Universidad de Valladolid

ESDUVa
Escuela de Doctorado Universidad de Valladolid



TESIS DOCTORAL
El escultor Juan de Montejo y su entorno (1550-1615)

Sergio Pérez Martín

Director:
Luis Vasallo Toranzo

2022

Universidad de Valladolid

Escuela de Doctorado Universidad de Valladolid

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

TESIS DOCTORAL:

EL ESCULTOR JUAN DE MONTEJO Y SU ENTORNO (1550-1615)

Presentada por D. Sergio Pérez Martín para optar
al grado de
Doctor por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:

Dr. D. Luis Vasallo Toranzo

Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia del Arte

PCN Historia, Arte y Territorio

Valladolid, 2022

EL ESCULTOR JUAN DE MONTEJO Y SU ENTORNO (1550-1615)

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN 7

1.1. Presentación y Objetivos 9
1.2. Metodología de trabajo 14
1.3. Estado de la Cuestión 20
1.4. Contextos, Espacios, Personas y algunas cuestiones sobre la Práctica escultórica 24
1.4.1. El ámbito geográfico 24
1.4.2. Ciudad y sociedad: Zamora y Salamanca 31
1.4.3. Gentes y clientela 35
1.4.4. Relaciones profesionales 41
1.4.5. Tipologías, géneros y temas 47

2. NACIMIENTO Y PRIMEROS AÑOS (1555-1578) 57

2.1. Los orígenes familiares 59
2.2. Los "otros" Montejos 62
2.2.1. Martín de Montejo Villárdiga (pintor) 62
2.2.2. Juan de Montejo (pintor) 68
2.2.3. Francisco de Montejo Villárdiga (pintor) 80
2.2.4. Martín de Montejo Villárdiga (boticario) 93
2.2.5. Alonso de Montejo (pintor) 102
2.3. Nacimiento y primeros años 106
2.4. El aprendizaje y formación de Juan de Montejo 108
2.5. Estilo, influencias y fuentes de inspiración 114
2.6. Las primeras obras 124
2.6.1. Escultor principal en el convento de las Carmelitas de Alba de Tormes 132

3. DE OFICIAL A MAESTRO: DE ALBA DE TORMES A ZAMORA (1578-1583) 149

3.1. Asentamiento en Fuentesaúco 151
3.2. Primeras incursiones en la capital 157

3.3. Panorama de la escultura en Zamora hacia 1550-1580 164
3.3.1. El retablo del apostolado. Un antes y un después en la plástica escultórica de la ciudad de Zamora 185
3.3.2. Juan de Barahona y la introducción de la estética juniana en el panorama artístico local 197

4. EL MAESTRO Y SU TALLER EN ZAMORA (1583-1588) 221
4.1. Hacia la consolidación del taller 223
4.1.1. Con un ojo puesto en la capital y otro en la provincia 226
4.1.2. Trabajos en madera, piedra y yeso para Fuentesaúco 241
4.2. Montejo mira hacia Salamanca 247
4.2.1. El conjunto retablístico de la iglesia de San Juan de Alba de Tormes 254
4.2.2. La iglesia albense de San Pedro y algunos ecos en el entorno 269
4.3. La irrupción de Juan Ruiz de Zumeta en el ambiente escultórico zamorano 271

5. OBRAS MAESTRAS. LA FORTUNA DE SU TRABAJO EN LOS ALBORES DEL CAMBIO DE SIGLO (1590-1597) 285
5.1. De vuelta a Zamora con parada en Fuentesaúco 287
5.1.1. Nueva incursión en la Tierra de Toro 290
5.1.2. El retablo mayor de la iglesia de Jambrina 301
5.1.3. Otras obras en la Tierra del Vino 314
5.1.4. Un paréntesis albense 322
5.2. Grandes encargos y nuevos comitentes en la capital 331
5.2.1. La muerte de Antonio Falcote y su repercusión 332
5.2.2. El retablo de la capilla de Cristóbal González de Fermoselle 342
5.2.3. El sepulcro de don Alonso de Mera en el monasterio de San Pablo y San Ildefonso 353
5.3. Momentos de incertidumbre 363
5.3.1. La capilla funeraria de don Juan Ruiz de Agüero en Brujel (Toledo) y algunas ramificaciones 371
5.3.2. El retablo mayor de la Asunción en Villadepera 378
5.3.3. En los alrededores de Villadepera, por tierras de Sayago 386
5.4. Las últimas obras maestras en Zamora 390
5.4.1. El retablo de la capilla de Cristóbal García de Losada y Beatriz de Ávila en San Juan de Puerta Nueva 393
5.4.2. Un año trascendental en la vida de Juan de Montejo: 1597 404
5.4.3. Dos obras maestras en busca de fecha de ejecución 420

5.5. Otras obras de Juan de Montejo en la diócesis 448
5.6. Zamora ante la marcha de Montejo. Panorama escultórico entre 1580 y 1600 459

6. REGRESO A LOS ORÍGENES. EL TRASLADO DEFINITIVO A SALAMANCA (1597-1601) 483
6.1. Con un pie en Zamora y otro en Salamanca 485
6.1.1. La escultura del retablo de Santa María de los Caballeros 486
6.1.2. Entre Juan del Ribero Rada y Juan de Montejo: el retablo de la iglesia de San Olalla 496
6.2. El taller de Salamanca 500
6.2.1. La difusión de modelos iconográficos de éxito por la diócesis de Salamanca 501
6.2.2. Isaac de Juni, Juan de Montejo y el retablo del monasterio de Jesús 516
6.3. Una incursión a la antigua abadía de Medina del Campo 519
6.4. Las últimas obras en Salamanca 535
6.4.1. Un contrato más antes de morir 537
6.4.2. Principio y fin en Alba de Tormes: El sepulcro de Santa Teresa y otras obras 538

7. LA ESTELA DE JUAN DE MONTEJO 547
7.1. Tras los pasos del maestro 549
7.2. Juan de Montejo el Mozo y el taller de Salamanca 556
7.2.1. Obras de discípulos y seguidores 559
7.3. Los ecos de Montejo en Zamora y la muerte de Juan Ruiz de Zumeta 571

8. CONCLUSIONES 593

9. APÉNDICE DOCUMENTAL 601

10. BIBLIOGRAFÍA 623

11. AGRADECIMIENTOS 651

1. INTRODUCCIÓN

1. 1. PRESENTACIÓN Y OBJETIVOS

Cada vez son más escasas las tesis doctorales que en su desarrollo se valen del método biográfico, uno de los más antiguos y prolíficos en el acercamiento a la historia del arte y sus obras. Y no digamos ya si a esto le añadimos que el objeto de estudio sea un escultor y que su horizonte vital y cultural se adentre en la época del Renacimiento. La historia del arte camina ahora hacia otros lares, menos preocupados por la materialidad de la obra, o poniendo la mirada en periodos históricos más recientes; corrientes igualmente válidas, pero no por ello menos chocantes para alguien formado en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid y bajo la herencia del profesor Martín González y sus discípulos, cuna de los estudios sobre la escultura de la Edad Moderna (del norte peninsular) y de donde partieron las primeras biografías de algunos de nuestros escultores más destacados (Alonso Berruguete, Juan de Juni, Esteban Jordán, Gregorio Fernández, Luis Salvador Carmona…).

Aun así, en los últimos años se han llevado a cabo algunas investigaciones sobre maestros del entorno castellano que aún estaban faltos de un estudio en profundidad o simplemente necesitados de una revisión a luz de nuevos testimonios documentales o ante la posibilidad de ampliar y corregir su catálogo. Me refiero a tesis doctorales como las dedicadas a Felipe Bigarny, Juan de Juni (y su escuela en León), Juan Bautista Vázquez el Viejo, Gaspar Becerra, o Gregorio Español[1]. Pero también a aquellas en las que el estudio de los protagonistas se envuelve en el del foco escultórico o artístico que acoge su producción, tales como las que recientemente han tocado las provincias de Salamanca y Palencia; o incluso otras que, desde el objeto (retablos, sagrarios…), reconstruyen el panorama cultural de un territorio concreto[2].

Por mi parte, en esta tesis se aborda por primera vez y de manera monográfica la vida y el hacer artístico del escultor Juan de Montejo, maestro de orígenes salmantinos, afincado durante buena parte de su existencia en la diócesis de Zamora. Entre esos dos territorios transcurrieron sus principales etapas vitales, con la única duda, que aún hoy no se ha podido despejar, sobre dónde y con quien se produjo su aprendizaje. Para el resto he tratado de seguir un recorrido cronológico lo más lineal y certero posible, desde su nacimiento en la parroquia de San Adrián en 1555, una de las colaciones artesanales de Salamanca, a su fallecimiento en Alba de Tormes –sucedido en 1601–, localidad que le había visto crecer y madurar como artista.

---

[1] DEL RÍO DE LA HOZ (2000); ORICHETA GARCÍA (2000); PORRES BENAVIDES (2019); ARIAS MARTÍNEZ (2020b); FERNÁNDEZ MATEOS (2022).

[2] REBOLLAR ANTÚNEZ (2018); PÉREZ DE CASTRO (2021). En las comunidades y provincias limítrofes nos encontramos estudios del mismo corte, por ejemplo, en Aragón: CRIADO MAINAR (1996). Y desde bienes muebles como los retablos y los sagrarios se han estudiado más recientemente territorios como Plasencia y Vitoria: MÉNDEZ HERNÁN (2004); ERKIZIA MARTIKORENA (2017).

Antes de abordar su figura se antojaba necesario recomponer su contexto familiar, pues Montejo procedía de un entorno profundamente ligado al mundo de las artes, en especial de la pintura, y sus raíces se hundían en la localidad de Villalpando, por entonces perteneciente a la diócesis de León. La reconstrucción de su árbol genealógico no fue un objetivo prioritario de este trabajo. Sin embargo, el hallazgo de un copioso volumen de documentación al respecto –procedente de manera mayoritaria del archivo de protocolos de Salamanca– permitió, que a la par que avanzaba la investigación, fuera aflorando todo su linaje, logrando recuperar la genealogía más completa hasta ahora conocida. A ello ayudó, sin lugar a dudas, la existencia de varios procesos de hidalguía tratados en la Chancillería de Valladolid, uno por sus ancestros y otro por uno de sus hijos, lo que nos colocó ante la inesperada situación de que nuestro escultor gozaba de la condición de hidalgo.

Desde luego, sí se marcó como uno de los primeros objetivos el recuperar y ordenar toda la información disponible sobre aquellos parientes artistas con los que Juan de Montejo convivió o que pudieron resultar determinantes en distintos momentos de su vida. Fundamentalmente, estos fueron su padre (†1559), homónimo, y su tío y curador, Francisco de Montejo Villárdiga (†1579). Entre medias apareció su hermano mayor, Martín de Montejo Villárdiga († c. 1608), que, aun no siendo pintor, influyó más, si cabe, en la vida de Juan. Gracias a él pudo asentarse en Fuentesaúco –su primera residencia tras marchar de Salamanca–, le abrió las puertas de las clausuras salmantinas debido a su trabajo como boticario de varios conventos, y, además fue su fiador en los contratos más enjundiosos que le salieron al paso.

Presentado el protagonista y sus orígenes, era el momento de cumplir con el objetivo principal de la tesis, que no era otro que estudiar y trazar el recorrido vital de nuestro escultor, y con ello de su producción. Para esto, como en sus familiares, se partió de la obra conocida tanto en Salamanca como en Zamora a lo que, gracias al trabajo de campo y a las consultas archivísticas, se pudieron ir añadiendo numerosas creaciones dispersas por ambas diócesis. Más allá del volumen de piezas consignado, el verdadero propósito era entender esa distribución que, por lo general, obedecía etapas de su vida. El estudio estilístico y pormenorizado de cada una de ellas confirmaría en muchos casos esta hipótesis, a la par que me permitió definir y aquilatar su *maniera*, apreciar su evolución y replantear algunas cronologías propuestas hace algunos años por otros especialistas.

A diferencia de otros estudios de este tipo, los sutiles cambios que el estilo de Juan de Montejo fue experimentando a lo largo de sus veinticinco años de actividad no fueron suficientes para marcar etapas estilísticas claras. Por lo que descartado esto como objetivo, se ha primado el establecer una serie de hitos para jalonar su devenir vital. Así, se hablará de sus obras juveniles,

realizadas hasta donde sabemos entre Alba de Tormes y Fuentesaúco. A continuación, se analiza su paso de oficial a maestro tras el casamiento con la saucana Isabel Vázquez, su fugaz paso por la capital de la comarca de La Guareña, los primeros contactos con algunos de los escultores que por entonces trabajaban en Zamora (Esteban de Arnedo el Viejo, Melchor Díez, Juan y Antonio Falcote), y el deseado establecimiento de un taller en la ciudad del Duero.

El desarrollo de este último será el que concentre el cuarto punto de la investigación, el camino hacia su consolidación y la llegada de los primeros encargos de entidad desde localidades de la diócesis como Morales del Vino, Jambrina y Fuentesaúco. Pero también vendrán ahora las recompensas por las excepcionales labores realizadas años atrás para las Carmelitas de Alba de Tormes. El patrono del convento le requirió para labrar la tumba de los fundadores, Francisco Velázquez y Teresa Laíz, pero ahora ya como maestro y no al servicio de otros, como lo había tenido que hacer en el pasado. Su estancia resultó más que fructífera, pues logrará encadenar este encargo con uno de los mayores conjuntos retablísticos realizados en un mismo edificio, el llevado a cabo inmediatamente para la iglesia de San Juan de Alba de Tormes.

Las obras maestras, realizadas durante la década de 1590, cuando tanto artística como personalmente ya estaba plenamente asentado, son objeto de un capítulo pormenorizado. Salvo un fugaz pero significativo capítulo albense, el resto de este periodo transcurrió, por completo, en Zamora. A grandes retablos como los de El Fito, Jambrina, la capilla de Cristóbal García de Losada y Beatriz de Ávila, el mayor de San Juan de Puerta Nueva los grupos escultóricos de la capilla del cardenal de la Catedral de Zamora, le acompañarán otros de menor sustancia, pero igualmente de notable calidad a juzgar por su resolución final. A todos los anteriores se sumarían los que inesperadamente –o no– le llegaron por voluntad de los herederos de Antonio Falcote, muerto en 1592. Algunos de ellos, como el retablo de la capilla de Cristóbal González de Fermoselle o el sepulcro de don Alonso de Mera para el monasterio de San Pablo, se acabaron convirtiendo en obras identitarias de Montejo más que de su original contratista dada su arrolladora personalidad. Pero en esta década, la investigación también ha permitido vislumbrar un momento de crisis en su producción, creo que debida a la sobreacumulación de compromisos. Los plazos comenzaban a incumplirse con demasiada reiteración, incluso hubo encargos, como el retablo de la capilla de los Balbás, que languidecieron hasta el punto de verse terminados por otros maestros. Esta situación derivó en dos caminos bien distintos. Por un lado, perdió jugosos encargos en favor de sus competidores, caso de la capilla de Juan Ruiz de Agüero en Toledo. Por otro, comenzó a colaborar más con sus coetáneos, algo que hasta el momento había sido impensable, situación considerada, por ejemplo, en Villadepera o San Cebrián de Castro, proliferando al tiempo las imágenes de taller. La aludida

multiplicación de encargos se vio complicada, aún más, con su dispersión por la diócesis, pero también por esa vuelta a Alba de Tormes, nuevamente a la clausura de las Carmelitas con la intención de labrar otro sepulcro para los últimos patronos del convento, Simón de Galarza y Antonia Rodríguez y, seguramente, entregar terminados los retablos colaterales de la iglesia.

Por último, se analiza la etapa final de la vida de Juan de Montejo, marcada por el fallecimiento de su esposa y el abandono de la ciudad de Zamora para regresar a Salamanca. Los posibles motivos quedan expresados en esas páginas, al igual que el panorama laboral con que se encontró en la tierra que le había visto nacer. Le esperaba un lustro cuajado de actividad, tanto en la capital como en el resto de la diócesis, no sin antes conformar un nuevo taller con capacidad para dar salida a muchos otros encargos de carácter menor. En este instante participará junto a Alonso Falcote (hermano del escultor zamorano Juan Falcote) en el retablo capitalino de Santa María de los Caballeros, único que aún hoy se mantiene en pie de cuantos realizó entonces en Salamanca. Al mismo tiempo, en este capítulo se servirá para dar carpetazo a dos asuntos –planteados como objetivos derivados del anterior– que tradicionalmente habían sobrevolado las aproximaciones biográficas a nuestro escultor. La primera es que, al contrario de lo que se llegó a pensar, Montejo nunca mantuvo dos talleres abiertos al tiempo, uno en Zamora y otro en Salamanca. La segunda atañe a su estilo y contraviene alguna de las teorías expresadas en estudios anteriores, que explicaban el ascendente romanista de ciertas imágenes por su relación con maestros vallisoletanos en el entorno de Medina del Campo. En efecto, este contacto existió y en los territorios de la antigua Abadía medinense, pero fue tan tardío –no antes de 1598– que la posible influencia se vería necesariamente reducida a la mínima expresión. Por lo tanto, o los toques romanistas del estilo de Juan de Montejo se impregnaron en su estilo durante su formación o su oficialía, o los aprendió en Zamora por el contacto con otros escultores que sí estaban apegados a esa estética más miguelangelesca.

Es precisamente de aquí de donde parte el tercer objetivo que se marca esta tesis doctoral. Por más que se pretenda, casi nunca es posible estudiar a un artista sin abordar, aunque sea a vuelapluma, su entorno, los artífices con los que convivió y que tuvieron relación con él, fuese esta más o menos estrecha. De hecho, esa particularidad, fue incluida en el propio título de la tesis doctoral. En nuestro caso, ese entorno se ha focalizado especialmente en Zamora, donde transcurre el grueso de su carrera productiva y donde madura su arte, incluyendo alguna referencia aislada a su última etapa en Salamanca. Por ello, cumpliendo con dicho fin, se ha logrado presentar un panorama escultórico lo más completo posible, ajustado, además, a los principales hitos vitales previamente marcados. Así, de un primer vistazo será posible reconstruir el panorama con el que se encontró Juan de Montejo al arribar a Zamora, las

corrientes y maestros con que llegaba la ciudad a comienzos de la década de 1580. Lo mismo se ha conseguido dibujar durante todo el tiempo que pasó en la diócesis hasta su partida definitiva a Salamanca en 1597. Y el cierre, obviamente, lo pondrá lo que hemos llamado su "estela", es decir la trascendencia de su obra en la localidad que le había acogido, el eco de su estilo y su influencia sobre los maestros que allí habían quedado, especialmente sobre el navarro Juan Ruiz de Zumeta. A modo de coda se pudo solventar una duda sobrevenida, un objetivo secundario que buscaba respuesta a una pregunta ¿Qué ocurrió con el taller y los oficiales –entre ellos su hijo homónimo, también escultor– tras la muerte del maestro? Nada se sabe de los que estuvieron a su lado en Zamora, pero de los salmantinos sí podemos decir que acabaron tomando su propio camino para dejar un largo reguero de obras que durante las décadas siguientes perpetuaron –aunque actualizadas– las formas y modismos del maestro. Alguno, como Tomás de Huerta, se dirigió hacia Ciudad Rodrigo y Cáceres. Y caso aparte es el de su vástago, que apenas pudo mantener el taller en funcionamiento durante cuatro o cinco años para acabar tomando los hábitos en el monasterio vallisoletano de La Espina.

Si a la hora de abordar el estudio de nuestro escultor no se recurrió a un catálogo razonado independiente de la parte biográfica, lo mismo se trató de hacer, como otro de los objetivos secundarios dentro de este bloque, con los personajes que componían su entorno. De manera concisa se fue pasando revista a cada uno de los principales escultores, entalladores y ensambladores de cada momento, haciendo especial hincapié en las novedades que se podían aportar tanto desde la parte documental como desde las obras conservadas, reparando también, cuando fue posible, en sus relaciones con Juan de Montejo. En su mayoría tratamos con artífices conocidos, de mayor o menor renombre, pero también he tenido la fortuna de poder recuperar otros prácticamente inéditos y a los que ponemos nombre y un primer catálogo de obras, como ocurrió de manera excepcional con Juan de Barahona, discípulo directo de Juan de Juni establecido en Zamora en los primeros compases de la década de 1560.

Con la suma de todo ello, podía cumplirse el cuarto y último objetivo de la investigación que, básicamente, consistía en esbozar el estudio de un foco escultórico secundario del occidente castellano que durante las décadas de 1580-1590 alcanzó unas cotas de calidad bastante altas. Esto se debió, en lo fundamental, a la aparición en escena de Juan de Montejo, maestro de espléndidas dotes que buscó fortuna –y la consiguió– fuera de su Salamanca natal. Su particular estilo, más cercano de la tradición juniana que de las novedades romanistas, le sirvió para erigirse pronto en escultor principal de la diócesis, desplazando, por uno u otro motivo, a los artífices establecidos en Zamora antes que él. La estética becerresca, que ya se extendía por otros puntos de la geografía castellana con un rigor y un clasicismo denodado en las

formas y una frialdad y unos modelos academicistas en las figuras, no se debió aquí a Montejo, poco solícito a las novedades, sino a influencias indirectas o a contactos fugaces con Astorga, como el mantenido por los Falcote con maestros del ámbito leonés o la puesta al día del estilo de Barahona en el final de su vida gracias su contacto con Francisco de la Maza u otros vallisoletanos. La entrada del romanismo de primera mano no se producirá hasta la irrupción en 1584-1585 de Juan Ruiz de Zumeta, escultor navarro formado en el entorno de Pedro López de Gámiz y conocedor de la vertiente más norteña del estilo, por donde también había pasado Juan de Anchieta.



1. 2. METODOLOGÍA DE TRABAJO

Para conseguir los objetivos propuestos y llevar a término de la mejor manera posible la investigación propuesta planteamos una metodología de trabajo que combinase diversos acercamientos al objeto de estudio. La interrelación entre todos ellos ha sido constante desde el comienzo hasta el final del trabajo. Se ha tratado de que ninguno primara sobre otro de cara a conseguir una investigación equilibrada, rica en matices y analizable desde distintas facetas. Tres son los pilares básicos sobre los que se asienta esta tesis, sin contar el propio trabajo de redacción y la presentación de resultados parciales en forma de publicación.

Aunque se enumeren en un orden concreto, lo cierto es que la colocación es un tanto arbitraria, puesto que, aunque pueden considerarse fases con un comienzo y un final, lo cierto es que varias de ellas se han prolongado a lo largo de todo el proceso, cuando no se han ido alternando en función de las necesidades de cada momento.

Recopilación y revisión del material bibliográfico

Una de las primeras labores con que se inició esta tesis doctoral fue con la recopilación bibliográfica, tratando de localizar todo cuanto se había escrito

sobre Juan de Montejo, que no era mucho, así como de los diferentes artífices de su entorno (Falcote, Juan Ramos, Acosta, Arnedo…). En su mayoría se trataba de artículos en revistas, libros colectivos, congresos o catálogos de exposiciones escritos por cuatro o cinco autores a los que aludiré más adelante. No siempre se trataba de trabajos sobre el tema, sino que muchos versaban sobre asuntos tangenciales (noticias sobre pintores, documentos de arte, estudios sobre fundaciones y edificios…), pero aportaban datos aislados que podían resultar de interés.

Fuera del ámbito zamorano han sido pocos los trabajos publicados, por lo que en un primer momento nuestros empeños se centraron en vaciar las revistas provinciales, como *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo"*, *Studia Zamorensia* y *Brigecio*, intentando llegar a otras de alcance municipal como *Convivencia Saucana*. Idéntico proceder se siguió con los distintos Congresos de Historia o los dedicados a la Semana Santa. Todos han ido aportando noticias puntuales de interés. En suma, la existencia de dos Centros de Estudios Locales en la provincia ha focalizado bastante la producción científica en torno a ellos facilitando esta labor. Por ello, la consulta de la Biblioteca del IEZ "Florián de Ocampo" y de la Biblioteca Pública de Zamora (Fondo Local) han sido esenciales en este momento del trabajo, al igual que la Pública de Castilla y León o la de la Facultad de Filosofía y Letras de Valladolid. Esta última resultó fundamental a la hora de abrir el espectro del estudio hacia otros focos escultóricos de la Península, hacia el romanismo o hacia la actividad escultórica del Renacimiento en general.

Algunas publicaciones del ámbito salmantino y vallisoletano también han tocado nuestro tema de interés, pero sobre todo han sido las exposiciones de *Las Edades del Hombre* las que han ampliado el repertorio de piezas conocidas de algunos autores. También ha sido necesario revisar sus catálogos editados desde 1988.

Los cada vez más abundantes repositorios digitales han granjeado alguna referencia poco conocida procedente de publicaciones decimonónicas o de la prensa histórica. Se realizaron búsquedas en la Biblioteca Digital de Castilla y León y en la Biblioteca Digital Hispánica.

La lectura y síntesis de la información recopilada dio paso con el tiempo a otras tareas. Eso sí, llegado el proceso de redacción de la tesis, se reactivó la consulta bibliográfica en función de los temas que iba siendo necesario abordar o completar. A escasas semanas de la entrega de este manuscrito, y tras una regular revisión de nuevas publicaciones, tenemos el firme convencimiento de haber agotado todo el material sobre el tema y de haber agrupado por primera vez toda la información que sobre la escultura zamorana de la segunda mitad del siglo XVI se ha venido publicando desde finales de la década de 1970.

Investigación archivística

Terminada la recopilación bibliográfica más básica se procedió a iniciar la labor de archivo bajo la supervisión y apoyo del profesor Vasallo Toranzo. Esta fase del trabajo se consideraba esencial para poder trazar el acercamiento biográfico que se había pensado originalmente, tanto para Juan de Montejo como para el resto de maestros. Aunque sobre todos los artífices mencionados ya se habían exhumado diversas noticias, no existía duda de que aún quedaba mucho por conocerse, como de hecho así ha resultado.

El plan de trabajo diseñado contemplaba el inicio de estos trabajos con el vaciado sistemático de los protocolos notariales de la ciudad de Zamora entre los años 1550 y 1615, conservados en el Archivo Histórico Provincial (AHPZa). Se abordaban así las décadas anteriores a la llegada de Juan de Montejo a Zamora –lo que permitiría trazar un rico panorama artístico– y los años inmediatos a su muerte y a la de su rival más destacado, el navarro Juan Ruiz de Zumeta (†1610). La elección del año 1615 se estimó como fecha lo suficientemente amplia como para asistir a la terminación de algún encargo inconcluso e incluso para poder apreciar la relevancia de la estela dejada por ambos escultores.

Tras la realización de unas tablas-guión con las fechas y los números de protocolo se comenzó una intensa labor que duró cerca de medio año. El trabajo diario (con dos tardes incluidas) exigió del cambio de residencia a Zamora durante ese tiempo. Y el volumen de información obtenida hizo necesario el diseño de una base de datos con el número de protocolo, su data cronológica, la foliación (si existía), su asunto y protagonistas. El volumen total de protocolos revisados superó ligeramente las 900 cajas.

Este trabajo se fue compaginando en el tiempo con las consultas en el Archivo Histórico Diocesano de Zamora (AHDZa). Aquí nos habíamos fijado dos objetivos claros, el primero vaciar los Pleitos de la Mitra (Audiencia Episcopal) conservados en las mismas fechas extremas marcadas con anterioridad. Dado que el volumen de documentación inventariada era sensiblemente menor, se optó por revisar el siglo XVI al completo y el primer cuarto de la centuria siguiente. En algo menos de un mes se revisaron unas 100 unidades de instalación.

Terminada dicha operación se dio comienzo a la segunda tarea a realizar en este último archivo, consistente en la consulta de los libros parroquiales de todas aquellas parroquias que conservaran registros de fábrica y visitas comprendidos entre 1550 y 1615. En este caso hubo mucha peor suerte, puesto que escasean las iglesias zamoranas con documentación tan antigua. Por ejemplo, en el arciprestazgo de Aliste-Alba tan sólo ocho de sus templos

mantienen libros contables de esta época. En total se han leído los asientos de unas 90 iglesias de un total de 368 archivos parroquiales concentrados.

De manera excepcional se hicieron varias catas en los libros de contabilidad y acuerdos del Archivo de la Catedral de Zamora (ACZa) para releer (pues se habían publicado en los años 80 del siglo pasado) las únicas noticias que ligaron documentalmente a Juan de Montejo con este edificio, en concreto a la capilla de San Juan Evangelista. Sobre el resto de obras realizadas por nuestro escultor para otras de las capillas catedralicias no se pudo localizar nada.

Dado que, como se sabía a priori, el trabajo de Montejo se repartió entre las dos diócesis, parecía necesario replicar en Salamanca lo realizado en los archivos zamoranos. Como allí, trasladé mi residencia a la ciudad del Tormes durante cerca de dos meses, en concreto a la calle de San Pablo (donde, curiosamente, se ubicó la desaparecida iglesia de San Adrián, en la que se bautizaba a Juan de Montejo en 1555). Durante este tiempo se cumplió con dos de los propósitos que nos marcamos en el Archivo Histórico Provincial de Salamanca (AHPSa). Por un lado, se trataba de catear los protocolos de la ciudad entre los años 1555 y 1580 para tratar de localizar noticias de juventud de nuestro escultor o sobre obras contratadas antes de su marcha a Zamora –por entonces sin fecha clara–, y de la última década del siglo XVI, cuando intuíamos que había regresado a sus orígenes. En esta rebusca se contó con el apoyo de los corpus documentales publicados por Andrea Barbero, Teresa de Miguel y Pilar García. En total se entresacaron 270 protocolos de esos lapsos de tiempo. Por otro lado, y por expresa recomendación del profesor Vasallo Toranzo, se tenía intención de leer los protocolos notariales de Alba de Tormes de la década de los 70 del siglo XVI para intentar aquilatar algunas de las obras más tempranas de Montejo en la localidad. Dado que el volumen de documentos conservados no era demasiado extenso se vació el fondo entre 1563 y 1601, siendo la primera, la fecha de la caja más antigua conservada. En este caso se examinaron unos 115 protocolos con unos resultados muy poco gratificantes.

Por último, el trabajo en Salamanca estaba previsto que concluyese con la consulta de la documentación eclesiástica con las mismas dos vertientes que en Zamora (AHDSa). Aquí la revisión de los Pleitos Civiles fue mucho más sencilla, puesto que existen unos instrumentos de descripción completos de dicho fondo. A través de los mismos se vieron todos los procesos del siglo XVI y los del siglo XVII hasta 1615. Resultaron 25 litigios tocantes a escultura, de los que apenas media docena podían relacionarse con Juan de Montejo y su familia. Respecto a los libros parroquiales tan sólo su pudieron consultar, y sin frutos, una decena de los treinta previstos. Esta consulta se vio truncada en el año 2019 con el cierre del archivo por obras de remodelación, situación alargada en el tiempo por la pandemia de COVID. A día de hoy continúa cerrado.

Por último, y gracias al conocimiento que de este archivo tiene el profesor Vasallo Toranzo se han podido consultar en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid varios pleitos tocantes a obras y artistas zamoranos, ninguno de ellos directamente sobre Juan de Montejo. Sobre éste tan sólo han aparecido hasta día de hoy los ya referidos procesos de hidalguía, fondo descrito por Ana Isabel Fernández y Concepción Ferrero.

Por último, he de referirme a una fuente documental de gran interés legada al Archivo de la Universidad de Salamanca (AUSa). Se trata de los manuscritos del profesor Antonio Espinosa Maeso, digitalizados y puestos desinteresadamente a disposición de los investigadores en la página web de dicho archivo. De sus cuadernos y apuntes se han rescatado todas las noticias relativas a la familia Montejo, aunque en algunas, por haberse transcrito parcialmente, ha sido necesario retornar a la fuente original –Provincial y Diocesano de Salamanca– en busca de mínimos detalles obviados.

Huelga decir que en estas instituciones se han recogido todas las noticias de interés, estuviesen o no publicadas en ese momento, tarea de cotejo que se efectuaría con posterioridad y al momento de la redacción.

Otro tipo de trabajo archivístico se ha llevado a cabo con la localización de fuentes grabadas utilizadas por nuestros escultores. En su gran mayoría se ha llevado a cabo a través de la red, mediante la consulta de los repositorios de la Biblioteca Digital Hispánica, del Rijksmuseum, del Metropolitan Museum of New York o de la World Digital Library. De manera puntual se han contrastado datos y fechas con las recogidas en los volúmenes correspondientes en *The Illustrated Bartsch.*

En líneas generales el balance ha de considerarse positivo, pues incluso en archivos donde no se pensaban obtener noticias, como en el Histórico Nacional o como en el Archivo General de Indias, han aparecido datos aislados de cierto interés. Bien es cierto que, pese al cuantioso volumen de información sobre la escultura y los escultores de la segunda mitad del siglo XVI en Zamora, el fruto obtenido respecto a nuestro escultor ha sido algo menor al esperado.

Trabajo de campo

El obligado trabajo de campo en este tipo de investigaciones se compaginó, cuando fue posible, con la labor de archivo, aunque en su mayoría se realizaría una vez finalizado el grueso del anterior. Ha sido una tarea bastante espaciada en el tiempo debido a mis labores profesionales y a la dispersión geográfica, pero en la que se han logrado agotar los territorios de las diócesis de Zamora y Salamanca, además de las localidades pertenecientes a la antigua Abadía de

Medina del Campo que en 1595 se incorporaron al recién creado obispado vallisoletano.

Como punto de partida en dichos espacios teníamos la información ofrecida por la bibliografía, a la que habría de sumarse la rescatada en la nueva documentación archivística que nos hablaba de retablos, imágenes y otro tipo de obras realizadas para tal o cual localidad. En Zamora y Salamanca tuvimos la enorme suerte de poder parangonar todas estas noticias con los testimonios materiales conservados y conocidos gracias a los Inventarios de la Iglesia Católica, máxime cuando en la primera el inventario está terminado por completo y en la segunda a falta 10% de localidades aproximadamente.

Esto facilitó la realización de una serie de tablas con obras conservadas, perdidas y otras de carácter dudoso, lo que regiría los itinerarios de viaje a las distintas poblaciones, incluyendo ermitas, iglesias, monasterios y museos. En cada una de las localizaciones fijadas se estudió la obra in situ, tomando fotografías detalladas de cada una de ellas, lo que permitiría un análisis posterior mucho más profundo. Resulta complicado asegurar el número de edificios visitados, pues en algunos casos los resultados fueron negativos y en otros hubo que volver en varias ocasiones, pero oscilará muy ligeramente en torno a los 200 edificios, obteniendo cerca de 13.000 fotografías.

No ha sido necesario trasladarse a puntos geográficos más alejados, fundamentalmente correspondientes a museos, donde en la actualidad se conservan obras de Juan de Montejo, me refiero a Cáceres, Barcelona, Lisboa o Boston, pues las instituciones custodias de las mismas nos han facilitado imágenes de suficiente calidad para su estudio, además de datos técnicos sobre la mismas. Sí se visitaron los museos de Valladolid y Madrid, en los que se conservan otras piezas de interés.



1. 3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Son seis los artículos con que llegamos al año 2011 y que habían tocado de manera más o menos directa al escultor Juan de Montejo. Unos bebían de los otros y, a su vez, todos de los tempranos juicios de valor que le mereció a don Manuel Gómez-Moreno la obra del salmantino. Fue, como casi siempre, el primero en reconocer la existencia de un maestro –por entonces anónimo–, *seguidor del clasicismo italiano, con puntas de barroco que a veces le aproximan a Juni y a Gregorio Fernández*, pero extrañamente no fue capaz de conectar las imágenes vistas primero en Salamanca y después en Zamora, provincias que catalogó de manera consecutiva. Entre los años 1901 y 1902 descubrió un buen número de obras suyas por tierras salmantinas[3], planteándose la posibilidad de que se debiesen a un discípulo de Juan de Juni, quizá de procedencia francesa o italiana, por sus modelos y la belleza de sus figuras. Pero cuando verdaderamente profundizó en la definición de su estilo fue en Zamora, ciudad a la que llegó en 1903[4]. Aquí, del estudio de los retablos de San Juan de Puerta Nueva, San Cipriano y del desaparecido de Pozoantiguo, entre otras obras, concluyó que su arte se sustentaba sobre tres pilares: su cercanía a Juan de Juni, la grandiosidad y vigor de sus figuras al modo de Miguel Ángel (*trasunto directo de Buonarroti*) y la expresión dura de sus cabezas, con el plegar grueso de los ropajes, que le anticipaban a los modos de Fernández.

Hubo que atravesar un largo desierto hasta que su nombre aflorara, por fin, en la documentación, atribuyéndole en 1977 una talla de San Bartolomé en Fuentesaúco[5]. En el mismo artículo, Samaniego Hidalgo, ofrecía de manera concentrada otra serie de datos archivísticos sobre su familia, su vida y alguna de sus obras en el entorno saucano. E incluso a tenor del conocimiento de una familia de pintores de idéntico apellido en Salamanca[6], propuso su parentesco.

La década siguiente proporcionó los mayores avances en el estudio de la escultura de la segunda mitad siglo XVI en Zamora, gracias a sucesivos trabajos de Samaniego Hidalgo y Casaseca Casaseca. El primero de ellos publicó dos artículos esclarecedores en 1980 y 1982 sobre las dos grandes figuras que polarizaron la plástica zamorana en el tercero y en el último cuarto del siglo XVI respectivamente, Antonio Falcote y Juan de Montejo[7]. Son, en realidad, las primeras aproximaciones biográficas a ambos, donde se definen sus roles, se presenta su estilo en función de las producciones conocidas y recoge un primer catálogo de obras. El mismo autor, junto al profesor Casaseca, preparó otro trabajo seis años después que, a la larga, ha resultado de vital importancia, puesto que se daba a conocer una copia del testamento de Montejo, con las implicaciones que eso tenía: relaciones familiares y profesionales, deudas por obras realizadas, conjuntos contratados y sin ejecutar y, sobre todo, la difusión de su obra por las provincias de Zamora y Salamanca e incluso con

[3] GÓMEZ-MORENO (1967): 258, 351, 370, 371 y 467.
[4] *Ídem* (1927): 92 y 160.
[5] SAMANIEGO HIDALGO (1977): 335.
[6] CASASECA CASASECA (1975): 70; NIETO GONZÁLEZ (1975): 59.
[7] SAMANIEGO HIDALGO (1980): 329-50; *Ídem* (1982): 63-79.

ramificaciones hacia Valladolid. Su producción conocida –conservada o no– se duplicó de un plumazo[8].

Casi dos décadas más hubieron de transcurrir hasta que se volviera a poner el ojo sobre nuestro escultor. No es que en este ínterin se hubiera cernido un absoluto silencio sobre el mismo, pues se le habían ido atribuyendo algunas obras nuevas fundamentalmente en catálogos de exposiciones. Pero en forma de artículo científico será el profesor Vasallo Toranzo el que en 2004 aporte una visión absolutamente renovadora sobre el escultor, situándole como un maestro sobresaliente dentro del manierismo finisecular e injustamente olvidado por su lejanía respecto a los principales focos escultóricos[9]. Centrado en el análisis estilístico y en tratar de desentrañar su formación, recuperó del anonimato un puñado de piezas de las tres provincias ya referidas, además de otras conservadas en museos nacionales y extranjeros.

El sexto y último artículo a que me referí al comenzar este epígrafe es el que marcará un punto y aparte para los trabajos que habrían de llegar en fechas más recientes. Con la excusa de hacer un recorrido somero por la escultura salmantina de finales del siglo XVI, en 2011 Casaseca Casaseca ofreció datos inéditos acerca de artistas como Lucas Mitata, Martín Rodríguez, Antonio y Alonso Falcote y, para nuestros intereses, sobre Juan de Montejo[10]. Fundamentalmente se trataba de conjuntos salmantinos, en su mayoría desaparecidos, pero también se reflexionaba sobre el famoso retablo de Santa María de los Caballeros y sobre una serie de piezas repartidas por la diócesis que suscitaron y suscita polémica por su atribución, unas, sin duda, autógrafas, otra debidas a su taller o ya a seguidores.

Como decía, durante los años 90 hubo oportunidad de apreciar alguna de sus creaciones en exposiciones de ámbito local dedicadas a la *Virgen María*[11], al *Arte de la catedral de Zamora*[12], a *Pequeñas Imágenes de la Pasión*[13], o a la iconografía del *Apóstol* Santiago en la diócesis[14]. Incluso en una de las primeras muestras de *Las Edades del Hombre*, celebrada en el año 1991, se recogió tempranamente una de las soberbias tallas del retablo de la capilla de Cristóbal González de Fermoselle[15]. Auguraba un futuro prometedor para el conocimiento, difusión y conservación de las obras de Juan de Montejo. Sin embargo, no ha sido hasta 2006 –seguramente gracias al revulsivo que supuso el artículo del profesor Vasallo– cuando han comenzado a exponerse de manera regular[16].

---

[8] CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 37-41.
[9] VASALLO TORANZO (2004): 68-79.
[10] CASASECA CASASECA (2011): 184-195.
[11] RIVERA DE LAS HERAS (1989): 9 y 14; *Ídem* (1989b): 38 y 42-43.
[12] SAMANIEGO HIDALGO (1993c): 146-147.
[13] *Ídem* (1997): 44-45.
[14] RIVERA DE LAS HERAS (1999): 8-18; SAMANIEGO HIDALGO (1999): 36-37.
[15] NAVARRO TALEGÓN (1991): 284-285.
[16] SAMANIEGO HIDALGO (2006b): 206; VASALLO TORANZO (2006): 163-164. Bien es cierto que, ya en 2003, se expuso un Cristo yacente procedente de las Dominicas de Medina del Campo, hoy atribuido a Montejo, pero que entonces se relacionó con Juan Ducete Díez

Ha sido en la última década de lo que llevamos de siglo cuando la figura y el arte del salmantino han cobrado nuevos bríos, en parte debido a la preparación de dos tesis doctorales que se acercaban a él de un modo bien distinto. La primera, obra de Alba Rebollar, fue leída en 2018 e integra a Montejo dentro del corpus de escultores manieristas de la provincia de Salamanca[17]. Se centra, por tanto, en su producción conocida en ese territorio, pero al no abordar su obra y su vida por completo hay numerosas cuestiones que quedan sin resolver y obras sin adscribirse a un momento concreto de su recorrido vital. Eso es, precisamente, lo que se trató de evitar en el planteamiento de nuestra tesis doctoral, la segunda de las mencionadas, y donde por primera vez se estudia de manera monográfica y global toda su obra, aumentando notablemente su catálogo, e insertándolo todo dentro un discurso biográfico y lineal.

Derivados de nuestras respectivas tesis, los dos hemos podido realizar algunas aportaciones con anterioridad a su lectura. Rebollar Antúnez en 2015 publicó un artículo en el que aumentaba a través de noticias documentales y atribuciones el catálogo salmantino de Montejo[18]. Por mi parte, a comienzos de 2016 surgió la posibilidad de ofrecer una pequeña comunicación en el Seminario de Investigación "El legado de las obras de arte. Tapices, pinturas, esculturas… Sus viajes a través de la Historia", organizado por el GIR Arte, Poder y Sociedad en la Edad Moderna y el Instituto de Historia Simancas de la Universidad de Valladolid. Allí, bajo el título *De Zamora a Boston: El monumento funerario de D. Alonso de Mera* se dio cuenta del hallazgo de una pieza inédita de Juan de Montejo, procedente del monasterio de San Pablo de Zamora y que tras un azaroso periplo –que incluía la mediación de W. R. Hearst– había recalado en el Boston Fine Arts Museum. El volumen de la investigación permitió la publicación de dos artículos, uno de ellos, firmado junto al profesor Vasallo Toranzo, en la revista inglesa The Burlington Magazine; el otro, abordando aspectos distintos, en el Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo"[19].

También, en los últimos años, Vasallo Toranzo ha hecho contribuciones de notable interés. En 2011 atribuyó a su gubia dos relieves recién adquiridos por el Museo Nacional de Escultura en el Mercado del Arte. Al año siguiente le dedicó unas pocas páginas en su monografía sobre Juan de Anchieta,

(SÁNCHEZ DEL BARRIO (2003): 358-359), y que, en 2001, al celebrarse la exposición en la catedral de Zamora, se pudieron ver las obras allí conservadas de normal (RAMOS DE CASTRO (2001): 452-453; SAMANIEGO HIDALGO (2001): 468-469). Tras estas vendrán las muestras de 2009, 2012, 2016: VASALLO TORANZO (2009b): 382-383; RIVERA DE LAS HERAS (2012c): 180-181; VASALLO TORANZO (2016): 204-205; SAMANIEGO HIDALGO (2016b): 344-345. Fuera de Las Edades del Hombre, también se expusieron en 2005 dos conjuntos de los más conocidos, pertenecientes a la Catedral y a la iglesia de San Juan de Puerta Nueva (PÉREZ MARTÍN (2005): 8-9; *Ídem* (2005c): 14-15.

[17] REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 439-542.

[18] *Ídem* (2015): 25-27. En un trabajo anterior, dedicado al escultor Lucas Mitata, hizo un sucinto repaso biográfico a nuestro escultor, *Ídem* (2016): 21-24.

[19] PÉREZ MARTÍN y VASALLO TORANZO (2016): 864-869. Una ramificación de este artículo se publicó después en PÉREZ MARTÍN (2017): 265-277.

presentándonoslo como uno de esos maestros destacados de los talleres del occidente castellano y que alejado de la influencia de Anchieta recibió un influjo muy limitado de las nuevas corrientes estilísticas[20]. Incluso más recientemente ha podido volver a estudiar una de las obras realizadas por Montejo para el Hospital Simón Ruiz de Medina del Campo fijando la fecha exacta de su ejecución gracias a un reciente hallazgo documental[21].

Este recorrido a vuelapluma sobre toda la historiografía que intencionadamente ha hablado sobre Juan de Montejo se amplió con la que, en general trató sobre el arte en los territorios zamoranos y salmantinos. Los primeros en la consulta fueron los Catálogos Monumentales realizados con posterioridad a los de Gómez-Moreno, tales como los de la Diócesis de Zamora, Toro y su alfoz, el Partido judicial de Zamora o el Partido Judicial de Peñaranda de Bracamonte[22].

A estos les siguieron las publicaciones específicas sobre dichos territorios y su patrimonio, encontrando materiales diversos en libros, congresos, publicaciones colectivas y artículos de revistas. Por lo que al ámbito zamorano se refiere, que es el más nos ha ocupado, pues exigió de una revisión concienzuda para poder escudriñar el "entorno" de Montejo, destacan fundamentalmente los artículos de Samaniego Hidalgo, Navarro Talegón y Rivera de la Heras, dedicados a pintores, edificios, noticias documentales, o incluso a repasar acontecimientos y lugares concretos de la geografía provincial. Mención especial merecen el Catálogo del Museo Diocesano, donde se recogió una excelente representación del arte de todos estos escultores, y la tesis doctoral de Samaniego Hidalgo, dedicada a la fundación de los Sotelo, con un riquísimo volumen de información sobre el arte de la época[23]. La sensación general era que pequeñas noticias sobre escultores, entalladores y ensambladores estaban salpicadas por doquier. Obviamente también existen artículos monográficos dedicados las personalidades más destacadas, caso de Esteban de Arnedo, los hermanos Acosta, Juan Ramos o Juan Ruiz de Zumeta[24].

Ya al margen de los protagonistas, pero no del tema general, ha sido necesario profundizar en algunos trabajos sobre focos escultóricos cercanos ya estudiados para poder buscar tanto el parangón como el contraste, incluso sobre algunos escultores consagrados como Juan de Juni, Esteban Jordán, Juan de Anchieta, Gaspar Becerra, Pedro López de Gámiz, Francisco de la Maza, Lucas Mitata, etc. Todo ello se verá reflejado tanto en el texto como en el aparato bibliográfico.

---

[20] VASALLO TORANZO (2011): 46-49; *Ídem* (2012): 313-320.
[21] *Ídem* (2016c): 136-137.
[22] HERAS HERNÁNDEZ (1973); NAVARRO TALEGÓN (1980); NIETO GONZÁLEZ (1982): CASASECA CASASECA (1985).
[23] RIVERA DE LAS HERAS (2012); SAMANIEGO HIDALGO (2016).
[24] RAMOS DE CASTRO (1981): 434-438; NIETO GONZÁLEZ (1987): 185-214; SAMANIEGO HIDALGO y MURILLO PÉREZ (2015): 459-477; NAVARRO TALEGÓN (1985b): 26-27; RIVERA DE LAS HERAS (2015): 54-56.



1. 4. CONTEXTOS, ESPACIOS, PERSONAS Y ALGUNAS CUESTIONES SOBRE LA PRÁCTICA ESCULTÓRICA

Entendemos como contexto el entorno físico o de situación, ya sea político, histórico, cultural o de cualquier otra índole, en el cual transcurre un hecho, en nuestro caso una vida. Es, pues, un concepto poliédrico, como también lo pretende ser este último epígrafe de la Introducción. Aquí se abordarán algunas cuestiones que, aunque mencionadas o desgranadas ya en el texto, tienen una entidad propia y un gran valor en la construcción de la compleja realidad de un personaje histórico como Juan de Montejo. Parte de estos elementos serán los que configuren y determinen –como diría Hipólito Taine– su hacer artístico, y su interrelación ayudará a comprender el conjunto de la obra de nuestro escultor. Hablamos del medio físico, de las relaciones con su entorno artístico, de la sociedad en la que le tocó vivir, o incluso de la fortuna crítica de sus creaciones.

1.4.1. El ámbito geográfico

Existe aún hoy una extendida –y falsa– creencia de que las gentes de la Edad Media y de la Edad Moderna vivieron poco menos que atenazados por el medio geográfico en que les había tocado vivir, y que la movilidad entre territorios fue algo privativo de los estamentos privilegiados. Por suerte, cada vez se sabe más acerca de la movilidad social y de los movimientos migratorios durante estas épocas, unas veces voluntarios otras veces forzosos, pero casi siempre un problema historiográfico de difícil explicación cuando no existen fuentes que ayuden a comprenderlos[25].

No es menos cierto que siempre hubo profesiones en las que el "viaje", el traslado no traumático de una población a otra, se consideró como una necesidad, o como un modo de vida. Muchas de ellas estuvieron ligadas al

[25] Una reciente aproximación a estos fenómenos, analizados desde distintas ópticas y ámbitos geográficos, puede encontrarse en RODRÍGUEZ CANCHO y BLANCO CARRASCO (2018).

mundo de las artes, tanto a lo que modernamente se definió como artes plásticas, como al mundo de las artes escénicas, sin olvidarnos de mercaderes, peregrinos, vagabundos… De todos ellos, el caso de los artistas viajeros o itinerantes han sido objeto de interés tradicionalmente para los historiadores, en especial en el contexto del siglo XVI, cuando artífices foráneos y trasmeranos y norteños –canteros y escultores fundamentalmente– aparecían regando con su actividad todos los focos artísticos de la Península, pero especialmente los de Castilla[26].

Estos desplazamientos fueron algo consustancial a la propia realidad artística. Un movimiento continuado debido a necesidades formativas, a requerimientos de la clientela, o a la búsqueda de un espacio en el que desarrollar la actividad y, por qué no, de encontrar un éxito que no acababa de llegar. Bien es cierto que, dejando a un lado el mundo de la construcción, que tenía sus particularidades, escultores y pintores buscaban establecer sus obradores en un lugar fijo desde el que contratar las obras, pues estas se subastaban en las sedes episcopales o en las cabezas de los arciprestazgos. Por lo general sólo era necesario trasladarse a la localidad receptora del encargo en momentos muy puntuales, como a la hora de trasladar y asentar un retablo, o salvo que la obra requiriera de la presencia continua de los autores, como en el caso de la pintura mural.

La vida artística de la familia Montejo comienza precisamente así, con un viaje, con un cambio de vecindad, rompiendo con unos lazos que la unían a la diócesis de León, concretamente a las localidades de Villalpando y Villafrechós –del arcedianato de Valderas[27]– para abrirse a un nuevo espacio, extraño y diferente. Salamanca acogió al primer miembro del linaje que se dedicó a las artes, el pintor Martín de Montejo Villárdiga, abuelo de nuestro protagonista. No sabemos si el traslado fue obligado por un contrato de aprendizaje en alguno de los talleres de la ciudad, o si, por el contrario, formado ya como pintor quiso buscar fortuna en un ámbito mucho más propicio. Sea como fuere, la familia echó raíces en Salamanca, convirtiéndose en el asentamiento de un pródigo linaje de artistas, fundamentalmente dedicados a la pintura. En este contexto, como era previsible, nacería el escultor Juan de Montejo.

Sin entrar aquí en cuestiones que trataré más adelante, como que para la formación del joven Juan fue necesario emprender un nuevo viaje –quizá hacia Valladolid–, el primer ámbito de trabajo en el que se movió el escultor a su vuelta en la década de 1570 fue el de la diócesis salmantina. Por entonces, su territorio estaba dividido en cuatro arcedianatos (fig. 1.1): *Ledesma*, *Medina del Campo*, *Alba* y *Salamanca*. El de Alba, lindero con la diócesis de Ávila, se subdividía, a su vez, en la vicaría de Cantalapiedra (1) y en los arciprestazgos de Villoria (2) y Alba de Tormes (3). Por su parte, el de Salamanca, que ocupaba

[26] Muchos de ellos fueron incapaces de afincar su taller en un lugar fijo, dada su naturaleza y viajera y su continua búsqueda de grandes encargos a los que vincularse. Uno de los casos que más literatura han suscitado es el del francés Esteban Jamete. PARRADO DEL OLMO (2002): 91-95.
[27] PÉREZ ÁLVAREZ (2021): 549-551.

toda la franja central del territorio diocesano, contaba con cinco arciprestazgos: Armuña (4), Baños (5), Peña del Rey (6), Salvatierra (7) y Miranda (8), además de con la vicaría de Monleón (9)[28].



Fig. 1.1. Mapa de la diócesis de Salamanca en la 2ª mitad del siglo XVI, según Rodríguez-San Pedro (1986). I: Arcedianato y arciprestazgo de Ledesma, II: Arcedianato y arciprestazgo de Medina del Campo, III: Arcedianato de Alba con sus 3 arciprestazgos y vicarías, IV: Arcedianato de Salamanca con sus 6 arciprestazgos y vicarías

Aunque sus ancestros habían repartido sus creaciones por buena parte de la geografía salmantina, lo cierto es que en estos primeros años Juan de Montejo únicamente trabajará en el arciprestazgo de Alba de Tormes, o al menos eso parece a tenor de su obra conservada. No debe descartarse, obviamente, que, dada la influencia de sus familiares, fundamentalmente de su tío, en quien se apoyó durante estos años, pudiera haber colaborado en otras perdidas o en las que su trabajo quedó enmascarado por ser labores propias de entallador.

Varias décadas más tarde, además de abundar en el territorio albense, comenzó a atender importantes encargos en la capital, por entonces cabeza del arciprestazgo de La Armuña, pero también para otras poblaciones del mismo. Y, poco a poco, su labor se fue extendiendo hacia el contiguo arcedianato de Ledesma, y a los arciprestazgos de Villoria, Baños y Peña del Rey. Sin embargo, parece que no se prodigó en la parte sur de la diócesis, la más montañosa y accidentada, donde confluían los arciprestazgos de Salvatierra y Miranda y la vicaría de Monleón. Aquí, si hemos podido localizar imágenes que seguían los modelos del maestro y que, seguramente, se deban a discípulos y seguidores que buscaron alejarse de los puntos copados por el taller de Montejo para hacerse un hueco (como en la propia Salvatierra de Tormes o en Valbuena)[29].

La diócesis de Salamanca apenas experimentó cambios relevantes hasta 1595, momento en que el vería alterar sensiblemente su integridad territorial

[28] RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES (1986): I, 541. Buena parte de estas demarcaciones ya estaban fijadas en la Edad Medina, como recoge MARTÍN HERNÁNDEZ (2015): 233-234.
[29] A falta de un estudio pormenorizado sobre las localidades que integraban cada arciprestazgo y vicaría en los distintos periodos históricos, nos hemos valido de la comparación entre el mapa dibujado por Rodríguez-San Pedro con el de la actual provincia para deslindarlas. También aporta información crucial el *Censo de Población de las Provincias y Partidos de la Corona de Castilla en el siglo XVI* recogido por LÓPEZ BALLESTEROS (1829): 48-57, 98-106 y 313-319.

(fig. 1.2). Con el nacimiento del obispado de Valladolid perdía en favor de la nueva sede las tierras del Arcedianato y arciprestazgo de Medina del Campo. A ello me referiré más adelante, pues el contacto de Montejo con estas poblaciones se produjo a fines del siglo XVI cuando ya dependían de la ciudad del Pisuerga, aunque seguían manteniendo transitoriamente un régimen especial en su condición de Abadía independiente[30].

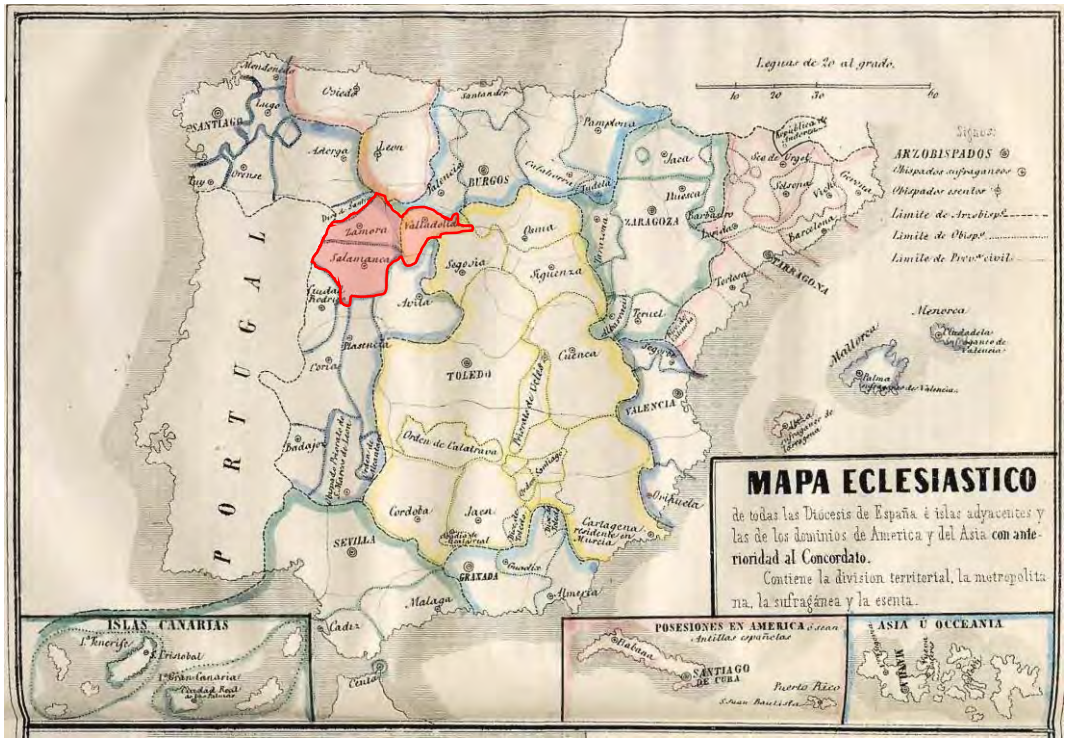


Fig. 1.2. Mapa eclesiástico de todas la diócesis de España con anterioridad al Concordato de 1851. En él se puede apreciar la parte cercenada del obispado de Salamanca y, junto a él, la nueva diócesis de Valladolid. En rojo se marcan las tres sedes por las que transitó Juan de Montejo. Litografía: Bachiller (1852)

La diócesis comenzará a adquirir una apariencia cercana a la actual tras el Concordato de 1851[31], cuando las antiguas demarcaciones se trocaron en 17 arciprestazgos, a saber: Alba, Arapiles, Armuña, Baños, Cantalpino, Fuenterroble, Ledesma, Linares, Peñaranda, Salamanca, Sequeros, Tavera, Villarino, Vitigudino, Valdobla, Priorato de Rollán y Paradinas de San Juan[32]. A día de hoy, la despoblación, la multiplicidad de núcleos minúsculos y la creciente falta de sacerdotes ha hecho que sus 30 parroquias urbanas y sus 375 parroquias rurales –entre las que están las recorridas para el desarrollo

[30] MANSILLA REOYO (1957): 130-136; LORENZO TOLEDO (1986): 418-427.

[31] El mapa adjunto muestra la geografía diocesana de Salamanca, Zamora y Valladolid (entre otras provincias) con anterioridad al Concordato, siendo especialmente llamativa para la primera la pérdida de los territorios medinenses. Se ha extraído de TORRES VILLEGAS (1852): s. p. (entre pp. 50-51).

[32] MARTÍN HERNÁNDEZ (2015c): 285. Según el autor, el arreglo definitivo se llevó a cabo en 1886 siendo obispo fray Tomás Cámara y Castro. Entre estos datos y los aportados por VILLAR Y MACÍAS (1887b): 417-425, existe una ligera desviación. Para este último, siguiendo el auto definitivo rubricado por el obispo Cámara el 31 de diciembre de 1886, los arciprestazgos son los 19 que siguen: Alba de Tormes, Arapiles, Armuña Alta, Armuña Baja, Cantalapiedra, Ledesma, Linares, Peña de Francia, Peñaranda, La Rivera, Rollán, Salamanca, Salvatierra, Tavera, Valdegimena, Valdevilloria, La Valdobla, Villarino y Vitigudino.

de esta tesis– se hayan agrupado en tan sólo 7 arciprestazgos: Virgen de la Vega y San Juan de Sahagún, Santa Teresa de Jesús y la Armuña, San Pedro Apóstol-Transtormes, Santa Teresa-Alba de Tormes y Guijuelo, Peñaranda-Calvarrasa-Las Villas, Vitigudino-Ledesma-Robliza y Virgen de la Peña de Francia.

Como se irá viendo, pudieron existir diversos motivos e inquietudes para que, antes de agotar la década de los 70 del siglo XVI, nuestro escultor emprendiera su propio traslado, algo que tenía tanto de cultural como de mental. Paulatinamente se adentraría en la vecina diócesis de Zamora, a la que ya había marchado su hermano Martín y, donde sin esperar demasiado tiempo, casó con una vecina de Fuentesaúco, Isabel Vázquez. Esta localidad era la cabeza de una de las 4 tierras en que hasta comienzos de la centuria siguiente sabemos estaba organizado el obispado zamorano y sus 262 parroquias: la *Tierra de Toro,* la *Tierra del Pan*, la *Tierra de Sayago* y la *Tierra del Vino*[33].

Estas son las demarcaciones por las que se moverá Juan de Montejo durante estos años. Concretamente, antes de asentarse de manera definitiva en la capital, ya había dejado trabajos tanto en la zona del Vino como en la de Toro, eso sí, sin adentrarse todavía, en las localidades de la provincia de Valladolid integradas en esta última (como San Pedro de Latarce, Villavellid, etc.). De

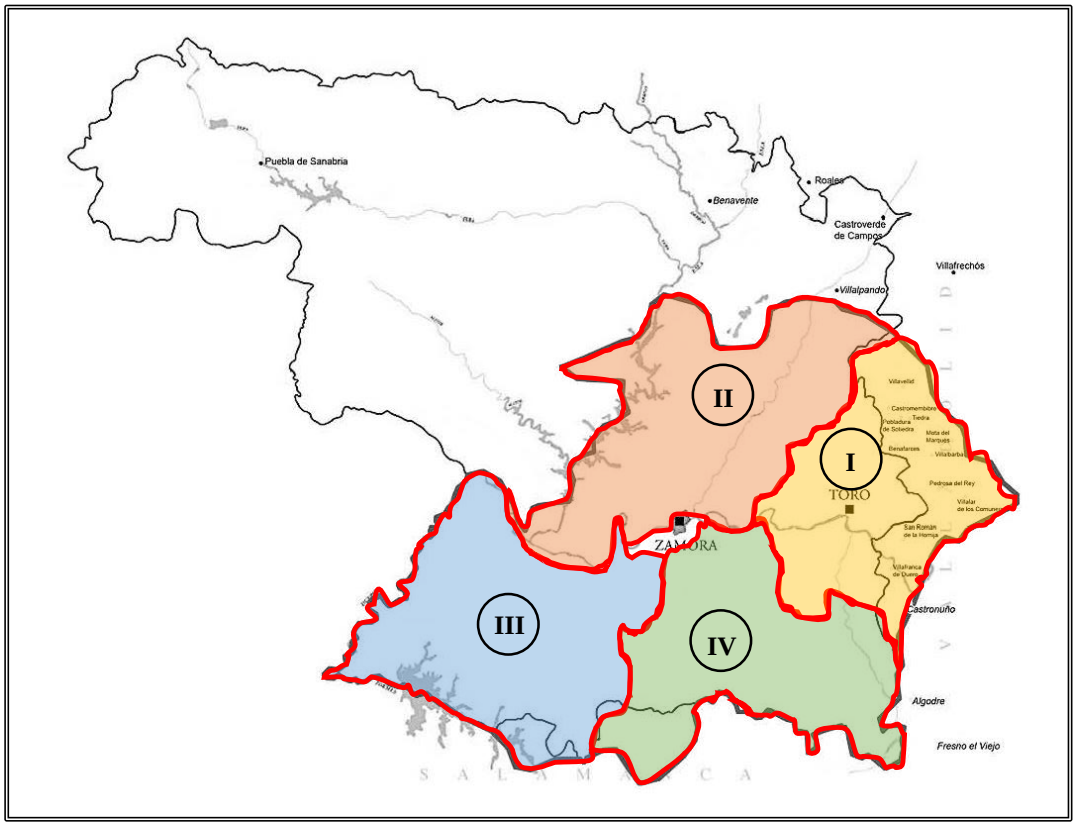


Fig. 1.3. Mapa de la diócesis de Zamora hacia 1587, según Lera Maíllo (2018) con líneas y colores sobrepuestas para la tesis. I: Tierra de Toro, II: Tierra del Pan, III: Tierra de Sayago, IV: Tierra del Vino. En el centro, y sin color, Zamora capital y su alfoz

[33] Esta será la realidad diocesana que en 1587 transmita el obispo Juan Ruiz de Agüero al rey Felipe III en un informe, solicitado por el propio monarca, en el que requería el valor del obispado. LERA MAÍLLO (2018): 735-736.

todos modos, tampoco fue en la *tierra de Toro* por donde más se prodigó al contar con un grupo de escultores locales de marcado afán proteccionista. Por el contrario, las otras tres zonas están completamente salpicadas con obras propias, del taller y de algunos seguidores, aunque resultan mucho más abundantes tanto en Sayago como en el Vino.

Estos límites diocesanos se mantuvieron casi intactos hasta mediados del siglo XIX, aunque fueron creándose y desapareciendo arciprestazgos y arcedianatos o cambiando su categoría (fig. 1.3). A comienzos del siglo XVII, por ejemplo, ya sin Montejo en el horizonte, la tierra del Pan contenía los arciprestazgos de la ciudad, Castronuevo y Castrotorafe; la tierra del Vino el arciprestazgo de Valdegema; la de Sayago, los arciprestazgos de Moraleja de Sayago y Villadepera; y la de Toro, los arciprestazgos de Toro, Villardefrades y Villalar[34]. Serán los Concordatos de 1851 y 1953 los que supongan los cambios más trascendentales en la geografía eclesiástica hasta conformar su realidad actual. Lo más notable afectará, sobre todo, a los límites septentrionales, con la asunción de las vicarías de Alba y Aliste –hasta entonces jurisdicción de Santiago–, las parroquias de la vicaría de San Millán –obispado de Oviedo– y diversas localidades de los obispados de Astorga y León. Por otro lado, cerca de veinte localidades rayanas con Valladolid y Salamanca, pasaron a depender de esas diócesis. Quizá lo más curioso sea el papel de los territorios de la vicaría de Alba, donde no se han hallado obras de Montejo, aunque sí hubo otros maestros zamoranos que trabajaron en ellas, pese a ser diferente diócesis. Cosa ligeramente distinta ocurre en la vicaría de Aliste (que aportó medio centenar de localidades), incorporada, junto a la anterior, en 1888 y donde, aunque no de manera abundante, sí encontramos unas pocas imágenes, tan suyas como del taller.

La actual organización, como se vio en Salamanca, responde a los decretos de unificación de arciprestazgos (2010) que buscan adaptar estos vastos territorios a la realidad de nuestro tiempo y a las circunstancias de dos provincias especialmente golpeadas por la despoblación y la dispersión territorial y poblacional. Hoy son siete los arciprestazgos en que nos hemos tenido que mover: Aliste-Alba, Benavente-Tierra de Campos, El Pan, Sayago, Toro-La Guareña, Vino y Zamora-ciudad, siempre teniendo en cuenta la nula presencia de las producciones de Juan de Montejo en una parte importante de los dos primeros.

Nuestro escultor trazó, en realidad, un viaje de ida y vuelta que más adelante desarrollaré con detalle. De tal modo que en 1597 había regresado a su salamanca natal. No obstante, este movimiento supuso ampliar sus horizontes laborales hacia otros puntos geográficos, en concreto hacia la antigua Abadía de Medina del Campo. Para entonces ya estaba erigida la diócesis de Valladolid y estos territorios habían abandonado –al menos sobre el papel– su

[34] LERA MAÍLLO (2018): 737. Toro será nombrado como vicaría a partir de mediados del siglo XVIII.

dependencia de Salamanca, aunque su subordinación al nuevo obispado se llevó a cabo de manera paulatina[35]. Esto significó que para un buen número de actividades no se rompiera con ciertas inercias del pasado, aunque para otras cuestiones se hubiera puesto la vista ya sobre las novedades que ofrecía la ciudad del Pisuerga.

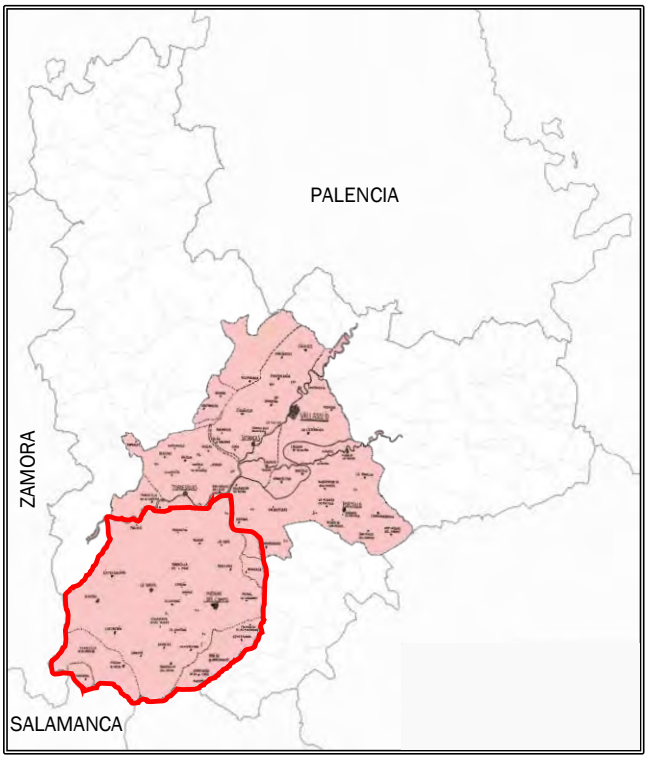


Fig. 1.4. Mapa de la provincia de Valladolid. Sobre él se ha sobrepuesto el dibujo de los arciprestazgos existente entre 1595-1851, según García Fernández (1996). El color y la delimitación de la Abadía de Medina se han añadido para la tesis

Parece que esta sería una de las explicaciones a la irrupción de Montejo en Medina del Campo, a mayores de que para entonces fuera un maestro de reconocido prestigio y de que pudiera considerársele como un contrapunto a los vallisoletanos que ya estaban en el entorno, como Francisco Rincón, Esteban Jordán, Adrián Álvarez o Pedro de la Cuadra. Como se verá en el mapa adjunto, el territorio era bastante amplio y comprendía las catorce parroquias de la cabecera y las de una veintena de localidades, entre las que se encontraban núcleos tan relevantes como Rueda, La Seca, La Nava (Nava del Rey) o Alaejos[36]. Para las dos últimas trabajó el salmantino.

Esta demarcación era una de las cinco que, por estas fechas y hasta el ya referido Concordato, compusieron la nueva diócesis de Valladolid (fig. 1.4). Hacia el este estaba el arciprestazgo de Portillo, en el punto contrario el de Tordesillas, y en la parte más septentrional del obispado los arciprestazgos de Simancas y Valladolid y sus alrededores[37].

En la actualidad, las tierras de Medina, aunque acrecentadas con otras poblaciones, siguen manteniendo ese carácter de arciprestazgo, uno de los cinco en que se organiza la provincia, además de los cuatro en que está dividida la ciudad y su alfoz.

[35] MANSILLA REOYO (1957): 130-136; LORENZO TOLEDO (1986): 418-427; MARTÍN HERNÁNDEZ (2005b): 248-249.
[36] Además, había algo más de una docena de despoblados y lugares que también formaban parte de su Tierra y otras nueve (como Cervillego de la Cruz), que los años pares correspondían a la diócesis de Valladolid y los impares a la de Ávila. GARCÍA FERNÁNDEZ (1996): 153-154. Al respecto existe también un cuadro adjunto en LORENZO TOLEDO (1986): 422-423.
[37] GARCÍA FERNÁNDEZ (1996): 151-157.

En resumidas cuentas, se puede concluir que Juan de Montejo se movió en una geografía bastante amplia, en tres realidades diocesanas distintas y en un territorio caracterizado por su dispersión y por la multiplicación de poblaciones. Su taller, de tamaño medio, le permitió llegar a puntos bien distantes, sin hacer distingos entre grandes y pequeñas poblaciones, pero sin la intención de copar grandes extensiones Esto facilitó que los escultores de su entorno, tanto en Zamora como en Salamanca, encontraran su espacio evitando así más rivalidades de las puramente normales. No obstante, al menos por tierras zamoranas, fue habitual que sus rivales más directos, como Juan Ruiz de Zumeta, buscaran su propio camino en los arciprestazgos menos frecuentados por Montejo. Dudo que existiera algún acuerdo entre ellos, ni siquiera verbal, pero la fortuna crítica de sus obras y el efecto imitación haría complicado en muchos casos la entrada de otros maestros donde ya existía un escultor de cabecera.

Las circunstancias territoriales y poblaciones, casi comunes a todos los espacios vistos –acaso se pueda escapar algo la parte vallisoletana– nos sitúan ante un horizonte patrimonial verdaderamente poco halagüeño. Hasta hoy, las perdidas en lo que la obra de Juan de Montejo se refiere, han sido más cuantiosas en Salamanca, todas ellas debido a catástrofes, cambios de gusto, los efectos de la desamortización e incluso algunas ventas hasta mediados del siglo pasado. En su mayoría se han podido ir documentando y reconstruyendo con el paso del tiempo, otras continúan siendo una incógnita. En la actualidad, los riesgos han cambiado y algunos se han acentuado debido a la despoblación. Aunque no se tiene noticias de pérdidas recientes, la posibilidad de que sucedan robos cada vez es mayor, como también proliferan las intervenciones de carácter "restaurador" sin supervisión dada la falta de sacerdotes que controlen el día a día de las parroquias. No todo debe considerarse negativo, pues en los últimos años hemos detectado, especialmente en la diócesis de Zamora, un incremento sustancial en la preocupación por el arte de Juan de Montejo y su conservación y restauración.

1.4.2. Ciudad y Sociedad: Zamora y Salamanca

Las dos ciudades en la que habitó el escultor Juan de Montejo entre 1555 y 1601 compartían tantas semejanzas como diferencias. Ambas eran sede de obispados medievales reinstaurados por Jerónimo de Perigord, habían sufrido procesos repobladores similares y mantenían unas características urbanísticas comunes al verse encorsetadas aún por sus murallas y por un río –el Duero y su afluente el Tormes– que aportaba una impagable riqueza a la ciudad y su actividad diaria. Sin embargo, Zamora había ido perdiendo paulatinamente el pulso de la historia y su posición estratégica, económica y social frustrando la posibilidad de convertirse en la principal ciudad del sur del viejo reino de León, viéndose eclipsada ya desde fines de la Edad Media por la ciudad más poblada y con mayor potencial del reino, Salamanca, que cobra una inusitada importancia.

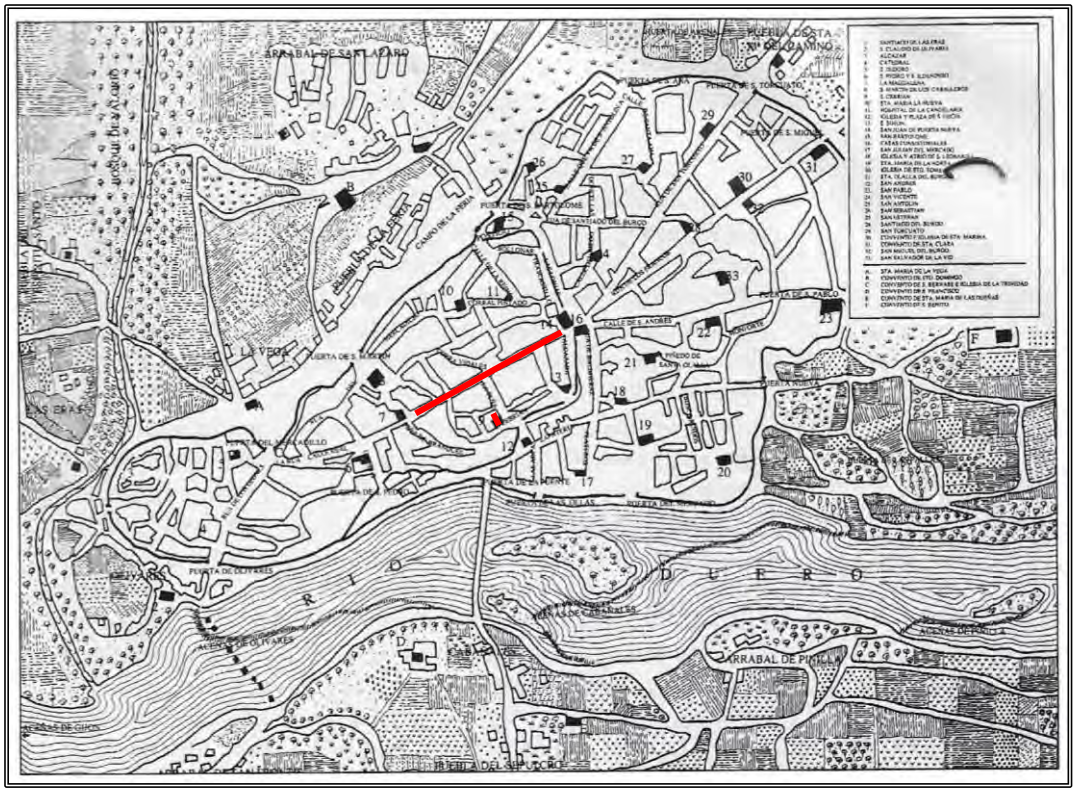


Fig. 1.5. Plano de la ciudad de Zamora hacia 1500, según Ladero Quesada (1991). En color rojo la Rúa y la iglesia de San Cebrián. En sus calles adyacentes se situaban numerosos talleres artísticos, entre ellos el de Juan de Montejo

Durante el siglo XVI estas circunstancias se fueron acentuando más si cabe y la ciudad del Tormes experimentó un extraordinario desarrollo urbanístico, en parte motivado por la afluencia de las clases pudientes del campo a la ciudad. Pero indudablemente también porque este fenómeno coincidió con el momento de esplendor de la institución que dinamizaba, más que ninguna otra, la vida intelectual, cultural y económica de la urbe: la Universidad[38]. No en vano, sus edificios y el espacio urbanístico que ocupaban estaban siendo objeto de una profunda transformación. Sólo una cifra, hacia 1580 llegaban a Salamanca unos 6.500 estudiantes nuevos cada año, futuros licenciados de los que se nutriría la administración eclesiástica y la civil.

Aunque estos números alteraban temporalmente, y de qué manera, el flujo poblacional de Salamanca, lo cierto es que sin ellos la ciudad seguía mostrándose muy superior en habitantes a Zamora. A la vista de los censos de población conocidos, en 1598, por ejemplo, la primera contaba con 4.023 vecinos[39], y tan sólo siete años antes, la ciudad del Duero apenas había alcanzado los 2.575 vecinos[40]. La estructura de este poblamiento también

[38] ALEGRE PEYRÓN (1982): 35-50; FLÓREZ MIGUEL (2002): 420-458.
[39] HERNÁNDEZ ÁLVAREZ (1975): 290. Aplicando un coeficiente de entorno al 3,2-3,5, variable según las zonas de la ciudad, nos encontraríamos ante una vecindad algo superior a los 14.000 habitantes.
[40] RUEDA FERNÁNDEZ *et. al.,* (1995): 265-273. Para el caso zamorano, los autores han aplicado una ratio de entre el 3,65-3,95 de habitantes por vecino, por lo que como máximo Zamora contaría con unos 10.100 habitantes. En 1587 la cifra oscilaba en torno a los 9.900.

resultó determinante, pues frente al movimiento urbanita de Salamanca, todavía en el siglo XVI la población zamorana se mantenía concentrada en los núcleos rurales dispersos y de pequeñas dimensiones. Así, resultaba muy complicado tejer una malla que vertebrase el territorio, función que ejercieron un grupo de localidades de tamaño medio, núcleos casi semiurbanos, que mantenían cierta relevancia por ser o haber sido cabezas de estados señoriales, poblaciones con pujantes ferias y mercados, poseedoras de una floreciente industria, etc., circunstancia especiales que atesoraban villas como Benavente, Villalpando, Fuentesaúco, Corrales, Morales de Toro, Castroverde de Campos, Fermoselle o Vezdemarbán. La capacidad económica de algunas de ellas se reflejó en el poderío de sus parroquias y en la contratación de grandes obras arquitectónicas y escultóricas.

Así, pues, la estratificación social de ambas capitales espejaba este panorama. Zamora aún miraba al campo y a la producción agrícola, lo que permitió el enriquecimiento de las villas de la propia urbe. A esto se sumará el incremento de las actividades artesanales (con predominio de la textil) y de servicios. La oligarquía urbana, implicada en todos los procesos vinculados se enriqueció de manera notable y creciente hasta la última década del siglo XVI, multiplicándose el número de comerciantes, tenderos, artesanos, grandes propietarios, procuradores, notarios… El final de la centuria supuso el inicio de una crisis demográfica y de decadencia urbana, agravado por las epidemias y las malas cosechas[41]. Por su parte, en la ciudad de Salamanca el sector primario apenas tenía representación, y existía un cierto equilibrio entre el sector transformación y el sector servicios, destacando en el primero los profesionales dedicados al trabajo del cuero y al textil, los orfebres y la industria del libro. Aquel éxodo rural y el rápido crecimiento urbano generó pronto graves problemas de abastecimiento. Dentro de los servicios sobresalía el grupo criados-servicio, algo representativo de mayor presencia de las clases acomodadas, tanto familias nobles como de miembros de la iglesia y de la administración[42].

Dentro de sus posibilidades, como se ha visto, ambas ciudades atravesaron durante el siglo XVI un momento propicio para su desarrollo, de esplendor urbanístico, de construcción de casas-palacio, señas de identidad de señores, caballeros e hidalgos, y de renovación de algunos templos. Extramuros de ambas se desarrollan o adquieren mayor entidad algunos arrabales y tanto dentro como fuera de las murallas proliferan las fundaciones religiosas. Sobre las murallas proliferarían torres –ya no tan fuertes como en siglos pasados– y campanarios. Las dos ciudades se organizaban en más de una veintena de barrios o colaciones y pueblas o arrabales, habitualmente encabezadas por sus

Es interesante ver la entidad que por entonces mantenía la ciudad de Toro, segundo foco artístico de la provincia, con un número de habitantes algo superior a los 9.000.

[41] ÁLVAREZ VÁZQUEZ (1995): 120-128.

[42] DÍAZ MEDINA (1982): 69-100.

parroquias, y que, por lo general, mantenían una cierta organización profesional de sus pobladores[43].

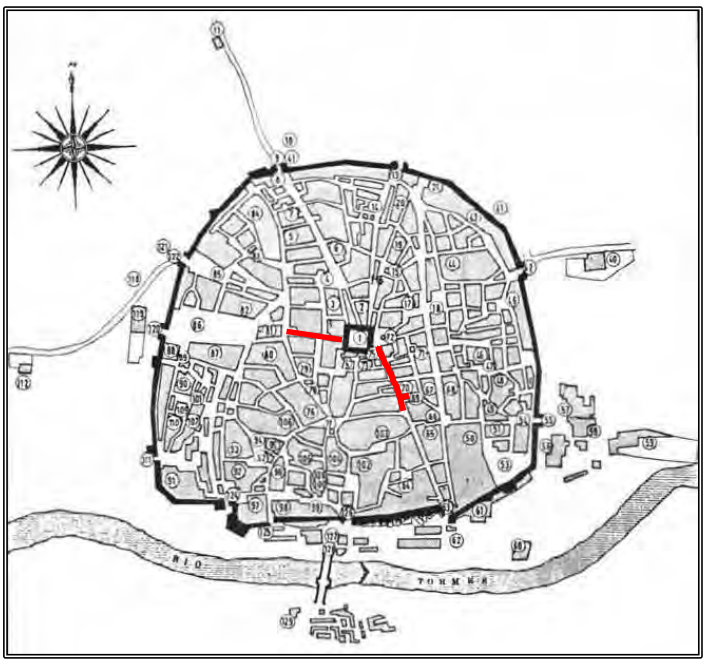


Fig. 1.6. Mapa de la ciudad de Salamanca dibujado por Valeriano Hernández (1987) sobre el topográfico de Juan Marcelino Sagarvinaga (1804) que recrea la Salamanca del siglo XVII. A la izquierda, la calle del Prior, abajo la calle Albarderos (hoy San Pablo) y la plaza de San Adrián, donde se ubicaba la hoy desaparecida iglesia

En los dos períodos vitales que relacionan a Juan de Montejo con Salamanca podemos ubicarle en dos puntos de la ciudad bien distintos. Su primera residencia, junto al taller familiar, se localizaba en la colación de San Adrián, y en los últimos compases de su vida arrendó unas estancias en la Casa de la Sal, ubicada en la céntrica calle del Prior, entre las colaciones de San Martín y de Santa María de los Caballeros. Este último edificio, rodeado de casas nobiliarias (como la de los marqueses de Castellanos, la de los Tejeda o el palacio de Monterrey[44]), fue una residencia circunstancial, pero la de San Adrián era una zona fundamentalmente artesana, aunque alejada de las colaciones de San Isidro y Santa Eulalia donde se asentaban la mayor parte de los obradores de entalladores, imagineros y pintores de Salamanca. Sobre ambas viviendas se abundará en los capítulos correspondientes (fig. 1.6).

A su llegada a Zamora, sabemos que se estableció en la colación de San Cebrián (fig. 1.5), pero se desconoce si siempre en las mismas casas, pues las primeras referencias certeras a las mismas datan ya de la década de 1590. El

[43] En Zamora estaban las de la Catedral, San Andrés, San Cebrián, San Isidro, San Juan de Puerta Nueva, Balborraz, San Julián del Mercado, San Leonardo, San Martín el Antiguo o de los Caballeros, San Marcos, San Miguel y Mercadillo, San Pablo, San Pedro, San Salvador, San Simón, San Torcad, San Vicente, Santa Colomba, Santa Lucía, Santa María Magdalena, Santa María Magdalena, Santa Marina, Santiago del Burgo y los arrabales de San Antolín o la Lana, la Puebla del Valle, Santo Tomé, Olivares, las Eras, San Frontis, del Espíritu Santo, San Lázaro o Santa María del Camino (REPRESA (1972): 528-530; GUTIÉRREZ GONZÁLEZ (1993): 20-33; LERA MAÍLLO (1999): 735). Fueron desapareciendo o anexionándose unas a otras, por lo que resulta casi imposible obtener una fotografía exacta en un momento concreto de la centuria.
En Salamanca, al comenzar el siglo XVI, existían veinticuatro: Santa María y San Millán, San Adrián, San Martín, San Cristóbal, San Cebrián y San Pablo, Arrabal, San Isidro, San Justo, San Benito, San Blas, San Lorenzo, San Bartolomé, Santiago y Santa Cruz, San Juan del Alcázar, San Julián, San Juan de Barbalos, Santa Eulalia, San Román, Santo Tomás, Sancti-Spiritus, Santa María de los Caballeros, Santo Tomé y San Boal, la Magdalena y San Marcos y San Mateos: MARTÍN MARTÍN (1982): 20; MONTANER LÓPEZ (1987): 9-25.

[44] El estudio pormenorizado de estas casas y otras ya desaparecidas de su entorno en CASASECA CASASECA (2002): 153-211.

entorno de la iglesia que daba nombre al barrio fue un hervidero de talleres y artistas a lo largo de toda la Edad Moderna y la ubicación elegida, la Rúa –esquina con la plaza del Conde[45]–, era una de las calles principales de la ciudad. Allí residían ya o habían vivido Alonso de Tejerina, Esteban de Arnedo, Pedro de Ancieta, Francisco Ramos, Melchor de las Cuevas, Cristóbal de Acosta, Alonso Enríquez o los escultores Juan de Barahona y Juan Ruiz de Zumeta, además de otra gente del oficio de la madera.

1.4.3. Gentes y clientela

La ubicación de los obradores, aunque en ambas ciudades se mostró próxima a algunas casas de familias nobles e incluso a conventos, no buscaba una ventajosa cercanía a ellos, sino la proximidad a otros colegas del oficio o profesiones complementarias, carpinteros, ensambladores, pintores, etc. Por lo que el hipotético contacto con ellos no se traducía siempre en clientela y contratos asegurados para el escultor. Es más, que sepamos no trabajó directamente, por ejemplo, para los poderosos condes de Alba de Aliste, aunque de manera casual acabó finiquitando un retablo que Falcote y Zumeta habían contratado en el convento de las Comendadoras de San Juan, al que estos habían dado generosas dádivas. Poco variaría la situación en lo que corresponde a Salamanca.

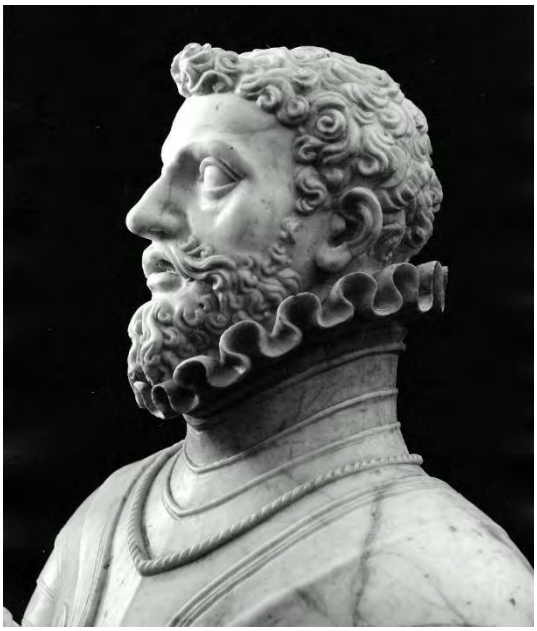


Fig. 1.7. Detalle del bulto funerario de don Alonso de Mera para su capilla funeraria en el monasterio de San Pablo y San Ildefonso. Juan de Montejo (1592-1594). Fotografía: ©Museum of Fine Arts, Boston

Lo cierto es que en lo que respecta al estamento nobiliario podemos hablar únicamente de lo que supuso su labor de patrocinio sobre edificios religiosos, pues en lo personal, para sus casas y palacios, la información recuperada resulta escasa o nula. Del otro lado, además de la monumental iniciativa de los Sotelo en su capilla de la iglesia de San Andrés, Juan de Montejo si tuvo una labor más destacada en fundaciones zamoranas como las llevadas a cabo en la iglesia de San Cipriano por don Cristóbal González de Fermoselle o por don Alonso de Mera y su familia en el monasterio jerónimo de San Pablo (fig. 1.7). El paralelo más sobresaliente en Salamanca habrá de buscarse en Alba de Tormes, en la adaptación de la capilla mayor de la iglesia de las Carmelitas como panteón funerario de sus patronos y fundadores, doña Teresa Laíz y don Francisco Velázquez, contador de la Casa Ducal de Alba (fig. 1.8).

[45] Este topónimo hacía referencia a la casa con la que desde 1505 contaba allí el conde de Alba de Aliste (VASALLO TORANZO (2004c): 283-290, no lejos de la del propio Juan de Montejo.



Fig. 1.8. Detalle de los yacentes de Francisco Velázquez y Teresa Laíz en la iglesia monasterial de las Carmelitas de Alba de Tormes. Juan de Montejo (c. 1583)

También existen una serie de promociones financiadas por otros personajes acomodados, pero no pertenecientes al estado noble. En el mismo Alba de Tormes, pero en la iglesia de San Juan, fundó una capellanía con su altar y enterramiento el comisario del Santo Oficio, Perucho de Villarreal Cisneros, donde reposarían él, sus padres y su tío, Toribio de Villarreal. En Zamora contamos con ejemplos muy interesantes en los que la clase comercial mostró un evidente deseo por perpetuar su memoria. La iglesia de San Juan de Puerta Nueva, colocada en el eje mercantil de la ciudad, contó con varias capillas de similares vuelos, como la que adornaron con un retablo los navarros Juan Ruiz de Zumeta y Tomás de Troas para el especiero Francisco García y su mujer Beatriz de Vergas, o la que años más tarde emularon los mercaderes Cristóbal García de Losada y Beatriz de Ávila, aunque eligiendo al escultor principal de la ciudad, Juan de Montejo. El propio Zumeta se encargó también de labrar para la hortelana Juana Hidalga un crucificado destinado al convento de Franciscanos Descalzos de la ciudad, obra que acabaría convirtiéndose en una de las creaciones más destacadas de este escultor.

En realidad, no son muchos más los casos que podrían citarse en lo que a Montejo se refiere, lo que, en cierto modo, era lógico, sobre todo porque su obra es esencialmente religiosa y entre sus comitentes destacarán catedrales, parroquias y órdenes religiosas. No obstante, en muchos casos son personas, más que comunidades, quienes confiaron en su arte. A su favor jugó la época de prosperidad económica que le tocó vivir, pues los encargos, de muy diversa índole, surgían por todas partes. Acaso flojearían en la última década del siglo XVI, con motivo de la ya mencionada crisis, aunque esta afectó más al estamento civil que al eclesiástico. Además, ambas diócesis no estaban precisamente huérfanas de fundaciones religiosas que, heredadas muchas de ellas de época medieval, se vieron acrecentadas ahora de manera considerable.

Sólo la ciudad de Salamanca llegaba al siglo XVIII con 27 parroquias –y escasas pérdidas y adiciones en el camino–, número que llamó la atención hasta de Ponz[46], acostumbrado a recorrer territorios de lo más variopinto:

> *Para tan corto número [de vecinos] está provista Salamanca nada menos que de veinte y siete Parroquias, casi tres tantos mas que las que hay en Madrid, con que se sirve á un vecindario, acaso veinte veces mayor que el de Salamanca. Es cosa á mi parecer tan extraña el no disminuir las Iglesias*

[46] PONZ (1783): 285.

> *Parroquias á proporción que se disminuyen los feligreses [...] Yo he visto Pueblos en España que de poco han llegado á quatro mil, y mas vecinos, sin mas que una Parroquia [...]*

Los números resultaban mucho más escandalosos cuando se hacían extensivos a la provincia, donde al comenzar el año 1587 se contabilizaban hasta 606 pilas (parroquias existentes)[47], bien es cierto que aún no se había producido la escisión de los territorios vallisoletanos y los primeros arreglos parroquiales. Zamora tampoco se quedaba atrás en potenciales comitentes, pues sumaba entre 25 y 30 parroquias en la ciudad y 273 en la diócesis, sin contar las ocho que las órdenes de Santiago y San Juan poseían en ella[48].

Comenzando por las dos catedrales, el listado de templos para los que trabajó de uno u otro modo Juan de Montejo es larguísimo y se podrán ir viendo en adelante. Pero llama la atención el distinto papel que jugó en las seos de ambas diócesis. Mientras en Zamora trabó contacto relativamente pronto y consiguió mantener un flujo estable de trabajos tanto con la fábrica como con sus canónigos, o incluso con el propio obispo, en Salamanca no le llegó el turno –que sepamos– hasta una fecha bien tardía y, además, con un encargo de escaso fuste, como era el participar en el túmulo que se erigiría en el templo con motivo de la muerte de Felipe II[49]. Su permanencia en la ciudad del Duero facilitaría este contacto prolongado en el tiempo, mucho menor en Salamanca, que se valió de otros maestros presentes en la ciudad durante las décadas de los 80 y 90 del siglo XVI y con el obstáculo añadido de que esta última estaba afanada económicamente en terminar sus obras de arquitectura más que en cualquier otra cosa.

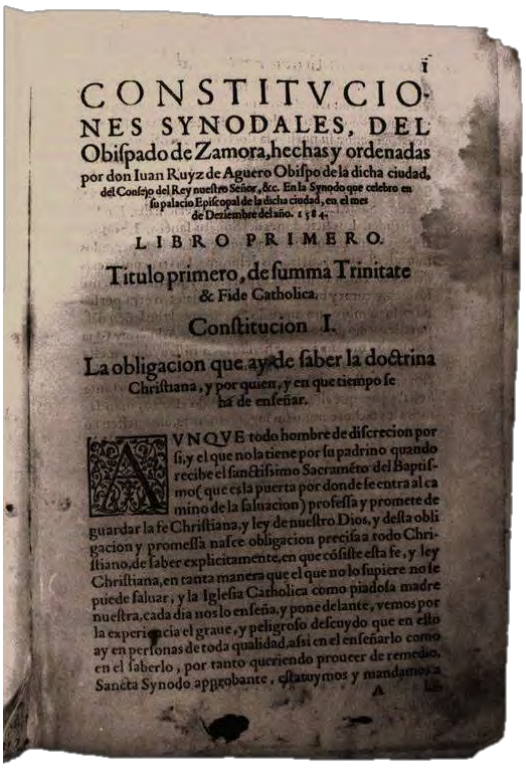
Merece la pena mencionar aquí la aventura del juniano Juan de Barahona, único maestro zamorano al que puedo relacionar con una Catedral que salte nuestros límites geográficos. Hacia 1575, y gracias a las gestiones del arcediano Pedro Noguerol, fue llamado para trazar y hacer condiciones de la sillería de coro de la catedral de Orense. Sobre ello volveré al estudiar a este maestro, aunque todo apunta a que el proyecto nunca se llevó a cabo.

En relación con las fábricas catedralicias he de aludir brevemente a los obispos que ocupaban las respectivas sedes en los momentos en que Montejo desarrollo su vida laboral en ambas diócesis[50]. El primero con el que hubo de topar a su regreso a Salamanca en 1572 ya como oficial de escultura, o a punto de acabar su aprendizaje, sería Pedro González de Mendoza (1560-1574). Durante los años inmediatamente posteriores, en sus primeros trabajos para la localidad de Alba de Tormes, ascenderían a la sede Francisco Soto y Salazar

[47] LÓPEZ BALLESTEROS (1829): 313-319.
[48] *Ídem* (1829): 350-352. La desviación de cinco parroquias en la capital corresponde a que en los estudios más recientes no se han contabilizado cinco exentas de jurisdicción ordinaria, LERA MAÍLLO (2018): 745-789.
[49] REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 520.
[50] A la lista de los salmantinos en vida de Montejo –y coincidiendo con su estancia en Zamora– habrá que añadir a: Pedro Vázquez de Acuña (1555), Francisco Manrique de Lara (1556-1560) y Jerónimo Manrique de Figueroa (1579-1593). MARTÍN HERNÁNDEZ (2005c): 313.

(1575-1578) y Fernando Tricio Arenzana (1578). Por último, tras su estancia en Zamora y regreso definitivo a la ciudad del Tormes ocuparía el obispado, tras un largo y desfavorable periodo de sede vacante[51], Pedro Junco Posada (1598-1602). La nómina es mucho más escueta en Zamora, pues en su primera aproximación a la capital, en 1581, hacía tan sólo tres años que ostentaba el obispado Diego de Simancas (1578-1583) y a continuación haría lo propio Juan Ruiz de Agüero (1584-1595)[52]. Quizá no llegó ni a coincidir en el tiempo con Fernando Suárez de Figueroa (1597-1608) que, tras un par de años de vacío, ocuparía la sede vacante de Zamora en 1597, momento en el que Montejo ya habían emprendido la vuelta a su ciudad natal.

Hasta donde sabemos, con el único prelado que tuvo una relación más o menos directa fue con el reformista Ruiz de Agüero, sobre todo porque antes de ser elegido como obispo de Zamora jugó un papel vital en la contratación de obras en la diócesis como visitador episcopal y otros cargos eclesiásticos dentro del Cabildo Catedralicio[53]. Es más, 1591 tuvo que mediar personalmente para que la iglesia de San Juan de Fuentesaúco pagase a nuestro escultor una cuantiosa deuda por sus trabajos allí[54]. E incluso como luego se verá, parece que para su capilla funeraria en Brujel (Toledo) llevó un pequeño crucificado tallado por el propio Juan de Montejo.



CONSTITVCIO-
NES SYNODALES, DEL
Obiſpado de Zamora, hechas y ordenadas
por don Iuan Ruyz de Agüero Obiſpo de la dicha ciudad,
del Conſejo del Rey nueſtro Señor, &c. En la Synodo que celebro en
ſu palacio Epiſcopal de la dicha ciudad, en el mes
de Deziembre del año. 1584.

LIBRO PRIMERO.

Titulo primero, de ſumma Trinitate
& Fide Catholica.

Conſtitucion I.

La obligacion que ay de ſaber la doctrina
Chriſtiana, y por quien, y en que tiempo ſe
ha de enſeñar.

AVNQVE todo hombre de diſcrecion por
ſi, y el que no la tiene por ſu padrino quando
recibe el ſanctiſsimo Sacramẽto del Baptiſ-
mo (que eſta puerta por donde ſe entra al ca-
mino de la ſaluacion) profeſſa y promete de
guardar la fe Chriſtiana, y ley de nueſtro Dios, y deſta obli
gacion y promeſſa naſce obligacion preciſa a todo Chri-
ſtiano, de ſaber explicitamente, en que cõſiſte eſta fe, y ley
Chriſtiana, en tanta manera que el que no lo ſupiere no ſe
puede ſaluar, y la Igleſia Catholica como piadoſa madre
nueſtra, cada dia nos lo enſeña, y pone delante, vemos por
la experiencia el graue, y peligroſo deſcuydo que en eſto
ay en perſonas de toda qualidad, aſsi en el enſeñarlo como
en el ſaberlo, por tanto queriendo prouer de remedio.
Sancta Synodo approbante, ſtatuymos y mandamos a

Fig. 1.9. Frontispicio de las Constituciones Sinodales de Zamora hechas y ordenadas por don Juan Ruiz de Agüero (1584). Archivo Histórico Diocesano de Zamora, Mitra, libros manuscritos, nº 8

Pero lo más interesante de este personaje es que nada más acceder a la silla episcopal, ya familiarizado con todo lo relativo al gobierno y la administración de su territorio, convocó el Sínodo diocesano de 1584 que tendría como misión principal desarrollar los decretos del Concilio de Trento[55]. De sus deliberaciones salieron las Constituciones Sinodales más antiguas que conservamos en Zamora (fig. 1.9). En ellas, como era previsible, se alude –

[51] Coincidió con las negociaciones finales para la erección del obispado vallisoletano, lo que desde Salamanca siempre se vio como una negociación en inferioridad de condiciones.
[52] SÁNCHEZ HERRERO *et. al.*, (2018): 1333-1334.
[53] RUEDA FERNÁNDEZ (1990): 25; BELESTÁ Y CAMBESES (1889): 225 y 335.
[54] SAMANIEGO HIDALGO (1977): 335.
[55] El anterior sínodo se había celebrado en 1479 de la mano del obispo don Juan Meneses. Con posterioridad no se celebrará otro hasta 1769, aunque entre medias hubo algunas reuniones en las que se solventaron cuestiones que habían quedado pendientes, según cuenta PIÑUELA XIMÉNEZ (1987): 322-323.

concretamente en el título XX–, a cuestiones tocantes a las imágenes y que afectaban de pleno al proceder de nuestros protagonistas, tales como el decoro o la función de las mismas. Las vicarías de Alba y Aliste, al no pertenecer aún al obispado zamorano, no estuvieron representadas en este Sínodo, y celebraron el suyo propio en 1612, con unas Constituciones aprobadas por don Maximiliano de Austria, prelado de Santiago de Compostela[56].

Curiosamente también en 1584 se imprimían en Salamanca las Constituciones Sinodales de la reunión celebrada en dicha diócesis un año antes y que había convocado el obispo Jerónimo Manrique de Figueroa. La periodicidad con que se celebraron en la ciudad del Tormes sonroja a la laxitud zamorana, de modo que Montejo tuvo tiempo de conocer otras Constituciones, concretamente las del Sínodo celebrado en 1598 por el obispo Pedro Junco Posada que, además, había asistido al Tridentino[57]. Estas últimas, analizadas por Rebollar Antúnez, prohibían las "bordaduras" por ser obras muy costosas y poco necesarias, pudiendo invertir esos caudales en gastos comunes para el servicio de altar y sacristía[58].

Por último, dentro de la clientela religiosa he de referirme aquí a las órdenes monásticas, muy numerosas en ambos territorios y con las que tanto Montejo como su entorno mantuvieron fructíferos vínculos a lo largo del tercer cuarto del siglo XVI. La ciudad de Salamanca llegaba a fines de la Edad Moderna con más de una veintena de conventos de frailes y una docena larga de casas de monjas[59]. A estos habría que sumar los repartidos por la diócesis, que no eran muchos, pero sí existían fundaciones de considerable importancia como las de Alba de



Fig. 1.10. San Agustín y Santa con hábito. Iglesia de las Carmelitas de Alba de Tormes (Salamanca). Juan de Montejo (c. 1576)

[56] GÓMEZ RÍOS (1995): 1-70.
[57] FRANCISCO MARTÍN (2005b): 248-249.
[58] REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 115-116.
[59] Entre los primeros estaban los: Trinitarios Descalzos, Carmelitas Descalzos, San Francisco de Paula, Capuchinos, San Antonio el Real, San Antonio, San Esteban, Mercedarios Descalzos, San Jerónimo y Guadalupe, Carmelitas Calzados, Padres Premostratenses, Trinitarios Calzados, Agustinos Recoletos, Clérigos Menores y Monte Pío, Colegio Carolino de Irlandeses, San Francisco, San Vicente, San Agustín, San Cayetano, Mercedarios Calzados, Convento del Calvario y San Bernardo. Los femeninos, menos numerosos, eran los siguientes: Santa Isabel, Franciscas del Corpus, Señoras de Sancti Spiritus, Santa Clara, Bernardas del Jesús, San Pedro de la Paz, Santa María de las Dueñas, Franciscas de Madre de Dios, Agustinas Recoletas, Anunciación o Santa Úrsula, Monjas del Corpus, Monjas de la Penitencia, Santa Ana y San José. MONTANER LÓPEZ (1987): 27-28; TORIBIO ANDRÉS (1944): 445-452.

Tormes[60]. De las fundadas en la capital nos han llegado testimonios documentales o materiales que certifican trabajos para las Carmelitas Descalzas (hoy en Cabrerizos), el convento de Santa Clara, o el monasterio de Santa María de Jesús (Bernardas). De entre los de la de diócesis destaca su obra magna, llevada a cabo en el monasterio de la Anunciación de Alba de Tormes (MM. Carmelitas), para las que trabajo en varios momentos de su vida y en múltiples trabajos, a cuál más sobresaliente (fig. 1.10). Dos encargos más le relacionan en localidades de fuera de la diócesis, pero relacionadas con ella. Se trata de su intervención en el retablo del Colegio de los Jesuitas de Medina del Campo y de una imagen de San Roque tallada en el monasterio de Agustinas de Santa María de Gracia en Madrigal de las Altas Torres. Cuando se contrató la primera, la localidad se había englobado ya en el recién creado obispado de Valladolid. La segunda, aunque abulense, fue una localidad situada en la órbita comercial de Medina y con contactos históricos más hacia Valladolid que hacia Salamanca.

El caso zamorano se ciñe únicamente a los cenobios de la capital[61], aunque hubo maestros, como Juan de Barahona, que llegó a trabajar para el monasterio cisterciense de Moreruela. Aquí las fundaciones femeninas doblaron en número a las masculinas, siendo estas últimas hasta siete casas, algunas de notable entidad como San Francisco y San Jerónimo. Sin embargo, a Juan de Montejo le encontramos fundamentalmente al servicio de clausuras femeninas, en todas ellas con piezas aún hoy conservadas. Me refiero al crucificado del Corpus Christi (fig. 1.11), a la titular del monasterio de Santa Marina, a parte del retablo y otras tallas accesorias encargadas por las Comendadoras de San Juan, o incluso al sepulcro de don Alonso de Mera en las jerónimas



Fig. 1.11. Cristo crucificado. Convento del Corpus Christi. Juan de Montejo (c. 1597)

[60] La historiografía recoge otros de muy distinta valía en Las Batuecas, Fuentes de Sando, Herguijuela de la Sierra, La Flecha, La Peña de Francia, La Verde, San Martín del Castañar, Vitigudino, Sequeros, Tamames, además de los ubicados en las diócesis de Ciudad Rodrigo y Plasencia. GARCÍA BOIZA (1937): 53-61.

[61] Entre ellos estaban como casas masculinas: Santo Domingo o San Ildefonso, San Francisco, San Juan Bautista, San Miguel, Nuestra Señora de la Consolación, San Jerónimo, Santísima Trinidad. Al contrario que en Salamanca, aquí las clausuras femeninas eran más numerosas: Nuestra Señora de la Visitación, Santa María la Real de las Dueñas, Santa Catalina de Sena, San Pablo y San Ildefonso, Corpus Christi, Santa Isabel, Santa Belén, San Damián, San Francisco de los Arenales, Santa Marta, San Bernabé, Santa Paula, Santa Marina, San Juan de Jerusalén, LÓPEZ BRAGADO (2022): 26-29; PIÑUELA XIMÉNEZ (1987): 127-188.

de San Pedro y San Ildefonso. El resto de artífices zamoranos también participó del amueblamiento y adorno de los conventos de la capital y así hemos logrado documentar a Juan Ruiz de Zumeta en Santo Domingo o a Tomás de Troas en San Jerónimo y en una de las escasas incursiones fuera de la capital, en el retablo mayor del convento de Santa Sofía de Toro, finalizado años después por Gaspar de Acosta y Sebastián Ducete.

A caballo entre lo religioso y lo civil se encontraban las cofradías, frecuentemente deseosas de proveerse de santos titulares, andas procesionales, pequeños retablos y algún otro mueble de carácter menor. Los trabajos de unos y otros maestros para estas agrupaciones son múltiples y muy diverso signo. Por lo general eran hermandades piadosas, por lo que además de sus tallas de su patrón podían encargar tallas de Cristo o de la Virgen como principales devociones. Es más, los propios escultores y entalladores solían pertenecer a ellas, como ocurría con Juan de Montejo, al que a lo largo de su vida se le relaciona con varias cofradías de San José.

Gracias a una de estas cofradías Montejo recibió uno de sus primeros encargos conocidos, concretamente por la de Santa Lucía y San Blas de Fuentesaúco, en 1576. Dos décadas después, pero desde la misma localidad, la cofradía de curtidores o de San Bartolomé se dirigirá a él para que tallase su imagen titular, hoy conservada en la iglesia parroquial de San Juan. Y poco tiempo antes de morir nuestro escultor recibía el encargo de una imagen cuya iconografía no había tratado nunca, un yacente para cofradía penitencial de la Santa Vera Cruz de Medina del Campo.

1.4.4. Relaciones profesionales

Junto a las relaciones familiares, las búsquedas documentales han permitido reconstruir también el otro círculo social más próximo a la vida del escultor, que no era otro que el de aquellas personas del mismo oficio o de otras ramas del arte, en especial los maestros, compañeros y amigos que colaboraron con él. Evidentemente todo no quedó protocolizado y muchos contactos y negocios se cerrarían de manera verbal, por lo que por más que queramos nuestra visión siempre será parcial.

En lo que toca a Juan de Montejo la nómina va a resulta escueta y, aparentemente, no por las pérdidas archivísticas, sino porque fue un personaje retraído y poco amigo de compartir encargos o de traspasar parte de los mismos, como se hacía en el común de los talleres. Pese al reducido tamaño de su obrador –al menos si lo comparamos con otros que manejaron similares volúmenes de obra[62]– prefirió mostrar su capacidad asumiendo todos los procesos posibles, sin hacer concesiones salvo en las tareas absolutamente imprescindibles, como la policromía. Por ello su círculo va a ser un grupo de

[62] PARRADO DEL OLMO (2002): 45.

confianza, reducido, cumplidor, tanto en la calidad como en los tiempos de ejecución.

Hubo dos o tres momentos en su vida en los que la situación no fue tan drástica, pero en los que evidentemente subyacía el interés y la necesidad. El primero fue durante sus primeras obras conocidas en Alba de Tormes, siendo aún un oficial primerizo. Aquí se ayudó del prestigio de su tío, el pintor Francisco de Montejo, para contratar el retablo mayor de la iglesia de las Carmelitas. Pero para la obra de mayor enjundia, todo apunta a que se puso al servicio de Pedro Barajas, cantero y maestro de obras albense, que estaban trabajando en la construcción de la iglesia conventual y poco más tarde en la reconstrucción de la incendiada iglesia de San Pedro. No existe el refrendo documental, pero su trabajo coincide en tiempo y en espacio y nada se movía en esas obras sin que Barajas no lo controlase. Él será el principal receptor de todos los dineros gastados allí durante esos años y quien con la ayuda de su fundador, Francisco Velázquez, fue dando forma al gran proyecto del cenobio teresiano[63] (fig. 1.12).



Fig. 1.12. Interior de la iglesia de las Carmelitas de Alba de Tormes (Salamanca), levantada por Pedro Barajas (con el añadido barroco del crucero y la nueva cabecera) y con los sepulcros parietales de Juan de Montejo

A su llegada a Zamora, falto aún de contactos y de reconocimiento por parte de la clientela local, necesitó hacerse un hueco entre los maestros allí establecidos. El primero en darle la oportunidad fue el ensamblador burgalés o logroñés Esteban de Arnedo el Viejo junto a quien ejecutaría el desaparecido retablo mayor de Pozoantiguo[64]. Reconociendo la calidad del salmantino es posible que Arnedo le reclamase de nuevo, poco antes de 1585, para el retablo de Morales de Toro, contratado junto al entallador toresano Melchor Díez[65].

Hasta aquí había tocado, pues, los palos de entorno zamorano y del toresano, al que volverá algún tiempo después y manteniendo en el horizonte a Melchor Díez. De inmediato, en su primer vínculo con la capital, se le relaciona con la familia Falcote, seguramente sabedor de que, por entonces, eran los dominadores del panorama escultórico local. Un encargo menor le relacionará, además, con la gran empresa que estos maestros monopolizaron durante

[63] GUTIÉRREZ ROBLEDO (2008): 695-707.
[64] GÓMEZ-MORENO (1927): 280; HERAS HERNÁNDEZ (1973): 128-129; NAVARRO TALEGÓN (1980): 369.
[65] NAVARRO TALEGÓN (1980): 334-335. En 1584 Díez traspasó su parte a Juan Ducete el Mozo. VASALLO TORANZO (2004b): 47-49.

cerca de tres décadas: la capilla funeraria de los Sotelo[66] (fig. 1.13). De aquí nacerá algún otro pequeño trabajo, pero por las razones que fuesen la relación entre ambos se enfrió, de tal modo que apenas volverían a entrar en contacto hasta la muerte de Juan Falcote, patriarca de la familia. Algo más de suerte encontró nuestro escultor con el heredero del taller, su hijo Antonio Falcote. Pero lo que no deja de llamar la atención es que cuando Montejo decidió regresar definitivamente a su ciudad natal en 1597 su primer punto de anclaje fue Alonso Falcote, hermano del fallecido Juan[67].



Fig. 1.13. Retablo medial o de Nuestra Señora del Pilar. Capilla de los Sotelo, iglesia de San Andrés. Juan Falcote y Cristóbal de Acosta (1576-1577). En el centro la Virgen encargada a Juan de Montejo, pero que no llegó a ejecutar

Digamos que, hasta este punto, las relaciones habían sido de un único sentido, de aquellos maestros que le fueron requiriendo sus servicios, bien por necesidad, bien para palpar su valía, como pudo ser el caso de Falcote. Pero a partir de aquí, con el taller establecido ya en la capital, rápidamente comenzó a componer su círculo de aprendices y oficiales, a los que iremos mencionando en adelante, pero sobre los que la documentación no informa de ningún papel destacado, más allá de mandarles a solucionar algún negocio desde Zamora a Alba de Tormes, como ocurrió con Tomás de Villa, o viceversa con Tomás de Huerta, oficial de confianza en el taller de Salamanca.

Cuando poco tiempo después se le encargó la terminación del retablo de El Fito (obra, como alguna otra de su catálogo, heredada de Pedro de Ancieta), quizá gracias a la mediación de Melchor Díez, abrió su abanico de contactos debido a los tres tasadores que justipreciaron su trabajo, a saber, el toresano Juan Ducete el Mozo y los zamoranos Gaspar de Acosta y Pedro de Ribas[68]. Prueba de ello es que con los dos primeros volverá a tener relación laboral algunos años después. Pero será tras la muerte de Antonio Falcote cuando se amplíe mucho más, pues contactaría por primera vez con su principal rival, Juan Ruiz de Zumeta y recibiría por manda testamentaria la responsabilidad de terminar varias obras iniciadas por Falcote. Juntos, Zumeta y Montejo, acometerían, por

[66] SAMANIEGO HIDALGO (2016): 49-294.
[67] CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 38); RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (1989): 233; CASASECA CASASECA (2011): 191-193; REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 429-434 y 507-508.
[68] NAVARRO TALEGÓN (1980): 179; VASALLO TORANZO (2004b): 63 y SAMANIEGO HIDALGO (2016): 245 y 250.

ejemplo, el retablo para la capilla de las Comendadoras, del que quedan unos pocos restos dispersos. Y con la participación de Diego de Basoco, Rodrigo de Espinosa y Cristóbal de Acosta[69], concluyó la máquina que iba a presidir la capilla funeraria de Cristóbal González de Fermoselle.

El tercero de aquellos momentos en que se aprecia un cambio en las relaciones de Juan de Montejo –más por necesidad que por otra cosa– se remonta a los años centrales de la década de 1590, cuando a tenor de los resultados de sus contratos, el taller mostraba una cierta insuficiencia para atender todos los trabajos que había acumulado. Por este motivo dejaría pendiente parte de la ejecución del retablo de los Balbás, retomada tiempo después por Gaspar de Acosta. Y quizá ahí resida también el motivo por el que sólo se comprometió a hacer los relieves mayores del retablo de Villadepera (fig. 1.14), dejando los del banco y la imaginería a Esteban de Arnedo el Mozo. El mismo proceso se siguió en la contratación del retablo mayor de San Cebrián de Castro, en el que Acosta traspasó a Montejo los cinco relieves de sus calles[70], pero en su ejecución se llega a apreciar una importante intervención de taller.



Fig. 1.14. Detalle del relieve de la Imposición de la casulla a San Ildefonso. Juan de Montejo (c. 1593-1595). Retablo mayor de la parroquia de Villadepera

Ya en Salamanca hubo de rehacer sus redes profesionales y, además de con Alonso Falcote, como ya se ha dicho, se relacionó con dos de los ensambladores locales más potentes del momento, Martín de Espinosa y Pedro Martín. Con ellos haría, por ejemplo, el desaparecido retablo de Santa Olalla. Con quien desde luego no tuvo relación, al menos en Salamanca, fue con Isaac de Juni que en 1593 contrató el retablo del monasterio del Jesús[71], obra que poco tiempo después retomaría Montejo por la muerte del anterior.

En lo que a sus colegas de las artes de la madera se refiere –exceptuando a algún carpintero que actúan como fiador o testigo en ciertos contratos[72]– tan

[69] SAMANIEGO HIDALGO (2016): 251.
[70] NIETO GONZÁLEZ (1982): 290-291; *Ídem* (1987): 187.
[71] BARBERO GARCÍA y MIGUEL DIEGO (1987): 236, 238 y 239; CASASECA CASASECA (2011): 188-194; REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 518-520.
[72] El zamorano Agustín de Camarón, por ejemplo, figuraba como testigo en el contrato de renovación de los retablos de Almaraz, llevado a cabo por el pintor Cristóbal Rodríguez y por el propio Juan de Montejo. Y junto a los salmantinos Francisco y Andrés Hernández participó en

sólo queda por recoger aquí un contacto tardío, pero muy interesante, y que le servirá para intimar con varios de los maestros más relevante del foco vallisoletano en los momentos del cambio siglo, justo antes de que Montejo falleciera. A raíz de varios trabajos en los territorios de la antigua Abadía de Medina de Campo entabló amistad con Adrián Álvarez, Pedro de la Cuadra, Francisco de Rincón y acaso también con Esteban Jordán.

El segundo grupo más numeroso fue, como cabría de esperarse, el de los pintores, doradores y policromadores. Las relaciones más cercanas, pues evidentemente hubo otras circunstanciales, pueden dividirse en dos etapas. Las obras de los años 80 y comienzos de los 90 fueron policromadas en su mayoría por Diego de Quirós y sobre todo por Alonso de Remesal el Viejo (fig. 1.15). Me refiero a la remodelación del retablo de la capilla del doctor Grado, al retablo de Morales del Vino, a los mayores de Jambrina y El Fito, a la talla de San Juan Bautista de Fuentesaúco, al retablo de la capilla de Cristóbal González de Fermoselle y quizá incluso al de las Comendadoras de San Juan, en cuyo contrato figuraba como fiador.



Fig. 1.15. Detalles de los relieves del retablo de la capilla del doctor Grado y de la capilla de González de Fermoselle. El primero policromado por Diego de Quirós, el segundo por Alonso de Remesal el Viejo

Ambos desarrollaron unas policromías riquísimas tanto en variedad cromática como en repertorio de motivos decorativos. Además de la abundancia de dorados, proliferaron los grutescos, tarjas y elementos a *candelieri* que poco a poco se fueron envolviendo de otros mucho más naturalistas y vistosos, con vegetales carnosos, angelitos, figuras humanas, etc.

Un segundo momento corresponderá al de las obras ejecutadas hasta 1600 y donde el pintor Rodrigo Rodríguez alcanzará un claro protagonismo. No sólo había pretendido la policromía del retablo de Pozoantiguo[73] –una de las primeras colaboraciones de Montejo–, sino que tiempo después le acompañó

la hechura de las arquitecturas efímeras realizadas en la ciudad del Tormes en junio de 1600 para recibir a los reyes Felipe III y Margarita de Austria.

[73] NAVARRO TALEGÓN (1980): 369. Dicha tarea quedó paralizada por el visitador pastoral a comienzos del siglo XVII hasta que la parroquia se recuperase del alto dispendio que había supuesto la hechura del retablo.

en la terminación del retablo y custodia de Fariza, o en la renovación de los retablos de Almaraz. E incluso pudo participar, junto a Juan Álvarez de Escobar en la pintura del mayor de Villadepera, pues ambos figuraban como testigos en la escritura del mismo[74]. El trabajo de Fariza, que se conserva intacto responde a una policromía bastante más sencilla que las anteriores, de colores bastante planos, pero con abundantes estofaduras de rameados vegetales y motivos florales (fig. 1.16).



Fig. 1.16. Detalle de la talla de San Julián en la iglesia de Fariza, realizado por Juan de Montejo (c. 1592-1595) y policromado por Rodrigo Rodríguez

Menor contacto parece que tuvo con otros valiosos pintores zamoranos, no porque no fuesen de su confianza, sino porque sus trabajos coincidieron con los años inmediatos a la marcha de Montejo y por lo tanto las relaciones no perduraron en el tiempo. Estos pueden ser Juan de la Talaya y su hijo Cristóbal Ruiz de la Talaya a quienes confirió la pintura del retablo de la capilla García de Losada-Ávila (trasladado a la capilla del Santísimo de la catedral de Zamora desde la iglesia de San Juan de Puerta Nueva) y del retablo mayor de la citada iglesia de San Juan, acometida junto a Alonso de Remesal II[75]. También podemos referirnos a Alonso de Escobar, encargado de policromar los soberbios grupos escultóricos de la capilla del Cardenal de la



Fig. 1.17. Detalles de las tallas de San José y de la Dolorosa, en la capilla del Cardenal de la catedral de Zamora, realizados por Juan de Montejo (c. 1595-1598) y policromados por Alonso de Escobar (1598)

[74] También es cierto que, por la parte de Juan de Montejo, los papeles de este retablo (entendemos que su concierto con Arnedo) estaban en poder del pintor Juan de la Talaya. CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 40.
[75] SAMANIEGO HIDALGO (1980): 340; NAVARRO TALEGÓN (1984): 344-345; RIVERA DE LAS HERAS (2001b): 78.

catedral de Zamora. Su pintura es una de las más bellas y suntuosas de cuantas se aplicaron a obras talladas por Montejo (fig. 1.17). Sin embargo, sus tonalidades vivas y brillantes, de amplia gama cromática, variedad de motivos naturalistas y carnaciones a pulimentos resultaban un tanto desfasadas ya en el arte finisecular y no del todo adaptadas a las disposiciones trentinas[76].

Menos conocidas nos resultan sus relaciones con pintores de Salamanca. Tan sólo hemos podido rescatar datos de sus tratos con Martín Delgado, encargado de pintar el retablo mayor de las Carmelitas de Alba de Tormes hacia 1578. Cuanto menos curiosa será la situación revelada por la documentación notarial, según la cual el pintor salmantino Juan López contrató una escultura de San Roque para Nava del Rey[77], cuya labor de talla se traspasaría a nuestro escultor.

No fue el caso de Montejo, pero en numerosos contratos de obras de otros artífices de Zamora quienes actuaban como fiadores no eran pintores u otros colegas del oficio, sino plateros, que frecuentemente disponían de liquidez dado su trabajo con metales preciosos. Las relaciones entre gremios no fueron algo ajeno al panorama artístico local. El escultor Juan de Barahona, por ejemplo, actuó como padrino de bautizo de un hijo del platero Alonso Hernández. O incluso el platero Juan de Albear adquirió un Cristo pequeño en la almoneda parcial que se hizo sobre los bienes de Juan de Montejo.

1.4.5. Tipologías, géneros y temas

La completa panoplia de objetos a los que podía alcanzar el trabajo de los maestros escultores, entalladores y ensambladores queda prácticamente representada en su totalidad en el quehacer diario de los personajes a que me referiré en las próximas páginas y donde, por cierto, parece intuirse bastante bien la especialización de cada una de estas categorías no siempre bien definidas.

En lo que respecta a Juan de Montejo, básicamente abordó cuatro tipos de trabajos muy concretos: retablos, custodias, sepulcros e imágenes exentas. No entró en otro tipo de trabajos como las sillerías de coro, que sí contrataron los escultores Juan Ramos, Juan de Barahona y Gaspar de Acosta para el monasterio de Moreruela, la catedral de Orense[78], y el convento de Santa María de las Dueñas de Salamanca. O incluso el ensamblador Melchor de las Cuevas para el monasterio zamorano de Santa Marta, y el entallador navarro Tomás de Troas en el colegio de Nuestra Señora de Guadalupe en Salamanca. Y, apenas, se prodigó en trabajos que podríamos considerar menores como cajonerías, arcas, sillas, puertas, etc., en las que sí que vemos a sus colegas. Únicamente

[76] NAVARRO TALEGÓN (1984): 369-370; CANTOS MARTÍNEZ (2012): 178-187.
[77] BARBERO GARCÍA y MIGUEL DIEGO (1987): 255; CASTÁN LANASPA (2006): 102.
[78] El devenir de este último contrato en VILA JATO (1983): 59-65; BARRIOCANAL LÓPEZ (2003): 215-218; *Ídem* (2016): 226-243.

adelantaré aquí por su excepcionalidad el encargo con que, junto a Juan Falcote, abrió su periplo zamorano. A la ya aludida Virgen "del Pilar" se sumó en el mismo contrato un gran facistol, cuatro retriles y dos blandones para el servicio de la capilla de los Sotelo. Salvo la traza de uno de los blandones nada se ha conservado materialmente[79].



Fig. 1.18. Retablo de Cristóbal García de Losada y Beatriz de Ávila para la iglesia de San Juan de Puerta Nueva, hoy en la capilla del Santísimo (antes de los Balbases) de la catedral de Zamora. Juan de Montejo (1596-1597)

Los retablos contratados por Juan de Montejo a lo largo de su vida superan holgadamente la docena, aunque participó en la ejecución y renovación de otros tantos más (fig. 1.18). A raíz de los conservados, que no llegan ni a la mitad del total, podemos hablar de una tipología bastante homogénea en la que afloraba tanto su conocimiento del mundo romanista, como de las fórmulas junianas en las que se cimentaba su aprendizaje. Se trataba de máquinas muy claras compositivamente, de líneas sencillas y desprovistas de excesiva decoración accesoria. Sus calles se articulaban mediante columnas con el tercio inferior del fuste tallado, de órdenes superpuestos y sosteniendo encasamientos cerrados por frontones triangulares y curvos. En ocasiones, la central adquirió cierto movimiento desbordando las líneas de sus colaterales y del coronamiento del retablo. Por lo que respecta a los cuerpos se flanqueaban arriba y abajo por los correspondientes basamentos y entablamentos. Los primeros –al menos en el primer cuerpo– solían llevar iconografía, mientras en el resto o bien iban lisos o mostraban molduras clásicas y roleos vegetales. En la mayoría de ejemplos conocidos el ático, de escaso desarrollo, se componía de una caja rectangular, soportada por pilastras con sus gútulas.

Menos uniformidad existe en el tipo de trabajo con que se llenaron las cajas de esas calles, donde influiría tanto el presupuesto disponible como el gusto del comitente. Lo más frecuente es que combinaran la escultura de bulto redondo, en la calle principal, con los tableros en relieve, en las laterales, ático y basamento. Pero en el caso del encargado por Beatriz de Ávila prácticamente todos los encasamientos se pensaron para albergar imaginería. Menos son los ejemplos en los que se incorporó la pintura sobre tabla en alguna de sus partes, aunque las encontramos en el basamento del retablo de Perucho de Villarreal

[79] También cuando acometió el retablo de la capilla de Cristóbal García de Losada y Beatriz de Ávila para su capilla en la iglesia de San Juan de Puerta Nueva, se le encomendó hacer dentro del conjunto de condiciones unos cajones para ornamentos y una puerta de dos haces. El retablo se ha conservado, del resto no se sabe nada. SAMANIEGO HIDALGO (1980): 339-342; RAMOS DE CASTRO (1982): 280-286.

(Alba de Tormes) y en otros, no diseñados por Montejo, pero en los que contribuyó en la parte escultórica, caso del iniciado por Juan Falcote para Cristóbal González de Fermoselle, o el de Santa María de los Caballeros en Salamanca, donde Alonso Falcote reservó las entrecalles laterales para lienzos. Algo distinto fue el caso del retablo de San Andrés de Alba de Tormes, donde Montejo y su hijo tuvieron que reaprovechar siete tablas procedentes de un retablo viejo.

El léxico de sus creaciones evolucionó muy ligeramente con el tiempo, de modo que al acabar el siglo XVI había depurado aún más sus líneas, incorporaba frontones partidos y algunos exornos puramente clasicistas. Su contacto con obras puestas al día estilísticamente, con trazas como la planteada por Isaac de Juni en el monasterio de Jesús –que acabaría el propio Montejo– que bebían de las propuestas becerrescas para las Descalzas Reales, o con el arte más clasicista o herreriano introducidas por los vallisoletanos que trabajaron junto a él en el Colegio de la Compañía de Jesús de Medina del Campo, resultaron determinantes.

La vertiente más romanista de las propuestas retablísticas de Zamora se la deberemos a Juan Ruiz de Zumeta, como ya se dijo, formado con Pedro López de Gámiz. Aunque el sustrato norteño de sus creaciones, en su obra cumbre, el retablo de Casaseca de las Chanas resulta evidente, su traza se formularía teniendo en la cabeza la fuerte influencia de la gran obra ideada por Gaspar Becerra para la catedral de Astorga.



Fig. 1.19. Sagrario conservado en Villaralbo con esculturas exentas de Juan de Montejo (1590-1595) y Sagrario del retablo contratado en 1586 por Montejo para la capilla de Perucho de Villarreal

Caso bien curioso es el de la segunda de las categorías que he de nombrar, la de las custodias, sagrarios o tabernáculos. Son varios los contratos en que Montejo se comprometió a hacer una *custodia*, pero no de manera aislada, sino dentro de un conjunto retablístico. Como obra independiente sólo conocemos la contratada tempranamente en Venialbo[80] y que encima no llegó a realizar

[80] NAVARRO TALEGÓN (1980): 369; *Ídem* (2004): 217.

tras el enojoso comportamiento de la parroquia y el visitador pastoral. Pero es que, además, en los retablos que hoy conservamos de su mano no se mantiene ninguna custodia original. Por lo tanto, no es posible saber el tipo de mueble que nuestro escultor incorporaría en sus conjuntos. Si se adaptó a la corriente más extendida en la diócesis estaríamos ante una custodia de pequeño formato, ochavada, de un único cuerpo, y con columnillas marcando sus tres paños. En los laterales, cobijados en hornacinas se ubicarían pequeñas imágenes de bulto, generalmente de San Pedro y San Pablo, y en la puerta un relieve con temas como la Resurrección de Cristo, la Oración en el Huerto de los Olivos o El Salvador[81]. A este esquema responde la vista en la parroquial de Villaralbo, donde sus tallas exentas son de mano de Montejo, pero el resto de labor escultórica y decorativa nada tiene que ver su arte (fig. 1.19). Es posible que simplemente otro maestro le encargase las imágenes, pero al no tener apoyo documental no podemos posicionarnos en otro extremo. Totalmente distinto es el pequeño sagrario dispuesto en el banco del retablo de Perucho de Villarreal (Alba de Tormes). El conjunto fue contratado por el salmantino hacia 1586, pero hoy luce muy modificado, algo que parece se extendió a esta pieza, de forma prismática y coronada por un frontón semicircular y tímpano curvo partido. Dos pilastras con su gotas y capiteles flanquean la puerta, donde se talló un bajorrelieve de San Juan Bautista con el *Agnus Dei.* La imagen del santo es muy tosca, pero mantiene ciertos modismos como los abultados rizos del cabello, la forma en que se disponen las vestiduras o esas nubes en forma de espiral que con muchas reservas podrían deberse a algún miembro de taller.



Fig. 1.20. Sagrarios de desarrollo vertical en Arcenillas, Gaspar de Acosta (1611) y en Casaseca de las Chanas, Juan Ruiz de Zumeta (1603-1610)

[81] Este último podía adquirir forma adulta o de niño, como en la puerta que atribuimos a Montejo en San Juan de Sahagún, procedente, a buen seguro del retablo de Santa Olalla.

No parece, pues, que Montejo hubiese diseñado custodias de desarrollo vertical o turriformes, con su propia arquitectura dentro de la arquitectura del retablo, como las que se popularizaron a través del retablo de Astorga. De ese tipo, pero algo más tardías, conocemos dos ejemplares aislados en la diócesis, uno de Arcenillas, contratado por el entallador de origen portugúes Gaspar de Acosta en 1611[82] y la del retablo de Casaseca de las Chanas, donde Ruiz de Zumeta se inspiró directamente en el de la seo asturicense (fig. 1.20).

Los sepulcros y monumentos funerarios no sólo supusieron otra tipología más en el catálogo de Juan de Montejo, sino donde pudo demostrar sus inmejorables capacidades para trabajar otros materiales al margen de la madera, como el alabastro y la piedra arenisca. Su principal producción en este tipo se atesora en el convento de las madres carmelitas de Alba de Tormes (fig. 1.21), con nada menos que tres conjuntos, el de los fundadores (Francisco Velázquez y Teresa Laíz), el de los administradores del convento y de las memorias de los anteriores (Simón de Galarza y Antonia Rodríguez), y, además el de Santa Teresa de Jesús, donde su papel sería más bien reducido al comenzarse unos meses antes de su muerte. En ellos podemos encontrar, a su vez, dos tipologías de monumento sepulcral. El del matrimonio Velázquez-Laíz se concibió originalmente como un sepulcro exento de tipo cama, aunque en fecha posterior, como luego veremos, hubo de desmontarse y reacondicionarse en una cabaña lateral. Los otros dos son sepulcros parietales, el primero con desarrollo escultórico tanto en la cama como en el fondo del arcosolio y el de la Santa compuesto a modo de monumental fachada clasicista con varios vanos desde los que se accedía a estancias posteriores y al receptáculo donde se ubicó la urna funeraria con los restos.



Fig. 1.21. Sepulcro Simón de Galarza y Antonia Rodríguez. Juan de Montejo (c. 1599-1595). Postal de las primeras décadas del siglo XX

Entre Zamora y Boston conservamos el único ejemplar que labró en la diócesis, iniciado por Juan Falcote y acabado por Montejo[83]. Este último se ocupó del bulto funerario y del coronamiento escultórico. Era, como los anteriores un sepulcro parietal, pero con un sencillo encasamiento a modo de portada y el fondo el orante de don Alonso de Mera con un pajecillo, patrono del monasterio de San Pablo y San Ildefonso.

[82] SAMANIEGO HIDALGO (1979b): 12-13; *Ídem* (1999): 40-4; NIETO GONZÁLEZ (1982): 34.
[83] PÉREZ MARTÍN y VASALLO TORANZO (2016): 866-869.

Entre sus coetáneos zamoranos destaca en esta tipología la labor de Juan y Antonio Falcote en el monumental sepulcro de don Antonio de Sotelo, labrado en alabastro de Cogolludo. Como es bien sabido, el orante del fundador fue labrado tras sucesivos y fallidos encargos por Pompeo Leoni[84].

Resta, pues, por aludir al amplio mundo de la imaginería. De las tallas que hoy conservamos y atribuimos a su gubia muchas fueron concebidas así, como imágenes exentas, pero muchas otras son restos de conjuntos mayores, fundamentalmente retablos y alguna custodia. Lo mismo ocurre con la mayoría de los relieves. Casos excepcionales son los dos conjuntos que aunaban bulto redondo y relieve tallados para sendas cabañas de la capilla del Cardenal de la catedral de Zamora. Pero también la labra de fachada principal de la iglesia de las carmelitas de Alba de Tormes, relieves de distinto volumen e imágenes de bulto sobre la cornisa componen un conjunto sin parangón.



Fig. 1.22. Detalle de las articulaciones del crucificado de la iglesia de San Pedro de Alba de Tormes. Juan de Montejo (c. 1590)

Aunque un tanto facticio, se puede establecer un subtipo dentro del anterior que recogería Pasos de Semana Santa encargados al escultor, monumentos que ya comenzaban a ser frecuentes durante estas décadas. El más temprano, un crucificado articulado de Alba de Tormes, lo atribuimos por primera vez en esta investigación (fig. 1.22). Concebido para representar el "drama litúrgico" del Desenclavo o Descendimiento de Cristo, aún hoy es procesionado en una urna por la cofradía del Santo Entierro de dicha localidad tras bajarlo de la cruz. En Fuentesaúco (Zamora) se procesionan otras dos imágenes, una Piedad y un Resucitado, que no fueron concebidas originalmente con ese propósito. Por ello, la primera necesitó de alguna pequeña reforma para adaptarla a sus nuevos fines. A esta ha de sumarse otra escultura que sabemos fue encargada directamente por la cofradía de la Santa Vera Cruz de Medina del Campo, en este caso un yacente que hasta hace algunos años estuvo atribuida a Juan Ducete el Mozo[85].

Dos son los géneros que aglutinan todas las obras de la mayoría de los maestros de la época, el religioso y el civil, admitiendo este último ciertos matices. Sobra decir que en una sociedad profundamente religiosa y en la que la Iglesia era aún el principal cliente de estos artistas, el primer grupo era del todo mayoritario. Dentro de este, las mayoritarias son las representaciones de

[84] SAMANIEGO HIDALGO (2016): 165, 203, 209, 2013 y ss.
[85] VASALLO TORANZO (2004): 72, 74 y 79.

carácter cristológico, entre las que encontramos mayoritariamente crucificados en agonía, como el de San Cipriano (Zamora) o muertos, como el Cabrerizos (Salamanca) o Calvarios completos, como el que remata el retablo de San Juan de Puerta Nueva. Pero no son las únicas, puesto que también se labraron imágenes del Salvador (Almaraz de Duero, Zamora) y de Cristo yacente, con un único ejemplar en Medina del Campo. A esta última iconografía podría vincularse incluso la imagen de la Piedad que Montejo y su taller hicieron para el hospital de San Salvador (Fuentesaúco). En esta localidad encontramos también una imagen de Cristo Resucitado, tema que aparece en el centro del retablo de la capilla de Cristóbal García de Losada y Beatriz de Ávila.

Siendo estos los más frecuentes en varios de sus retablos conservados, como los de Morales del Vino, Jambrina o Villadepera, se colocaron tableros con asuntos relativos a la infancia y vida de Cristo como la Anunciación, Nacimiento, Epifanía, Huida a Egipto, Presentación en el Templo, Circuncisión y su bautismo de manos de San Juan.



Fig. 1.23. Detalle del relieve de los Desposorios de la Virgen. Iglesia de San Juan de Puerta Nueva (c. 1595-1600)

A la zaga irá la iconografía mariana. Sin duda, las más abundantes e interesantes son las imágenes de la Virgen con Niño que se nos presentan tanto en pie como sedentes estableciendo un modelo reconocible y que gozó de notable éxito tanto entre la clientela zamorana como entre la de Salamanca. Es más, algunas de ellas tomaron advocaciones particulares, como la Virgen del Socorro, de las Candelas, del Rosario… Los temas evangélicos más propios de la Madre de Dios serán sus Desposorios con San José (fig. 1.23), Anunciación, Visitación y la Asunción/Coronación de la Virgen.

Finalmente, están los programas de carácter hagiográfico, por un lado, los que narran propiamente pasajes de las vidas de estas santas y santos, por otro efigies exentas de los mismos. El listado resulta enormemente variado y viene a representar el imaginario religioso de la época, desde las devociones más extendidas, a santos protectores o milagreros, hasta aquellos que obedecían a advocaciones locales o parroquiales. Aunque si abriéramos el abanico hacia los escultores coetáneos de Zamora y Salamanca la variedad de representaciones podría ser incluso mayor, en lo que atañe a Montejo nos encontramos con una predominancia de figuras masculinas. Quizá las más prolíficas sean las de los Evangelistas por aparecer en la mayoría de bancos de retablos. Entre estos adoptó una especial relevancia la figura San Juan, frecuentemente recogida también como imagen de bulto (Catedral de Zamora,

Claras de Salamanca) e incluso con escenas alusiva a su vida (San Juan de Alba de Tormes). Tras estas seguirán las dedicadas a algunos miembros del colegio apostólico: San Pedro, San Andrés, San Bartolomé, Santo Tomás o Santiago el Mayor. La abundancia de imágenes de este último es palpable (Carmelitas de Alba de Tormes, catedral de Zamora, Aldealengua), dedicándosele un retablo completo en San Cebrián de Castro, con tableros tan llamativos como el del Milagro del Peregrino suicida (fig. 1.24).



Fig. 1.24. Detalles de los relieves del Peregrino suicida en San Cebrián de Castro y de San Jerónimo penitente en la capilla sacramental de la catedral de Zamora Juan de Montejo (c. 1596-1597)

Los Padres de la Iglesia latina son otro grupo relevante, con imágenes de San Agustín, San Gregorio y sobre todo San Jerónimo, efigiado mayormente como penitente, representación muy del gusto del espíritu contrarreformista (fig. 1.24). Estos suelen ir de la mano de figuras de santos obispos, caso de San Blas, pero, sobre todo, por su especial relación con la diócesis de Zamora, junto a San Atilano y San Ildefonso. Del último se conocen varios relieves individuales, pero también con su iconografía más recurrentes: la Imposición de la Casulla por parte de la Virgen (San Cipriano de Zamora, Villadepera, San Pedro de las Herrerías).

Los miembros de las órdenes monásticas también tuvieron una importante presencia en el catálogo de Montejo, tanto en sus ramas masculinas, como en las femeninas. Así, encontraremos con prolijidad a San Antonio de Padua, San Alberto, San Francisco de Asís, San Bernardo de Claraval, San Antón abad, Santa Catalina de Siena o Santa Clara. Con notable fortuna representó en varias ocasiones a San Antón (Jambrina, catedral de Zamora).

Ligados a la vida de Cristo reconocemos a otros como su padre, San José –al que nuestro escultor mantuvo una importante devoción y le representó en

múltiples ocasiones–, San Juan Bautista, San Pablo, Santa Ana, Santa Isabel o la Magdalena (fig. 1.25). Sin duda, los dos primeros son los que gozaron de mayor fortuna, con numerosas imágenes tanto en Zamora como en Salamanca. Es más, en ambos sitios se dedicaron retablos completos al Precursor, con múltiples escenas alusivas a su vida, caso de San Juan de Alba de Tormes y San Juan de Puerta Nueva en la ciudad del Duero. Entre las mujeres, la Magdalena ofrecía unas posibilidades mucho mayores que el resto, tanto por el estudio del cuerpo desnudo, como por ser una de las mártires recurrentes para Trento.



Fig. 1.25. Detalles de los relieves de la Magdalena Penitente en San Juan de Alba de Tormes y de la Degollación de San Juan Bautista en San Juan de Puerta Nueva (Zamora). Juan de Montejo (c. 1587 y 1595-1600)

Quedan por listarse algunos santos que gozaron de una gran difusión por su carácter apotropaico y otras devociones populares. Me refiero a San Roque, San Julián, San Sebastián, San Cristóbal. Del primero hizo incontables tallas (Muelas del Pan, Espino de la Orbada, Nava del Rey…). En este apartado gozaron de mayor veneración las féminas, entre ellas se ha podido recoger a Santa Catalina de Alejandría, Santa Margarita, Santa Marta, Santa Bárbara, Santa Beatriz, Santa Marina, Santa Águeda, Santa Apolonia, Santa Lucía o Santa Inés.

Apenas sí es posible localizar personajes o escenas del Antiguo Testamento, siendo los únicos David y Moisés, a los que veremos, por ejemplo, en el ático del retablo de la capilla de Cristóbal González de Fermoselle. Esta ubicación fue la habitual, pues otros maestros coetáneos como Juan Ruiz de Zumeta también los dispusieron allí.

Respecto al género civil, como se dijo más atrás, los ejemplos reseñables son mínimos y siempre tienen un cierto sustrato religioso que, realmente, les sitúa a caballo entre los dos ámbitos. Un caso claro fue el del monumento que el cabildo catedralicio de Salamanca decidió fabricar con motivo de la muerte de Felipe II. Es verdad que su carácter principal era civil, pero su emplazamiento era el templo principal de la ciudad y en su iconografía seguro que abundarían los temas religiosos. Lo mismo ocurre con los dos niños tenantes que labró

tempranamente en piedra para la iglesia de San Pedro de Alba de Tormes (fig. 1.26). Su iconografía era del todo neutral, pero no su ubicación y uso, pues se ubicaban en la escalera de acceso al coro parroquial.



Fig. 1.26. Niño tenante. Escalera de la iglesia de San Pedro de Alba de Tormes (Salamanca). Juan de Montejo (c. 1575-1576)

Algo similar podría plantearse en varias de las obras realizadas en el templo de las Carmelitas, empezando por su fachada. Allí conviven los temas sagrados con los profanos, la Anunciación y el Dios Padre en el frente, con niños tenantes y figuras recostadas en el coronamiento. Las últimas, como luego veremos, nos retrotraen a las tumbas mediceas, representando conceptos antagónicos, acaso distintas edades de la vida. Ninguna imagen de carácter religioso contienen los ya nombrados sepulcros de patronos y administradores, aunque su finalidad última era la de la salvación de su alma gracias a la intervención divina. Y de nuevo esa dicotomía se hace presente en las claves talladas por Juan de Montejo para la bóveda de la capilla mayor, donde conviven blasones heráldicos, santos y santos con niños y otras figuras inidentificables.

2. NACIMIENTO Y PRIMEROS AÑOS (1555-1578)

2. 1. LOS ORÍGENES FAMLIARES

Con el hallazgo de las primeras referencias documentales alusivas al escultor Juan de Montejo y la consiguiente atribución de algunas obras artísticas –conservadas o no–, debidas a su gubia, la historiografía pronto comenzó a hacerse preguntas sobre sus orígenes familiares, con lo que no sólo se pretendía solventar todo lo relativo a su procedencia e irrupción en el panorama artístico zamorano-salmantino, sino la siempre anhelada cuestión –para todas las biografías artísticas– del aprendizaje y la formación.

Al propio Montejo se le asignó desde fecha bien temprana un probable origen zamorano, concretamente de la localidad de Villárdiga[86] dato que, como se verá más adelante, hoy puede ser corregido. Esta primera hipótesis se sostenía en la aparición en su firma, durante un cierto periodo de tiempo, de un segundo apellido de carácter toponímico, es decir, Juan de Montejo Villárdiga. Así rubricaba en 1587, por ejemplo, una escritura con la parroquia de San Juan Bautista de Fuentesaúco (Zamora)[87]. Por entonces, el apellido Montejo era ya ampliamente conocido en el ámbito salmantino, por lo que desde los primeros estudios realizados sobre nuestro maestro no se dudó demasiado en ponerlo en relación con una familia de pintores y escultores de idéntico sobrenombre que durante la primera mitad del siglo XVI coparon buena parte de los encargos artísticos de aquella diócesis.

Esta última propuesta fue confirmada hace ya algunos años tras localizar el testamento del escultor entre los protocolos notariales de Salamanca del año 1601[88]. Su padre, homónimo, pasaba por ser uno de los pintores salmantinos más interesantes del Quinientos. Su tío, Francisco de Montejo, tuvo idéntico oficio, aunque se le haya atribuido también –creo que de manera errónea– un resuelto manejo de la gubia. Y al arte de la escultura en exclusiva, según cuentan Casaseca y Samaniego, se dedicó Martín, otro de sus tíos. Pero sobre todos ellos trataré con posterioridad.

Llegados a este punto parece que Salamanca fue la ciudad que vio nacer y crecer a esta pródiga familia de artistas. Bien es cierto que, hasta la fecha, el árbol familiar no se ha remontado más allá del pintor Juan de Montejo y de Luisa de Oviedo, padres del escultor Juan de Montejo. Sin embargo, la búsqueda en nuevos archivos, en concreto en los pleitos civiles de la Real Chancillería de Valladolid ofrece ahora novedosos detalles que permiten profundizar con cierto fundamento en las raíces familiares de los Montejo.

Acaso la inclinación hacia las artes de un importante número de miembros de las siguientes generaciones tuvo su origen en Martín de Montejo Villárdiga, pintor que moriría en 1543 y del que por desgracia se sabe bien poco. Junto a

[86] SAMANIEGO HIDALGO (1977): 335.
[87] *Ídem* (1980): 334.
[88] CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 37.

su primera esposa, Constanza de Sosa[89], engendró al menos a dos hijos y una hija. Ellos, Francisco de Montejo Villárdiga y el ya referido Juan de Montejo, continuaron con el oficio paterno. Y ella, Ana de Montejo, lo hizo indirectamente al contraer matrimonio con el pródigo pintor Antonio González[90].

Aún es posible retrotraerse tres generaciones más, momento en que la familia se encontraba repartida por la antigua diócesis de León. Padre de ese primer pintor, fue Gómez Gutiérrez de Villárdiga afincado en la localidad de Villalpando en 1535. Gracias a sus litigios con el concejo de la villa se sabe que tenía un hermano, Antonio de Villárdiga, que por entonces moraba en la cercana Villafrechós[91]. Creo que la naturaleza de este pleito mudará en gran medida la imagen que hasta hoy se tenía del escultor Juan de Montejo, y por supuesto de sus ancestros, y servirá para explicar algunos vacíos documentales.

En 1536 Gómez Gutiérrez de Villárdiga gana un pleito de hidalguía a la villa de Villalpando[92]. Las probanzas llevadas a cabo por ambas partes no son tan jugosas como en otros procesos de hidalguía, sin embargo, aportan una valiosa información sobre nuevos miembros del linaje.

El padre de Gómez y del citado Antonio de Villárdiga se llamaba Juan Gutiérrez de Villárdiga y estuvo casado con Constanza Hernández. Homónimo del litigante será su abuelo, Gómez Gutiérrez de Villárdiga, cuyo matrimonio con una María de Rueda también se desvela ahora. Todo parece apuntar a que en estos tempranos tiempos la familia se encontraba plenamente asentada en Villalpando. Y nuevos indicios al respecto ofrece la documentación medieval del Archivo Parroquial de la localidad[93]. Entre 1473 y 1499, tanto Juan

[89] En segundas nupcias casaría con Lucía Rodríguez de Olea, según Archivo de la Universidad de Salamanca - Fondo Ricardo Espinosa Maeso (AUSa_RE, en adelante), 2, 7, f. 364. El documento original en AHPSa, Prot. 3722, f.316. 1547, agosto, 18, Salamanca. En la escritura, además, se dice que la herencia se repartió entre *el dicho Juan de Montejo e sus hermanos con la dicha Lucía Rodríguez*, por lo que como poco Juan hubo de tener dos hermanos. Pero en ningún momento se detalla que alguno fuera procreado con su segunda esposa.

[90] En 1557 ya estaban casados, pues a comienzos del mes de febrero bautizaban a su hija Jusepa en la parroquia capitalina de San Julián, siendo testigos Juan Bautista y Jerónima Hernández (AUSa_RE, 23, 3, f. 47. Extraído de los Libros de Bautismos de la parroquia de San Julián, 1556-1623, f. 3 v. 1557, febrero, 2, Salamanca). Este Juan Bautista ha de ser el escultor salmantino, documentado desde 1559, y con quien compartía tareas, por ejemplo, en el retablo de Carpio: Archivo Histórico Diocesano de Salamanca (AHDSa, en adelante) Pleitos Eclesiásticos, 6-110, ff. 325-327. 1560, noviembre, 7, Salamanca.
Hasta la muerte de su marido, en 1578, aparecen juntos en diversas escrituras de concierto (AUSa_RE, 2, 7, ff. 94, 94 v, 312 y 314). La última noticia que de ellos se tiene se formalizó el 13 de febrero de ese año, cuando la recién viuda daba un poder a otro de sus hijos, Juan González, para que pudiera cobrar ciertas cantidades que se les adeudaban por trabajos de su padre (BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 132)

[91] Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARChVa, en adelante), Sala de Hijosdalgo, C. 496-4. 1535, octubre, 28-1536, agosto, 5. Valladolid. Como nosotros, también localizó el documento REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 448.

[92] Los cogedores de pechos le habían pedido una prenda por valor de 34 maravedís repartidos por los buenos hombres pecheros de la villa, en cuyo padrón había sido incluido. Su alegato de ser *ome hijodalgo notorio de padre e de abuelo* resultó en vano, consumándose el agravio prendiéndole varios objetos de su casa. Elevado al tribunal de la Chancillería acabó recibiendo la razón obligando a los primeros a devolverle los bienes o su valor.

[93] VACA LORENZO (1988): 268, 365, 368 y 439.

Gutiérrez de Villárdiga, como uno de los dos Gómez –o los dos, pues no se puede llegar a diferenciarlos– aparecen reiteradamente como testigos de numerosas escrituras de arrendamiento o como poseedores de bienes inmuebles en la villa.

Todavía en 1544 Gómez Gutiérrez de Villárdiga y su hermano Antonio, ambos hombres casados, mantenían idéntica vecindad, en Villalpando y Villafrechós, respectivamente. Y de nuevo movían pleito contra los regimientos de ambas localidades al habérseles colocado en ciertos padrones *y prendado por pechos de pecheros no lo podiendo ni deviendo hacer*[94]. Los nuevos testigos llamados a declarar aportan detalles que enriquecen las deposiciones de la querella anterior. Ha de resaltarse la de Hernando Rascón, pechero y vecino de Villalpando, de unos setenta años, y que por ello había llegado a conocer y a tratar al abuelo y al padre de los contendientes. Del primero dice que había muerto unos treinta y siete años atrás, es decir hacia 1507[95], mientras su hijo (Juan Gutiérrez de Villárdiga) había hecho lo propio catorce años después, o sea hacia 1522. Ayuda también a fijar cronologías el detalle de que el testigo conocía a los hermanos Gómez y Antonio desde mozos, de lo que había transcurrido ya unos treinta años poco más o menos y que el segundo se había trasladado a Villafrechós recientemente. Desde una década antes (hacia 1504) les conocía otro villalpandino, Francisco Sancho, que contaba más de setenta y cinco años. Este aseguraba haber tratado a Gómez (abuelo) hacía ya unos sesenta años (1484) y adelanta su muerte en un año, hasta 1506. Con su hijo Juan se había relacionado treinta años atrás (1514), pero no recordaba cuándo se produjo su muerte.

Llegados a este punto cabría preguntarse cuándo y porqué se produjo el salto hacia tierras de Salamanca. Creo que la clave se encuentra en el ya mencionado pintor Martín de Montejo Villárdiga, abuelo de nuestro escultor. Él es el primero del linaje que aparece asentado con seguridad en este nuevo destino. La razón, quizá sea la formativa, pues no parece que otros ancestros se hubieran dedicado al arte de la pintura o, en todo caso, de haberse formado en un entorno diferente –como el leonés o el zamorano– la diócesis charra se presentaba como un terreno propicio para captar abundantes encargos[96]. Baste con recordar que en el panorama pictórico de la ciudad del Tormes convivieron durante los primeros compases del siglo XVI, con mayor o menor protagonismo, nombres como el de Fernando Gallego, Juan de Flandes, Juan de Borgoña, o el "maestro de Terradillos"[97]. La respuesta al cuándo quedaría parcialmente solucionada si se tiene en cuenta que Martín habría empezado

[94] ARChVa, Sala de Hijosdalgo, C. 597-15. 1544, noviembre, 20. Valladolid. Como nosotros, también localizó el documento REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 449.
[95] Otro de los testigos, Rodrigo Hernández, vecino de Villalpando, de unos sesenta años, aseguraba haber conocido y empezado a tratar al abuelo de los litigantes hacía unos cuarenta y cinco años (1499) y que su fallecimiento se había producido hacia 1508.
[96] Aunque el estudio de la pintura del siglo XVI en Salamanca aún está por realizarse (PASCUAL DE CRUZ (2005): 13-31; FIZ FUERTES (2010): 91-102), la primera mitad de la centuria fue un momento especialmente propicio para el desarrollo de los retablos de pincel y de la pintura mural.
[97] BRASAS EGIDO (1996): 278-281.

su vida con la nueva centuria y que la fecha más temprana que hasta ahora se conoce de su actividad ya como oficial en Salamanca es la de 1523[98]. Dejando a un lado su lugar de formación, lo que sí parece evidente es que no pudo empezar a trabajar en las tierras salmantinas hasta comienzos de la década de 1520, sobre todo si se tiene en cuenta que, por norma general, los aprendices accedían al taller de un maestro cuando contaban con una edad comprendida entre los catorce y veinte años y allí permanecían unos cinco años de media[99].

A buen seguro, una vez alcanzó el grado de oficial y tuvo posibles no tardaría en contraer matrimonio con Constanza de Sosa, que falleció antes que él. Así pues, a Martín de Montejo se le debe no sólo el traslado de la familia sino el ser el origen de una prolífica saga de artistas salmantinos. Aquí permanecerían sucesivas generaciones, hasta que de manera excepcional su nieto, el escultor Juan de Montejo, decidiera abrirse camino hacia otros territorios en busca de fortuna, primero afincándose en Fuentesaúco y posteriormente en la propia ciudad de Zamora. Pero para eso no sólo habrá que esperar cerca de sesenta años, sino a los próximos capítulos de este trabajo dónde se aborda con todos los pormenores.

2. 2. LOS OTROS MONTEJOS

El análisis de toda la nueva documentación localizada y de la ya dada a conocer por quienes me han precedido permite hoy reconstruir con cierta fidelidad el intrincado árbol genealógico de la familia Montejo Villárdiga, pero también acercarse a la biografía y al arte de esos "otros Montejos" que antecedieron o convivieron con nuestro escultor.

2.2.1. Martín de Montejo Villárdiga (pintor)

El primero a quien he de referirme no es otro que el ya mencionado Martín de Montejo Villárdiga, incorporado al ejercicio de su oficio cuando el Renacimiento comenzaba a llegar a la pintura salmantina. A comienzos de 1523 se encuentra en Salamanca. En tan temprana fecha, atendía un trabajo menor, eso sí para uno de los comitentes más importantes de la ciudad, la Catedral, lo cual no deja de resultar llamativo. Allí se le libraban cuatro ducados *por la pintura que*

[98] AUSa_RE, 20, 6 (*Datos documentales para la Historia artística de Salamanca en el siglo XVI*, Manuscrito de Ricardo Espinosa Maeso), p. 201. El original corresponde al Archivo de la Catedral de Salamanca, Cuentas de Fábrica 1499-1540 (Cajón 44), f. 187r. Retrasamos así en 6 años la fecha propuesta por REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 448.
[99] HERNÁNDEZ DETTOMA (1989): 494-504; VASALLO TORANZO (1999): 84-116; LORENZO PINAR (2005): 32 y 107. En los extremos se encuentran contratos de tres y de ocho años.

yço en los diez altares e tablamentos de las rrejas del altar mayor y san niculas e çepo[100].

Desde la capital será reclamado en 1529 para declarar en un pleito entre el pintor Alejo de Encinas y Francisco González, contador del duque de Alba y vecino de Alba de Tormes, por la hechura de un pequeño retablo para el arco sepulcral del clérigo Gonzalo González, ubicado en la iglesia de San Juan de dicha localidad. Tras pasar por todas las instancias judiciales posibles acabó recalando en la Audiencia y Chancillería de Valladolid[101], donde se conservan las declaraciones efectuadas por el propio Montejo y por sus colegas Juan de Cervera, Pedro Bello[102], Juan de Flandes[103] y Cristóbal Álvarez, avencidado en Ávila. El testimonio de Martín le sitúa en tierras salmantinas ya en primavera de 1528, pues desde entonces afirmaba conocer a Encinas, recién llegado a Salamanca. A renglón seguido, en 1531, es llamado a tasar el retablo de Pozuelo de la Orden[104] (hoy provincia de Valladolid, entonces diócesis de León), máquina compuesta por veinticuatro tableros pintados por Lorenzo de Ávila, Andrés de Melgar y Antonio Vázquez y ensamblaje del maestro Giralte[105] (fig. 2.1). Por los descargos de los libros parroquiales se sabe que su labor fue más allá, pues al mismo tiempo que requería ciertos arreglos en la obra, tuvo que pintar y dorar la corona de la imagen de la Virgen, ubicada en la calle central, por lo cual se le abonaron siete reales[106].

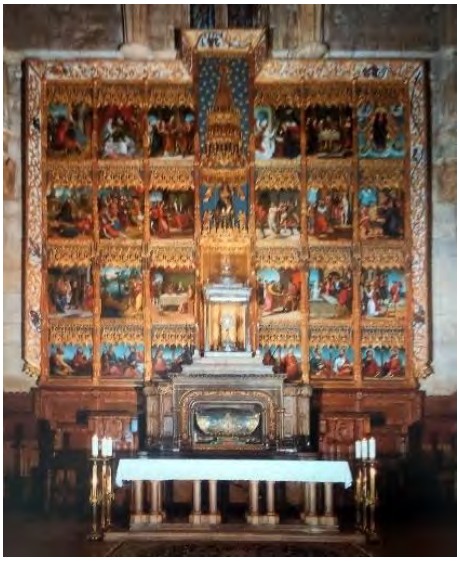


Fig. 2.1. Retablo de Pozuelo de la Orden (hoy en la Real Colegiata de San Isidoro de León). Lorenzo de Ávila y otros (1528-1531)

[100] Aunque en dicho descargo se refieran a él como "el pintor Montejo", en este momento no puede ser otro que Martín.
[101] REDONDO CANTERA (2002): 178, 180, 181 y 183.
[102] Sobre este mediocre pintor, situado en el entorno de Fernando Gallego trató SILVA MAROTO (2004): 466-469.
[103] Homónimo del relevante pintor que estuvo en Salamanca por esas mismas fechas. María José Redondo ha supuesto una relación filial entre ellos, pese a que hasta hace algunos años se pensó que la única posible descendencia del flamenco era el entallador Pedro de Flandes, su hijo (GARCÍA CHICO (1951): 14 y 82). Hoy tenemos noticias también de sus nietos, Francisco, Baltasar, Isabel y Cobos (PARRADO DEL OLMO (1981): 193-194 y 341-362). Y de la dedicación de dos de ellos a las artes de la escultura, Francisco como ensamblador y Cobos, aparentemente, como entallador. Al primero y más desconocido aún le encontramos en activo en 1590. A comienzos del mes de marzo paraba en Toro, de donde era vecino Cobos, para reclamar su parte de los bienes y hacienda de otro hermano hasta hoy desconocido, Juan de Flandes. Éste era preceptor de gramática en la ciudad de Toro (Archivo Histórico Provincial de Zamora (AHPZa, en adelante), Protocolo 3350, f. 126 v. 1590, marzo, 7, Zamora).
[104] PARRADO DEL OLMO (1998): 259.
[105] FIZ FUERTES (2003): 50-54; PASCUAL DE CRUZ (2012): 100-102 y 167-170. La identificación de este Giralte resulta aún hoy controvertida. Sobre las diferentes posibilidades que se barajan trató recientemente PARRADO DEL OLMO (2012): 170-176.
[106] PARRADO DEL OLMO (2012): 176.

Tres años después será él quien mande llamar a un pintor para justipreciar una obra suya. En concreto, el 20 de noviembre de 1534, el salmantino Juan de Cervera[107] acudió a ver y tasar una custodia *asy oro e colores e estofado e encarnaçiones* que Montejo había hecho para el lugar de Buenabarba, en el partido de La Valdobla. Por ella se le habrían de pagar, en tanto la asentara en el altar de su iglesia 5.870 maravedís[108]. No era primera vez ni será la última que coincidan ambos maestros y, además, con idénticos roles, por lo que intuyo que entre ellos había una fluida relación de amistad o al menos de intereses.



Fig. 2.2. San Jorge a caballo. Iglesia de Santiago apóstol (Santiago de la Puebla). Contratada por Antonio González (1535)

La villa de Santiago de la Puebla (Salamanca) le pretendió al año siguiente para que hiciera una imagen de bulto de san Jorge a caballo (fig. 2.2), pintada y dorada, la cual había de dar concluida en el plazo de un mes –para noviembre de 1535– cobrando tras su tasación unos 8.000 maravedís[109]. Aunque lo más habitual en estos casos es que un escultor contratase las dos labores y después encargara la parte pictórica a un pintor, no es un hecho extraño que sea el pintor quien concierte una obra escultórica o incluso un retablo. Así ocurría también, por ejemplo, entre la parroquial de Pizarral y el pintor Antonio González, yerno de Montejo, a quien en 1561 se le encomendaba la ejecución y policromía de un san Miguel de bulto con su caja[110]. De este modo conseguían acaparar buena parte de las obras de un entorno determinado, corriendo después a su cargo el subarrendar o traspasar la otra labor a un escultor o un entallador[111]. Tal fue el caso para nuestros pintores. El primero traspasó la hechura de la imagen al entallador salmantino Marcos Ramos, reservándose para él la policromía. También el pago hubo de repartirse, destinando unos 5.000 maravedís para la talla y el resto para la pintura, cantidades que variarían arriba o abajo en función de la tasación final efectuada por oficiales peritos nombrados por ambas partes. El

[107] De él se tienen abundantes noticias desde 1479 hasta mediados de la década de los cuarenta del siglo XVI.

[108] AUSa_RE, 20, 6 (*Datos documentales para la Historia artística de Salamanca en el siglo XVI*, Manuscrito de Ricardo Espinosa Maeso), pp. 206-207. Según el autor el original se encontraba en el Archivo de la Catedral, en la Sala de Música. Recientemente se ha vuelto sobre dicho documento, facilitando su actual ubicación: Archivo de la Catedral de Salamanca (ACSa, en adelante) Caja 66 bis, leg. 3, nº 30. Su estudio en PASCUAL DE CRUZ (2005): 26 y 31.

[109] BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 120 y 135. Véase también Archivo Histórico Provincial de Salamanca (AHPSa, en adelante), Prot. 3141, ff. 504-504v. 1535, septiembre, 28, Salamanca.

[110] AHDSa, Pleitos Eclesiásticos, 7-50, f. 64. 1561, julio, 10, Salamanca.

[111] Al respecto se recogen diversos casos conocidos en el ámbito castellano, donde se dieron con cierta frecuencia las dos modalidades planteadas, en PARRADO DEL OLMO (2002): 109-118.

segundo, aunque no se tenga el refrendo documental, pudo ser realizado por el escultor Juan Bautista, pues aparecerá como testigo a la rúbrica del contrato.

La conservación de este último documento alusivo a Martín de Montejo permite conocer su firma y diferenciarla de la de otro familiar homónimo al que me referiré más adelante. Rasgo inconfundible es que, a la izquierda de su nombre, dispuesto en dos líneas, grafía siempre un esquemático rostro de perfil (fig. 2.3).

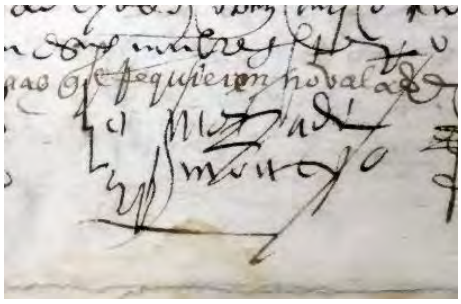


Fig. 2.3. Firma del pintor Martín de Montejo Villárdiga. AHPSa, Prot. 3141, f. 504v. (1535)

Martín no sólo se dedicó al dorado y policromía de esculturas y ensamblajes, pues su formación, similar a la de otros coetáneos, le permitió practicar de manera resuelta la pintura de pincel. Su estilo caminaría en la nueva dirección italianizante, posiblemente bajo la influencia de algunos pintores pertenecientes al foco toledano cuya huella se dejó sentir en Salamanca, especialmente la de Juan de Borgoña o la de Francisco de Comontes[112]. Como tal, una de las primeras ocasiones que tuvo para demostrar su pericia –al menos de las que hoy se tiene noticia– fue el retablo que contrató de consuno con el entallador borgoñón Francisco Julí para la Cofradía de Santo Tomé *de los cavalleros e escuderos* de la ciudad de Salamanca. El concierto, rubricado el 9 de enero de 1537, consistía en la ejecución de un retablo de talla y pintura y su asiento en la capilla del Hospital que administraba dicha cofradía, todo ello *para la pascua de flores primera venidera*[113]. El pago por el trabajo realizado se supeditó a la tasación, sin recibir por parte de la cofradía ningún tipo de adelanto o material. Tuvieron tiempo para arrepentirse nuestros maestros, pues exactamente un año después se veían envueltos en problemas por la valoración de su trabajo. Mientras la Hermandad quería decidir de *motu proprio* la cantidad a pagar, Montejo y Julí solicitaban la presencia de dos oficiales para su tasación, el pintor Pedro Bello y el entallador Luis López *que son personas que dirán la verdad*[114]. La diferencia era sustancial, pues los primeros pretendían abonar por el retablo 10.000 maravedís añadiendo, además, que antes habrían de remediarse *unas endeduras e grietas que afean la obra*; y los segundos pedían 30.000 sintiéndose *engañados e danificados.*

Así las cosas, y ante la falta de entendimiento de las partes, el 9 de enero de 1538 el pleito se elevaba a la Chancillería de Valladolid. Como casi siempre, las probanzas presentadas por los litigantes aportaron datos de sumo interés, detalles que a la postre sirvieron para decantar el juicio hacia los artistas. Para nuestros intereses, la primera pregunta propuesta por Montejo y Julí proporciona detalles novedosos sobre la obra, como que era *al romano de*

[112] FIZ (1998): 283-287; REDONDO CANTERA (2002): 184-186.
[113] AUSa_RE, 2, 7, ff. 139-143. El documento original en ARChVa, Pl. Civiles, Taboada (O), C. 328. El estudio en particular de dicha obra se abordó en REBOLLAR (2017): 106, 115-116.
[114] Entre los testigos del contrato figuran Bernardino de Miranda, maestrescuela del Estudio, y los canteros Gonzalo Sánchez y Andrés Sánchez.

blanco e oro, y su temática, de la que nada se sabía hasta ahora, con *la ystoria de la resurreçion de Santo Tomé.* Entre los testigos presentados por estos comparecieron compañeros y colegas de sus oficios, como los entalladores salmantinos Luis López, Juan López (vecino de Ledesma), Francisco Aparicio y Juan de Huerta; o los pintores Pedro Bello, Antonio Rodríguez, Juan de Cervera y Hernando de Pinedo, que además era clérigo[115]. De sus declaraciones se deduce que a excepción de Huerta y Cervera, los demás participaron en la tasación de las dos partes de obra. Los entalladores valoraban la madera y talla del retablo en unos 9.800 maravedís, mientras los pintores estimaban que *la pintura de pinzel e dorado e horo e colores…del dicho retablo y escudos con el escudo grande que tiene las armas de sus magestades…*podría valer 18.750. Las cifras parecían concluyentes pues incluso quienes no habían sido tasadores, sugerían cantidades similares, con 10.000 y 18.500 maravedís respectivamente.

La primera sentencia, favorable a Martín de Montejo y Francisco Julí, no hubo de esperar demasiado y el 26 de febrero se condenaba al mayordomo y Cofradía de Santo Tomé a pagar las cantidades estipuladas por los tasadores. Durante los meses siguientes todo siguió igual, pues el mayordomo viejo, Pedro de Espinosa, mantenía su negativa a abonar el monto solicitado. El desenlace, pues, era previsible asistiendo al prendimiento de Espinosa y a la ejecución de diversos bienes de la Hermandad, entre ellos unas casas con corral a la puerta de Villamayor[116].

Trabajos de carácter menor, aunque de gran interés por su excepcionalidad y destinatarios, fueron los que llevó a cabo en 1538 y entre los meses de junio y julio de 1539, ambos relacionados con el Estudio salmantino. En primer lugar pintó las estanterías de la Librería, labor por la que recibió ocho ducados[117]. Se trataba de la nueva Librería, ya que la antigua, para la que Fernando Gallego había diseñado su célebre "Cielo de Salamanca" (1485-1490), se había convertido a comienzos del siglo XVI en la Capilla Universitaria. Quién sabe si la curiosidad del maestro le condujo en algún momento al antiguo espacio, donde convivían dos gustos artísticos bien diferentes. Y es que, como es bien sabido, a la hora de contratar el retablo se prescindió de Gallego –cuyo trabajo había reportado tanta fama a la Universidad– optando por la innovación, personificada en Felipe Bigarny y Juan de Yprés, pero sobre todo en el pintor Juan de Flandes[118]. La segunda empresa, ya en 1539, fue para el pleito que se

[115] Luis López afirmaba tener unos 32 o 33 años y desde hacía seis conocía a Montejo y Julí. Juan López contaba más de 40 y trataba con los litigantes desde hacía diez años. Aparicio era de edad de 30 años, conocía a Julí desde hacía 8 o 9 y a Montejo desde hacía 7 u 8. Huerta era el más joven de los entalladores, pues tenía 24 años, aunque conocía a los anteriores desde hacía 5 o 6 años. Los pintores llamados a declarar eran más longevos. Pedro Bello tenía 65 años y conocía a los litigantes desde hacía 12. 30 años contaba Antonio Rodríguez, que conocía a Montejo y a Julí desde hacía 10 o 12. Cervera superaba los 60 años de edad y Pinedo los 50, conociendo este último a los litigantes desde hacía 10 o 12.
[116] AUSa_RE, 2, 7, ff. 139-143.
[117] PASCUAL DE CRUZ (2005): 26. El autor extrajo el dato de AUSa, Sig. 1244 Libro de Cuentas, Años 1529-1541, f. 323.
[118] PASCUAL DE CRUZ (2005): 15-17; LAHOZ (2002): 302-309.

movía entre doña Ana Abarca, hija del doctor de la Reina, Fernán Álvarez Abarca, y la Universidad por ciertos derechos de servidumbre[119]. A él le correspondió, a petición de la primera, la ejecución de una pintura para mostrar durante el litigio los derechos de ambas partes, en especial de la pagadora, y por el cual reclamó la nada desdeñable cantidad de doce ducados. Este tipo de lienzo, utilizado como prueba en numerosos pleitos, es lo que en el argot jurídico de la época se denominaba como "Vistas de ojos".

Apenas tres meses después, en octubre de 1539, el pintor se trasladó a la localidad de Ledesma para contratar la pintura del retablo mayor de la parroquia de Santa María. La obra ya no existe, pues fue desmontada y vendida en 1753. Sin embargo, el contrato nos aporta los detalles suficientes para su imaginaria reconstrucción. A 1508 se remonta el concierto que los entalladores Martín de Ayala, Juan de Santo Tomé y Juan de Bruselas[120], rubricaron con la iglesia para la ejecución de la obra de escultura y el ensamblaje. El retablo, de tipo casillero, estaría habitado por cuarenta y dos imágenes, muchas de ellas de pequeño tamaño y se completaría con dieciocho tableros de pintura[121]. A éstos y a la policromía del conjunto hubo que esperar, como se puede ver, algo más de tres décadas, quizá por la tardanza de los primeros en terminar la obra o por la incapacidad de la parroquia para asumir altos dispendios de manera encadenada. Lo cierto es que el 5 de octubre de 1539 Martín de Montejo se obligaba a pintar el retablo, con todos sus santos de bultos, por entonces ya asentado en el testero de la capilla mayor.

Justo antes de su muerte se hará cargo de la pintura de otro retablo, en este caso junto al entallador Francisco Julí[122], y para la parroquia de la localidad serrana de Valbuena. En 1543 la obra debía estar terminada[123].

A finales de mayo de ese último año Montejo ya había fallecido, quizá de manera inesperada, no dándole tiempo a satisfacer los pagos pactados con el maestro Julí –unos 5.500 maravedís–, colaborador en sus últimas obras. Hubo de ser su viuda, Lucía Rodríguez, con la ayuda del pintor salmantino Garci o García Pérez, quien le otorgase un poder para que en su nombre pudiera cobrar ciertas cantidades que se le adeudaban a Martín de Montejo y de ellas tomar

[119] CASTRO SANTAMARÍA (2012): 150. El lienzo surtiría el efecto deseado, pues se daba la razón a la primera y se imponía silencio a la Universidad.
[120] No deja de resultar llamativo que entre los contratistas figuren mancomunados Ayala y Bruselas, dos de los maestros que ejecutaron las magníficas sillerías catedralicias de Coria y Zamora, respectivamente. El último acercamiento a la biografía del segundo en PÉREZ MARTÍN y FERNÁNDEZ MATEOS (2015b): 251-255.
[121] NIETO GONZÁLEZ (1975): 59, 70 y 136.
[122] A es maestro norteño se le atribuyen obras en Peñaranda de Bracamonte (CASASECA (1999): 47), en la localidad serrana de Montemayor del Río (CASASECA (1990): 106; DOMÍNGUEZ BLANCA y CASCÓN MATAS (2013): 485) y en Horcajo de Huebra (CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 37). Después emigraría a tierras leonesas, conociéndosele obra en Villafranca del Bierzo y, más tarde, hacia Santiago de Compostela, donde falleció en 1563. RIVERA BLANCO y RODICIO RODRÍGUEZ (1981): 415:434.
[123] BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 117 y 135; SÁNCHEZ GONZÁLEZ (2009): 455; DOMÍNGUEZ BLANCA; CASCÓN MATAS (2013): 485.

su parte[124]. Gracias a estos pagos se desvela que, además del ya citado retablo de Valbuena, ambos contrataron de mancomún otro para la iglesia de San Pedro en Horcajo de Huebra. La participación de Francisco Julí en este último era conocida, aunque se había errado en cuanto a la participación de Montejo en él, creyendo que la pintura había corrido a cargo de Juan de Montejo, uno de los dos hijos que procreó Martín[125].

Lucía Rodríguez era la segunda esposa de Martín pues, como se dijo anteriormente, en primeras nupcias casó con Constanza de Sosa[126], y con ella tuvo, al menos, otros dos hijos, Lucía de Olea y Pedro de Montejo[127]. Este detalle había pasado inadvertido hasta hoy y sobre ello se profundizará más adelante, al hablar del pintor Juan de Montejo. Lo que ahora interesa es que esa asociación entre la viuda y el pintor García Pérez debió de ir más allá de lo estrictamente profesional. Tal es así que, en agosto de 1547, una escritura de obligación por la herencia de Martín de Montejo les cita como marido y mujer[128]. Pérez fallecía mediando el mes de diciembre de 1557[129] y antes lo había hecho su esposa. En ese tiempo de algo más de una década habían tenido tiempo de engendrar a un nuevo vástago, Mari Pérez[130].

El entronque familiar de Martín con los primeros Montejo y con las siguientes generaciones queda totalmente probado en diversos documentos que se irán presentando a lo largo de las próximas páginas, pero especialmente en un pleito de la Real Chancillería de Valladolid en el que un biznieto suyo, José de Montejo, invoca la carta de hidalguía ganada por sus ancestros y desgrana su árbol familiar hasta llegar a Gómez Gutiérrez de Villárdiga[131].

2.2.2. Juan de Montejo (pintor)

Hermano mayor de Francisco de Montejo Villárdiga e hijo de Martín de Montejo y Constanza de Sosa[132], estamos ante el tercer y último miembro de la familia que practicó el arte de la pintura. Tal y como ocurría con su hermano, todo lo relativo a su formación y aprendizaje se sitúa por ahora en el terreno de la hipótesis, aunque vislumbrando el ambiente familiar en el que se movería

[124] BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 117, 135 y 136. Véase también AHPSa, Prot. 3148, ff. 440-441. 1534, mayo, 20, Salamanca.
[125] Entre otros, en los que efectivamente intervino el pintor Juan de Montejo, se citan erróneamente los de Valbuena y Horcajo de Huebra. CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 37. Error arrastrado en GONZÁLEZ RODRÍGUEZ (1995): 191-192.
[126] AUSa_RE, 2, 7, f. 364. El documento original en AHPSa, Prot. 3722, f.316. 1547, agosto, 18, Salamanca
[127] Información facilitada en el testamento del pintor García Pérez, por razón de una parte su herencia. AUSa_RE, 2, 7, ff. 208-211 v. 13, diciembre, 1557, Salamanca.
[128] *Íbidem.*
[129] BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 255.
[130] AUSa_RE, 2, 7, ff. 208-211 v. 13, diciembre, 1557, Salamanca.
[131] ARChVa, Sala de Hijosdalgo, C. 803-31, pieza 9. 1616-1620. Valladolid.
[132] AUSa_RE, 2, 7, f. 364. El documento original en AHPSa, Prot. 3722, f. 316. 1547, agosto, 18, Salamanca

resulta obligado pensar que su formación hubo de tener lugar en el obrador abierto por su padre en la capital salmantina.

Gracias al reciente hallazgo de la tasación hecha en 1543 de la sala rica del castillo de Alaejos, recién reformada por voluntad de Alonso de Fonseca[133], se puede situar su nacimiento en 1520. Pese a su juventud el salmantino gozaría de cierto renombre, pues se le encargó llevar a cabo esa tarea nada menos que junto a Juan de Flandes. Parece factible efectivamente que, como heredero del taller familiar, se encargase de la formación del joven Francisco dada la temprana muerte su padre. Y no resultará extraño ya que sus primeros trabajos documentados se sitúen, como mínimo, una década antes que los de su hermano Francisco.

Así, en 1547[134] y quizá gracias a la estela dejada por su padre se le localiza incorporándose a la gran obra de Catedral, por entonces en plena ebullición. Levantados los muros de la nave central, comenzaban a cerrarse las capillas de las naves, todo bajo la dirección de Rodrigo Gil de Hontañón. No deja de resultar llamativo que cerca de tres décadas después, como se recoge más abajo, otro Montejo, en este caso Francisco, vuelva a tener cierto contacto con Hontañón. Con el volteo de las bóvedas Juan se hizo cargo de *pintar y dorar las claves y filacterias*, al menos de los dos primeros tramos –desde los pies– de dicha nave, por los que se le descargan diversas cuantías durante los primeros meses del año[135]. Similares labores, aunque hacia la zona del crucero, acometían de manera coetánea sus colegas Alonso de Morales y Diosdado de Olivares[136].

Aprovechando su estancia en la Catedral el cabildo le requirió para que dorase un relicario en el que se colocaba el Santísimo Sacramento durante la festividad del Corpus Christi[137], pagándole 204 maravedís el 11 de julio de 1547[138].

Durante los dos años siguientes ingresa una importante cantidad de dinero por asuntos ajenos a su profesión. Todavía en 1547 y de la mano de su curador[139], el entallador salmantino Sebastián de Toledo, reclamará a Garci Pérez y a su esposa Lucía Rodríguez (segunda mujer de Martín de Montejo) 15.000 maravedís que le correspondían de la partija de los bienes y hacienda de su padre efectuada entre sus hermanos y la dicha Lucía, así como de la legítima y herencia …*del dicho martin de montejo (…) como de los bienes e legitima de*

[133] VASALLO TORANZO (2018): 143 y 173.
[134] CHUECA (1951): 152.
[135] CASASECA CASASECA (1988): 81-82.
[136] CHUECA (1951): 152.
[137] AUSa_RE, 2, 7, f. 363.
[138] Idéntica cantidad recibió dos años después, el 22 de junio de 1549, por repetir dicho trabajo. AUSa_RE, 2, 7, ff. 345-346. Los descargos corresponden a los Libros de cuentas de la fábrica de la Catedral 1540-1560, f. 469 v.
[139] Este detalle resulta llamativo ya que en este momento Juan tendría 27 años y las curadurías normalmente iban de los 14 a los 25 años, momento en que se alcanzaba la mayoría de edad. Un individuo podía emanciparse antes si se casaba y se lo concedía la justicia.

Constança de Sosa difunta madre del dicho menor e muger primera del dicho martin de montejo[140]*.*

Y en 1549 la venta de una propiedad, adquirida al doctor Montemayor y al licenciado Antonio de Aguilar, su hijo, le pone en contacto con el doctor Francisco Yañez Docampo, de quien recibirá 122.000 maravedís[141]. Ubicada en el lugar de Navagallega, se trataba de una *heredad de pan levar de tierras e prados e pastos, olivares e azennas e cortinas e cortinales e casas…e con un palomar*[142]. Además de estos datos, que nos ayudan a ir trazando la biografía de nuestro pintor en estos tempranos momentos, el segundo documento aquí aludido resulta interesante por otro motivo, y es que aparece firmado por el propio Juan de Montejo. Identificar su rúbrica se antoja de gran utilidad, dado el advenimiento de varios personajes homónimos (su hijo, su sobrino y su nieto) en las décadas siguientes. En apariencia recuerda a la trazada por su abuelo Martín, pues como él dispone a la izquierda un ingenuo rostro de perfil, de cuya frente nace una larga "J" que envuelve el resto de la firma. El nombre abreviado y la primera parte del apellido se disponen sobre la segunda parte del mismo. Y un garabato en forma de estilizada "S" cierra la rúbrica por el costado derecho (fig. 2.4).

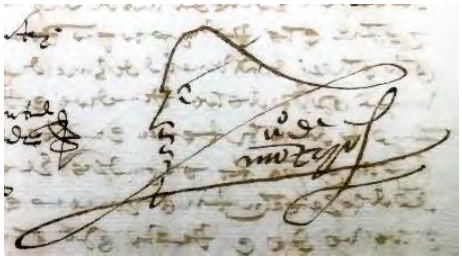


Fig. 2.4. Firma de Juan de Montejo. AHPSa, Prot. 3998, f. 53 v. (1549)

La década 1550 es especialmente pródiga en detalles en lo que a su trabajo se refiere. En marzo de 1552 se concierta con el imaginario –también citado como entallador– Hans Sevilla[143] y con Francisco Sánchez, mayordomo de la parroquia de San Salvador de Guadramiro, para hacer su retablo mayor de talla y pintura[144]:

> *Primeramente que los dichos anse sivilla ymaginario y jnº de montejo an de hacer un retablo para dicha yglesia para la capilla mayor del ancho y alto que venga segun la capilla y a de tener en medio una custidia bien tractada que no salga mucho del retablo y encima de la dicha custodia un Sant Saluador de bulto de altor convenible conforme a la traça y todo lo demas conforme a una traça que parescera firmada del padre prior de la Victoria y de los dichos ancesebilla y jnº de montejo. Y es de poner en el dicho retablo los tableros viejos que antes estauan aderecandolos y cortandolos como convenga y si los tableros del vanco no estan para passar los hagan de nuevo con la pintura que pediere el padre prior*[145].

[140] AUSa_RE, 2, 7, f. 364. El documento original en AHPSa, Prot. 3722, f.316. 1547, agosto, 18, Salamanca.
[141] AHPSa, Prot. 3998, ff. 51-51 v. 1549, marzo, 6, Salamanca. La existencia de dicha transacción en BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 134.
[142] AHPSa, Prot. 3998, ff. 52-52 v. 1549, marzo, 6, Salamanca.
[143] Sobre este maestro de probable origen nórdico, documentado entre 1548 y 1561, han ofrecido noticias MARTÍ Y MONSÓ (1901): 330 y 337; BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 115; CASTÁN LANASPA (2006): 91-92; REBOLLAR ANTÚNEZ (2016): 18.
[144] BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 134.
[145] AHPSa, Prot. 3480, ff. 55-56 v. 1552, marzo, 26, Salamanca.

Su coste ascendería a 200.000 maravedís, no pudiendo subir su estimación en más de 25.000 maravedís tras la tasación de los oficiales nombrados por las partes. A costa de la iglesia correrían también la madera del retablo y los materiales empleados en asentarlo, además de la comida durante el tiempo que tardasen en realizar esta última tarea. Para todo el proceso se acordó un plazo máximo de tres años y la supervisión de fray Jerónimo de Lubiano, prior del monasterio de Nuestra Señora de la Victoria de Salamanca.

Cuando había transcurrido algo más de un año la obra quedó en suspenso ante la inaplazable necesidad de levantar la sacristía, obra de mayor necesidad para el templo. Hasta el 10 de febrero de 1559 hubo de esperar Montejo para poder retomar su trabajo[146]. No es posible saber lo que él y Hans Sevilla habrían hecho en aquellos primeros instantes, pero la parroquia se comprometía ahora mediante un nuevo contrato a mantener los acuerdos rubricados por entonces *con la condición de que los tableros los haga de nuevo y remiende los viejos porque no valen nada*[147]*.*

Aún habría de llegar un nuevo contrato antes de que los feligreses viesen terminado el retablo. Los cuatro años que en segunda instancia se habían dado a los artistas para ejecutarlo se vieron truncados por la inesperada muerte de Montejo en octubre de 1559. La búsqueda de nuevos maestros acaso corrió a cargo del sastre Juan Cornejo, a quien Juan había presentado como fiador, comprometiéndose a que en caso de muerte o ausencia del contratante se encargaría de que la obra se llevase a buen término. De este modo, el 22 de diciembre de 1561 el mayordomo de la iglesia contrataba por tercera vez la hechura del retablo, en esta ocasión con el escultor Juan Bautista de Salazar[148]. Dada la pérdida de toda la máquina arquitectónica y de los tableros –tan sólo restan dos esculturas de san Gregorio y san Jerónimo– no se puede saber el alcance de la intervención de Montejo y Sevilla, pero todo apunta a que apenas llegaron a comenzar. Aunque los 300 ducados en que se estipuló el coste del nuevo retablo –justo la mitad del anterior– invitan a pensar en que Salazar pudo reaprovechar lo ejecutado por sus predecesores, lo cierto es que el trabajo del pintor se valoró en 10.000 maravedís y el del imaginario en 5.000, cantidades mínimas dentro del monto total que habían apalabrado. Además, en las nuevas condiciones no se hace referencia alguna a piezas o estructuras existentes que tuvieran que respetarse o integrarse.

En el largo *impase* transcurrido entre el primer y segundo contrato de Guadramiro, Juan de Montejo hizo frente a otros encargos de similar enjundia

[146] AHDSa, Pleitos Eclesiásticos, 5-24, ff. 59-60v. 1559, febrero, 10, Salamanca.
[147] PORTAL MONGE (1990): 175-176. El pago se haría de manera fraccionada pues la iglesia también se encontraba por entonces pagando unos libros de canto realizados por Francisco Criado, iluminador al que años más tarde veremos vinculado al pintor Francisco de Montejo Villárdiga. Salvo 20.000 maravedís iniciales, el resto –hasta 400 ducados– los iría recibiendo conforme la iglesia los fuese rentando. Una vez asentado y tasado recibiría los 200 ducados de oro restantes.
[148] PORTAL MONGE (1990)*:* 176-177 y AHDSa, Pleitos Eclesiásticos, 9-71, ff. 8-15. 1561, diciembre, 22, Salamanca.

e interés. Mediando el año 1556 se había obligado, junto al entallador Juan Méndez, a la hechura de dos retablos colaterales para la iglesia de Nuestra Señora del lugar de Carpio. El segundo había entrado en la obra en calidad de fiador, condición a la que renunciará el 18 de agosto –con el permiso del provisor del obispado de Salamanca, don Pedro de Illanes– en favor de Antonio de Bobadilla, platero y mercader de joyas oriundo de Salamanca[149]. Acabados estos se contrató la ampliación y "modernización" del retablo mayor, renovándose así por completo la imagen interior del templo. En éste nada tuvo que ver Montejo directamente, aunque su ejecución corrió a cargo de su cuñado, el pintor Antonio González y del escultor Juan Bautista[150].

Le siguieron los retablos mayores de las parroquias de Miguel Muñoz y Palencia de Negrilla (fig. 2.6), ambos concertados en 1558. El primero, de talla y pintura, con su custodia, se ajustó con el mayordomo de la parroquia, Francisco Martín, y Alonso García, regidor de dicho lugar, el 4 de enero de ese año. Por él Montejo habría de recibir unos 40.000 maravedís, variables en unos diez ducados al momento de la tasación[151]. Su ensamblaje, se supone que subcontratado con algún colaborador habitual, serviría de marco para varias tablas alusivas a la vida de san Pedro, titular del templo:

> *[…] y que los tableros sean de buen pino y el pedestal que sea de una vigueta y que sea la talla al rromano y muy bien fecha y la pintura al olio y muy buenas colores que lleve lo menos blanco que se pudiere y que lleve repartimientos y que lleve y sea de alto de doze pies y ancho de ocho pies y que sea de ocho tableros (…) y el tablero de ençima del tablero de en medio un cruçifixo y rresurreçion y en los otros quatro tableros historia de sennor sant pedro y que lleve sus frisos coronaçiones cornijas alquitraves y pilares todo de buena madera seca y bien proporcionado […]*[152].

Teniendo en cuenta que el plazo de ejecución de la máquina se estableció en dos años es muy probable que Juan no llegara a terminarla, sumándose así a la larga nómina de trabajos inacabados por su repentina muerte en 1559.

---

[149] AUSa_RE, 2, 7, ff. 370-372. 1556, agosto, 18, Salamanca.

[150] El retablo se concertó con el mayordomo de la parroquia, Antón Polo, una vez se recibió la licencia del licenciado Illanes, provisor del obispado de Salamanca. Los maestros tenían que hacer una custodia y un banco (del ancho del retablo existente). A los tableros disponibles se les harían unas molduras, unos traspilares al romano y unos guardapolvos de talla. Sobre la custodia dispondrían una caja con la imagen de Nuestra Señora de bulto con el niño en brazos. Y finalmente se labraría un nuevo remate que llegase hasta lo alto del testero. Todo ello policromado y dorado. Para su ejecución se firmaron dos años, repartidos equitativamente para la labra y la pintura, durante los cuales irían recibiendo dineros por parte de la iglesia según los fuera rentando, sin perjuicio de que una vez finalizada la obra se tasase por oficiales peritos en ambas labores. Entre los testigos figuraba el carpintero Francisco Rodríguez Jiménez, que quizá participaría en los trabajos aportando la materia prima. AHDSa, Pleitos Eclesiásticos, 6-110, ff. 325-327. 1560, noviembre, 7, Salamanca.

[151] AUSa_RE, 2, 7, ff. 373-374 v. La lectura del documento original, efectuada por Ricardo Espinosa Maeso, detectó partes deterioradas e ilegibles, algunas de ellas tocantes a los asuntos que habían de pintarse en las tablas.

[152] Entre los testigos que asistieron a la firma del contrato, sólo resulta conocido el nombre del carpintero salmantino Pedro de Valdés.

El segundo retablo se rubricaría en compañía del pintor Antonio González –su cuñado– dos meses después, o incluso un poco antes. Por razones que hasta ahora se desconocían el 2 de abril de 1558 Montejo se apartaba de la obra[153], traspasando a González *toda la parte que a mi me cabe a faser en la talla e bultos e custodia del dicho rretablo.* Entonces los trabajos ya se habían iniciado y en poder de Juan, suponemos que en su taller, obraban catorce piezas, grandes y pequeñas del retablo, empezadas a policromar por un *Morales, pintor vecino desta cibdad de salamanca.* Alonso de Morales o Alonso González de Morales[154], actuaba aquí como colaborador, aunque la terminación de dichos fragmentos debía correr a cargo del propio Montejo. Así se estipuló en los acuerdos del traspaso, en los cuales se fijaba, además, que Antonio González pagaría a su otrora compañero 53.000 maravedís por el trabajo que había ejecutado hasta entonces, de los que una parte irían destinados al susodicho Morales[155].



Fig. 2.6. Retablo mayor de Palencia de Negrilla. Juan de Montejo y Antonio González (1558-1568)

Tras esta renuncia se escondía, en realidad, un intercambio, pues según la escritura Juan de Montejo recibiría a cambio la tercera parte del retablo del lugar de Mieza que su colega se había comprometido a hacer junto a otros pintores *ansi de pinzel como de bulto talla e custoria*[156].



Fig. 2.7. Restos de las tablas del retablo mayor de Villoruela. Juan de Montejo (Decada de 1560)

[153] BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 131 y 134.
[154] En el inventario y partición de sus bienes, fechado el 14 de diciembre de 1569, afirmaba haber trabajado, entre otros, en el retablo de Palencia de Negrilla. BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 132.
[155] AHPSa, Prot. 2935, ff. 507-508 v. 1558, abril, 2, Salamanca.
[156] *Íbidem.*

Se unen de nuevo en este punto las biografías de los hermanos Montejo, y en parte gracias a su cuñado Antonio González. En primer lugar, Francisco ya había sido fiador de este pintor en una obligación fechada en 1557. Pero además, como se verá seguidamente, el 23 de junio de 1559 Juan recibía de manos de su hermano otro tercio del referido retablo de Mieza[157]. En realidad, el propio contrato y posterior trabajo en Palencia de Negrilla es una impagable muestra de las constantes relaciones interpersonales y entre talleres que tenían lugar durante la ejecución de muchas de estas obras. En este caso, además de los aludidos vínculos de parentesco se remataba todo con la curaduría que González ejerció sobre la hija de Morales tras su muerte en 1558[158].

Así pues, parece que labor de Juan se limitó a la policromía de parte del retablo o de sus imágenes, no a la pintura de sus veinticuatro tablas. Estas se vienen atribuyendo a la mano de González, aunque toda la documentación existente no específica la labor llevada a cabo en el retablo una vez se convirtió en tomador único del contrato. Lo que sí se sabe es que entre 1567 y 1569 la obra ya debía de estar terminada, pues durante esos años se recogen sendos poderes para cobrar lo que se le adeudaba *de la pintura del rretablo* o de *lo que fizo en el retablo de Palencia de Negrilla*[159]. El primero de ellos lo atendió su cuñado, el pintor Juan de Aguilar, y el segundo, sus yernos y herederos Juan de Aguilar y Diego Gómez, ambos pintores afincados en la capital charra. Pese a todo hay quien, como el profesor Casaseca, estima que Montejo sí que intervino en alguna de las tablas, dada las distintas manos que se aprecian en ellas, en concreto en las que efigian a los Padres de la Iglesia –en el banco– y su, relación estilística con las pinturas del retablo de Villoruela (fig. 2.7), salidas de los pinceles de Juan de Montejo[160].

Sea como fuere, la obra resultante es excepcional, tanto por su monumentalidad, como el número de pinturas que en ella se muestran. Ya en 1604 el visitador del obispado de Salamanca daba buena cuenta de ello: *tiene* (Palencia de Negrilla) *una muy buena iglesia con la mejor capilla y retablo en el altar mayor de talla y pincel que ay en todo el obispado*[161]. Como no podía ser de otro modo el conjunto llamó la atención de don Manuel Gómez-Moreno que, además, encuadró el estilo de sus tablas dentro de manierismo berruguetesco[162].

---

[157] Véase la biografía de Francisco de Montejo Villárdiga, donde se profundiza sobre estos asuntos.
[158] Catalina de Morales era la única hija de Alonso de Morales y María Rodríguez. Ambos habían muerto ya el 23 de diciembre de 1558, contando la niña con tan sólo ocho o nueve años. BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 131-132 y AUSa_RE, 2, 7, ff. 322-322 v. El documento original en AHPSa, Prot. 2935, ff. 1292-1293 v. 1558, diciembre, 23, Salamanca.
[159] BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 129, 131 y 132; CASASECA (1990): 9; PASCUAL DE CRUZ (2005): 24-25; MENDOZA TRABA (2009): 1-34.
[160] Recientemente recuperadas y restauradas por la parroquia. CASASECA CASASECA (1999): 49. En consonancia con lo defendido por el anterior se sitúa la memoria histórica realizada con motivo de la restauración del retablo, MENDOZA TRABA (2009): 20-28.
[161] CASASECA CASASECA y NIETO GONZÁLEZ (1982): 168.
[162] GÓMEZ-MORENO (1967): 361-362.

Aún vivía Juan en julio de 1559, aunque le restaban ya pocos meses de vida. Por entonces, junto al notario Pedro Pérez de Salamanca, al racionero de la catedral Domingo de Burgos y a Hernando Reinoso de Lugo, se obligaba a pagar una deuda de 10 ducados que el primero había contraído con el doctor Juan de Ciudad, catedrático de vísperas en la Universidad[163].

Por estas fechas o quizá antes, hacia 1558, hubo de recibir otro importante encargo, aunque en este caso de la localidad de Castrogonzalo[164] (fig. 2.8). Esta llamada desde la diócesis de Astorga, causa cierta extrañeza, sobre todo ante el proteccionismo de los obispados y los maestros locales frente a la llegada de competidores foráneos[165], máxime cuando la cercana localidad de Toro y sus talleres pictóricos se encontraban en pleno apogeo. Sea como fuere, la petición de un nuevo retablo mayor para la iglesia parroquial de Santo Tomás a ejecutar por él solo quizá fue una razón de peso añadida para finiquitar el traspaso de la obra de Palencia de Negrilla.



Fig. 2.8. Retablo mayor de Castrogonzalo (Zamora). Juan de Montejo y Juan de Borgoña II (1558-1568)

Los titubeos a la hora de establecer la fecha de este nuevo contrato son debidos a que hasta hoy no ha sido posible hallar el documento, circunstancia aderezada con que a la muerte de Montejo el retablo quedaba sin terminar, como ocurrió con varios de los ya mencionados. Y será en ese preciso instante cuando comiencen a surgir las primeras noticias del retablo zamorano y las últimas sobre Juan de Montejo y su esposa. El fallecimiento del pintor se había producido ya el 20 de octubre de 1559, cuando la viuda, Luisa de Oviedo, otorgaba un poder a Francisco Marbán y Pedro de Auñón[166], vecinos de Villalpando, para que en su nombre pudieran presentar un requerimiento al

[163] AUSa_RE, 2, 7, f. 377. El documento original en AHPSa, Prot. 3172, s. f. 1559, julio, 6, Salamanca.

[164] Al respecto de este retablo el profesor González Rodríguez ha escrito dos trabajos, cuyos textos se solapan en buena medida GONZÁLEZ RODRÍGUEZ (1995): 185-207; *Ídem*: (2000). Por ello en adelante nos referiremos únicamente al más reciente y completo.

[165] Sobre este asunto, con el análisis de algunos casos, especialmente en lo que a escultura se refiere, ya tratamos en PÉREZ MARTÍN (2015): 161-162.

[166] Seguramente se trate del pintor también citado como Pedro Avnon, localizado en Salamanca entre 1544 y 1566 (BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 129). Con idéntico apellido y profesión, aunque desconocemos si les unía algún parentesco, estaba Juan de Aunión, que en 1578 era vecino de la villa extremeña de Santa Cruz de las Cebollas (hoy Santa Cruz de Paniagua) y diez años después se había trasladado a Salamanca, al lugar de Colmenar, en el término de Montemayor (AUSa_RE, 2, 7, ff. 8 y 252. Los documentos originales en AHPSa, Prot. 1108, ff. 112-113 v. 1578, febrero, 13, Salamanca y Prot. 1111, ff. 201 y 201 v. 1588, septiembre, 8, Salamanca).

mayordomo de la iglesia de Castrogonzalo *sobre el pintar del retablo que está començado*[167].

Entiendo que tan lacónica expresión iría destinada a reclamar al mayordomo de la parroquia la reanudación y terminación de la obra, posibilitando así el cobro del trabajo hecho hasta entonces por su difunto marido. A tal efecto contribuirían otras dos escrituras, fechadas el 3 y el 23 de febrero de 1560, en las que Luisa de Oviedo manifestaba haberse concertado con el pintor Francisco de Valdecañas, vecino de Toro, para su terminación, otorgándole además poder para que pidiera al referido mayordomo *aparejos* con los que acabar la obra conforme al contrato, condiciones y precio firmado por Juan de Montejo[168].

Por su parte Valdecañas se comprometía a darlo terminado en el plazo de un año, otorgar fianzas y entregar 15.000 maravedís a la viuda –una vez terminado y asentado el retablo– por razón de lo que hasta la fecha se había hecho y de los gastos que Montejo *fizo en yr a tomar la dicha obra.* Por desgracia, la parquedad del lenguaje protocolario impide saber hasta dónde había llegado el trabajo de Montejo y en qué había consistido. Aunque de lo que no queda duda, a tenor de lo expresado en los documentos anteriores, es que el ensamblaje y la escultura ya estaban concluidos en ese momento, permaneciendo aún hoy en el anonimato el autor o autores de dichas tareas[169]. Así pues, si se tienen en cuenta aspectos como la explícita llamada a Francisco de Valdecañas, pintor que acostumbraba a trabajar en compañía de Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña II especializándose en el dorado y estofado de las obras[170], el estilo de Juan de Montejo, conocido por sus creaciones, y el análisis de las catorce tablas conservadas de Castrogonzalo, todo parece indicar que la labor que el salmantino dejó sin concluir fue la policromía y dorado del retablo. Su mano no se aprecia en ninguna de las composiciones, sobre las que históricamente han sobrevolado nombres como el llamado *Maestro de Pozuelo*, el *Maestro de Toro,* Juan de Borgoña II y Lorenzo de Ávila, Antonio de Salamanca, Santiago de Remesal o el del propio Valdecañas[171]. Hoy parece plenamente aceptado que todas ellas se deben al pincel Borgoña, conectado

[167] AHPSa, Prot. 4160, ff. 65-66. 1559, octubre, 20, Salamanca. Recogido en BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 134 y 139 y transcrito en GONZÁLEZ RODRÍGUEZ (2000): 57 y 103-104.
[168] AHPSa, Prot. 4160, f. 294. 1560, febrero, 23, Salamanca y Prot. 4160, ff. 852-853 v. 1560, febrero, 23, Salamanca. Recogidos en BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 134 y 135 y transcritos en GONZÁLEZ RODRÍGUEZ (2000): 104-107.
[169] Sobre el ensamblaje y la imaginería, expuesta parcialmente en exposiciones, trataron GÓMEZ-MORENO (1927): 339; HERAS HERNÁNDEZ (1973): 49; MARTÍN BENITO, MATA GUERRA Y REGUERAS GRANDE (1994): 36 y 64; CASASECA CASASECA (1999): 32-33; GONZÁLEZ RODRÍGUEZ (2000): 27-33.
[170] FIZ FUERTES (2003): 113-117, NAVARRO TALEGÓN (1985): 11-12 y CASASECA CASASECA (1981): 212.
[171] POST (1930): 570 y ss.; ANGULO ÍÑIGUEZ (1954): 109; CAMÓN AZNAR (1970): 262-264; CASASECA CASASECA (1991): 128; GONZÁLEZ RODRÍGUEZ (2000): 51-61.

desde esta época con el medio salmantino, aunque en algunos fondos y figuras secundarias hay quien ha querido ver la mano de otros pintores[172].

Se diluye así, pues, nuestro interés por el devenir ulterior de la obra, más allá de saber si se cumplieron los acuerdos suscritos con la viuda de Montejo y pudo cobrar el trabajo desarrollado por su marido. La empresa no se antojó sencilla. En 1569 fallecía Francisco de Valdecañas sin haber cumplido aún con su cometido, del cual hubo de hacerse cargo un nuevo maestro, Antonio de Salamanca. Y por si fuera poco, antes de poder terminar, éste traspasó el trabajo a Santiago de Remesal, pintor afincado en Valladolid[173]. Antes de esa última fecha, concretamente en 1564, y supongo que debido al retraso de Valdecañas, Luisa de Oviedo dio un nuevo poder, en este caso al pintor Pedro de Lanestosa, su yerno, para que en su nombre cobrara al anterior los 15.000 maravedís que se había comprometido a entregarla con el traspaso del retablo[174]. A dicha cantidad se debía añadir el coste de *dos losas y dos moletas y dos plomazones y dos cuchillos de dorar que el susodicho tiene* y que Luisa le había prestado, seguramente herramientas de Montejo.

Quizá temiendo por su vida, parece que Luisa de Oviedo estaba tratando de zanjar asuntos pendientes. Primero fue la cuenta de Castrogonzalo, a la que siguió pocos días después la venta de tres *tierras de pan llevar* que la susodicha tenía en la villa de Villalpando y que habían pertenecido a su difunto esposo. De nuevo recaía en Lanestosa la encomienda, protocolizada el 22 de marzo de 1564[175], por la que, además, se le autorizada a fijar el precio y las condiciones de la operación. Como se presumía más arriba, el dinero obtenido se habría de destinar –en palabras de la propia Luisa– *al saneamiento de las mi persona e bienes e las personas e bienes de mis hijos*[176]*.* Dos cuestiones de interés plantea este documento. La primera por su alusión a Villalpando, localidad de procedencia de los antepasados de Juan de Montejo y con la que, al parecer, aún guardaba cierto vínculo. La segunda, por el momentáneo protagonismo adquirido por Pedro de Lanestosa. No descarto que este último

[172] NAVARRO TALEGÓN (1983): 34-36. El autor esgrime la teoría de que en los fondos y figuras secundarias de algunas escenas, en las que predomina la influencia de un estilo rafaelesco, con colores limpios y entonación suave, se pueden poner en relación con la labor de Valdecañas y Salamanca. PASCUAL DE CRUZ (2012): 284-285. Caso aparte resulta la interpretación de este último, que atribuyen la obra por completo al pintor Lorenzo de Ávila.

[173] NAVARRO TALEGÓN (1995): 565-566. En 1570 tenía unos 31 años y residía en la colación de Santiago (ALONSO CORTÉS (1922): 117). Posteriormente casaría con Magdalena de Espinosa, enlazando a su hija Jerónima con el escultor vallisoletano Francisco Rincón (MARTÍ Y MONSÓ (1901): 504). Lo que desconocemos y se le unía algún parentesco con la familia zamorana de pintores de idéntico apellido. SAMANIEGO HIDALGO (1984): 39-50 y PÉREZ MARTÍN (2014): 205-217. Los documentos que acreditan estos cambios de artistas se transcribieron íntegramente en GONZÁLEZ RODRÍGUEZ (2000): 108-112.

[174] CASASECA CASASECA (1975): 34-35. Transcrito íntegramente en GONZÁLEZ RODRÍGUEZ (2000): 107-108. La escritura tiene data de 6 de marzo de 1564.

[175] CASASECA CASASECA (1975): 35; BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 135.

[176] AHPSa, Prot. 4161, ff. 61-61 v. 1564, marzo, 22, Salamanca. Entre los testigos presentes destaca el pintor Lázaro Cornejo, vecino de Salamanca, acaso colega de Lanestosa. De él se conocen abundantes noticias vinculadas a la localidad extremeña de Hoyos, limítrofe con Salamanca, durante las décadas de los sesenta y ochenta del siglo XVI. GARCÍA MOGOLLÓN (2016): 44 y 54.

fuese debido, en realidad, a su reciente casamiento con María de Sosa, hija de los anteriores y al pago de su dote. Esta se completaba mediando el mes de septiembre al recibir 25.000 maravedís de una memoria fundada y dotada por doña Manuela de Toledo para cuando la joven se casase y de la que eran distribuidores los priores fray Alonso de Hontiveros, del monasterio de San Esteban y fray Juan de Salamanca, del de San Jerónimo; a lo que se sumaron otros 12.000 maravedís de una fundación pía establecida por Francisco de Oviedo[177] (familiar de Luisa) para casar huérfanas y parientas pobres[178], de la que era patrono Felipe Santos, beneficiado de la iglesia salmantina de San Benito abad. Ambas mandas establecían su libramiento *para cuando la susodicha* (María) *se casase e velase e para ayuda a su casamiento*[179], lo cual redunda en nuestra idea de que el matrimonio habría tenido lugar en fechas muy próximas, quizá en los primeros meses de 1564. La lectura de la segunda de las escrituras, fechada el 19 septiembre, permite confirmar, como augurábamos, el fallecimiento de Luisa de Oviedo.

Los poderes que la finada entregó para negociar la continuación de la obra de Castrogonzalo ofrecen una jugosa información además de la puramente artística. Por primera vez se nos enumeran los hijos concebidos en su matrimonio con Juan de Montejo, además de la ya referida María de Sosa. A esta, en principio, le siguieron Martín de Montejo, Juan Gutiérrez de Villárdiga, Constanza de Sosa e Inés de Oviedo[180]. Curiosamente, cuatro meses después, el 23 de febrero de 1560, la relación variaba, no sólo en los apellidos de algunos de sus vástagos –algo habitual dentro de la caótica transmisión de los apellidos en esta época–, como en Constanza, que pasó a apellidarse Gutiérrez o Juan que se tornaría en homónimo de su padre (Juan de Montejo). Pero mayores problemas nos presenta el canje –tal vez errata del escribano– de Inés de Oviedo por una desconocida Beatriz de Salazar[181]. A ellos, por último, deberá añadirse Juliana, bautizada el 26 de abril de 1547 en la iglesia capitalina de San Adrián[182] y que quizá fallecería tempranamente pues no se vuelve a saber de ella.

Todos los citados serían beneficiarios de los bienes y herencia de sus padres. Aunque no ha sido posible hallar los testamentos, sí se conserva la almoneda preparada en 1560 por Luisa de Oviedo sobre los bienes que quedaron de Juan

[177] Acaso se trate del notario apostólico Francisco de Oviedo (ARChVa, Pergaminos, Carp. 137-11. 1527, diciembre, 30. Salamaca). Como tal aparece firmando, por ejemplo, los Estatutos de la Universidad de Salamanca de 1529 (FUERTES HERREROS (1984): 76 y 78). En 1532, seguía vinculado a la Universidad, pues hacía entrega de varios Libros de Claustros. HUARTE Y ECHENIQUE (1916): 9.
[178] CASASECA CASASECA (1975): 34 y 70.
[179] Idéntica fórmula se utiliza en ambas escrituras: AHPSa, Prot. 4238, f. 48. 1564, septiembre, 19, Salamanca y Prot. 4238, f. 50. 1564, septiembre, 19, Salamanca.
[180] AHPSa, Prot. 4160, f. 65. 1559, octubre, 20, Salamanca.
[181] AHPSa, Prot. 4160, f. 852. 1560, febrero, 23, Salamanca. Alba Rebollar piensa que quizá Luisa de Ovieda estaría embarazada a la muerte de su esposo y que, quizá, esta niña falleció, véase REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 415.
[182] AUSa., RE, 23, 3, f. 80. Extraído de los Libros de Bautismos de la iglesia de San Adrián, 1547-1749, f. 1 v. 1547, abril, 26, Salamanca. Fueron padrinos *Hosorno* y su hija Juliana.

de Montejo[183], suponemos que para sufragar parte de las legítimas que corresponderían a sus hijos y a las mandas testamentarias del difunto. El documento en cuestión es de sumo interés (Doc. 1), pues ofrece la posibilidad de ahondar en el conocimiento del personaje, no sólo al conocer de primera mano los objetos que guardaba en su taller, sino también al ponerse de manifiesto sus relaciones personajes y profesionales e incluso su nivel de vida, fácilmente apreciable en la mayor o menor riqueza y valía de sus pertenencias. Por voz de pregonero público comenzaban a rematarse los bienes el día 3 de septiembre de dicho año.

Entre las dos decenas de compradores encontramos personajes y profesionales de variada índole, mercaderes, boticarios, sastres, tundidores, calceteros, cordoneros, herradores, etc., pero escasean los relacionados con las artes[184]. Merece la pena rescatar el nombre de los pintores Francisco de Montejo, hermano menor de Juan, pero también el de Alonso Vélez[185], o el del platero Manuel de Lobera[186]. Aunque, sin lugar a duda, quien se hizo con un mayor número de objetos fue Martín de Montejo, aparentemente su hijo que, como luego se verá, acabaría convirtiéndose en un prestigioso y pudiente boticario. El listado de bienes recoge desde mobiliario hasta ropas y piezas de decoración. Sin embargo, brillan por su ausencia los útiles y aparejos del trabajo. Estos, en buena lógica habrían pasado directamente a Francisco de Montejo, que quedaría ahora al frente del obrador familiar. En este instante era el único miembro directo del linaje que podía hacer uso de ellos, pues el joven Juan, que con el tiempo se convertirá en escultor, en 1560 tan sólo contaba cinco años.

En general se sabe muy poco sobre los seis o siete hijos que procreó este matrimonio. Ya se dijo que María de Sosa habría casado con Pedro de Lanestosa el Mozo hacia 1564. Éste era hijo de Pedro de Lanestosa el Viejo y María Sánchez[187] y pertenecía a una pródiga familia de canteros[188], es más, él mismo se titula indistintamente pintor y cantero, caso único entre sus parientes. Prueba de ello es que en los documentos citados con anterioridad se le nombra siempre como pintor, pero se conocen algunos otros en los que actúa primero como aparejador de su padre y tras la muerte de éste como continuador de las obras que había dejado inconclusas[189]. Según parece, el desposorio se debió de formalizar contra la voluntad del padre del joven, que

[183] Localizada por BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 135.
[184] AHPSa, Prot. 4160, ff. 1058-1061 v. 1560, septiembre, 3, Salamanca.
[185] Acaso el pintor vallisoletano que en 1571 era parroquiano de San Andrés donde, junto a su mujer Inés de Saldaña, bautizó a su hijo homónimo. MARTÍ Y MONSÓ (1905): 172.
[186] Activo entre las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo XVI. BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 160-162.
[187] Sobre su herencia se pleiteó sucesivamente en ARChVa, Registro de Ejecutorias, C. 1082-21. 1565, julio, 6. Valladolid y C. 1217-1. 1571, octubre, 7. Valladolid.
[188] BARRIO LOZA y MOYA VALGAÑÓN (1981): 227-228 y CASTRO SANTAMARÍA (1998): 231-247.
[189] CASASECA CASASECA (1975): 34-35 y 70. A pesar de lo discutido de su apellido (Ynistosa, Enestosa, Ynestrosa, Hinestrosa…), tomamos la grafía que él mismo usaba en su firma y que se ha extendido como la más correcta gracias al estudio que citamos.

no dudó en negarle su dote. La situación se le tornaría insostenible, *no teniendo con que pedir y demandar alimentos al dicho su padre e viéndose en extrema necesidad que ni tenía que comer ni de que vestir a la dicha su esposa*, viéndose abocado a pedir –con la mediación de su suegra, Luisa de Oviedo– al boticario salmantino Luis Romero, tío de María de Sosa, que tomase un censo sobre unas casas que éste le acababa de vender *tras las torres del castillo (...) e su puerta trasera que sale a la calle que vaya a la calle de santa olalla azia el pozo del campo.* A pesar de que en 1569 Lanestosa asegura tener una obra en la iglesia de Tarazona (de Guareña) con la cual, una vez concluida y tasada, redimiría dicho censo, lo cierto es que en 1570 la paciencia de Romero debía de estar colmada y no le quedó otra que elevar pleito ante la Chancillería de Valladolid por el impago de los 30.000 maravedís de principal y 36 ducados de réditos que aún se le adeudaban[190].

De las otras tres féminas, Inés de Oviedo, Juliana y Constanza Gutiérrez o de Sosa no se puede aportar nada nuevo. Tan sólo cabe reseñar, como dato puramente anecdótico, que la última llevaba el mismo nombre y apellido que su abuela.

Cosa bien distinta sucederá con Martín de Montejo Villárdiga y nuestro futuro escultor Juan Gutiérrez de Villárdiga, conocido en lo sucesivo como Juan de Montejo Villárdiga o sencillamente como Juan de Montejo. Aunque el primero de ellos no se decantó por la pintura hemos optado por tratarlo de manera individualizada, en primer lugar para desambiguarlo de su abuelo, el pintor homónimo con el que en ocasiones se ha confundido, y en segundo y creo que más interesante por su decisiva contribución en la labor artística de su hermano Juan, de quien actuó como fiador en múltiples ocasiones y a quién facilitó[191], a buen seguro, el acceso a algunos de encargos para las clausuras salmantinas.

2.2.3. Francisco de Montejo Villárdiga (pintor)

Hijo de Martín de Montejo Villárdiga y de Constanza de Sosa, fue el tercer miembro de la familia que se dedicó al arte de la pintura. De este matrimonio había nacido también el pintor Juan de Montejo. El temprano fallecimiento del patriarca impide cronológicamente que se llegase a formar con él, pues a su muerte aún era un niño, algo que sí pudo ocurrir con su hermano. No es descabellado suponer, pues, que Francisco se hubiera formado ya con su hermano mayor, Juan, heredero del taller paterno, o por lo menos con él aprendería los rudimentos del oficio.

---

[190] ARChVa, Pl Civiles, Lapuerta (F), 327-5. En las probanzas localizamos a Francisco de Montejo y Ana Maldonado, tíos de María de Sosa. La sentencia condenatoria para Lanestosa que también pagaría las costas se recoge en la correspondiente ejecutoria ARChVa, Registro de Ejecutorias, C. 1219-2. 1571, noviembre, 16. Valladolid

[191] Hecho que predijeron tempranamente RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS y CASASECA CASASECA (1979): 392.

A tenor de los primeros datos que se conocen de su padre y de los que él mismo proporciona en diversos momentos de su vida, Francisco nació entre 1534 y 1540[192]. Y contraería matrimonio en un momento indeterminado, en torno a 1560, con Ana Maldonado (nacida en 1543), hija de Bartolomé de Ballecillo e Isabel López Maldonado, vecinos de Salamanca.

Su versatilidad como pintor queda puesta de manifiesto desde estos primeros momentos. Cómo explicar si no el acuerdo firmado en 1558 con Cristóbal de Tapia –una suerte de mercader o de moderno marchante–, al que se comprometía a entregar todos *los quadros de todo jenero de istorias e figuras* que pudiera hacer en un año, a razón de *una dozena de quadros cada mes*, cuyos precios se irían estipulando conforme se fueran cumpliendo las entregas de los mismos. El pacto parecía sólido pues si el 4 de mayo de 1559, es decir, un año después de la firma, no se habían cobrado todas las pinturas facilitadas, se procedería a la inmediata ejecución de los bienes de Tapia[193]. Se desconoce si el concierto se llevó a término hasta sus últimas consecuencias, pero si así fue, el volumen de cuadros salidos del obrador de Montejo y puestos a la venta en tan corto espacio de tiempo resultaría verdaderamente considerable.

En ese intervalo temporal parece que no atendió ningún otro encargo, ya que hasta junio de 1559 no se vuelve a tener noticias suyas. Y tampoco hay constancia de que arrastrase algún trabajo anterior, pues aunque las primeras noticias que sobre él se han podido localizar datan de 1557[194], todas aluden a temas personales o a su actuación como fiador de otros colegas. Por ejemplo, el 7 de diciembre de 1557 lo era de su cuñado y convecino, el pintor Antonio González.

Dado que Francisco compartía oficio con su hermano, no es raro que colaborasen en algunas obras e incluso que compartiesen su ejecución. Así ocurrió, por ejemplo, con el retablo de la iglesia de San Sebastián de Mieza (de la Ribera), en la tierra de la villa de Ledesma. El entallador salmantino Juan Bautista de Salazar se encontraba inmerso en su ejecución mediando el año 1559[195]. Y pese a que no se conserva el contrato de su policromía, todo parece apuntar que se repartió entre varios pintores. Tal afirmación se fundamenta en que el 23 de junio de ese año Francisco de Montejo declaraba haber firmado para dicho trabajo una obligación *con los otros mis conpanneros* ante el notario de la Audiencia Episcopal, por la cual *tengo a mi cargo fazer e pintar dorar y estofar la tercera parte del rretablo que agora nuevamente se aze en la yglesia del lugar de myeça.* Reconocimiento que tenía lugar ante el cambio de las

[192] Los datos más certeros se aportan en su declaración como testigo en el pleito movido a partir de 1570 entre el boticario salmantino Luis Romero y el pintor Pedro de Lanestosa. En las dos probanzas adjuntas Francisco declara ser *de edad de mas de treynta anos* (abril de 1570) y *de edad de treynta e seis anos poco mas o menos* (diciembre de 1570). En la segunda, además, testifica también su mujer, Ana Maldonado, que por entonces afirmaba tener 27 años. ARChVa, Pl Civiles, Lapuerta (F), 327-5.

[193] BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 133. La información se completa con la lectura del documento original en AHPSa, Prot. 3170, ff. 184-184 v. 1558, mayo, 4, Salamanca.

[194] BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 131 y 133.

[195] PORTAL MONGE (1990): 171.

condiciones firmadas por la irrupción de un cuarto artífice. Éste no era sino el pintor Juan de Montejo, a quien su hermano decidía traspasar ahora, por razones que desconocemos, esa tercera parte que tenía asignada en la obra[196]. Vinculadas aparecerán así por primera vez –al menos en los documentos que conocemos– sus firmas al final de la escritura. Ambas son claras y fácilmente reconocibles. La de Francisco abrevia su nombre [Franco], disponiendo en una segunda línea su apellido completo (fig. 2.9).



Fig. 2.9. Firma del pintor Francisco de Montejo. AHPSa, Prot. 2936, f. 933. (1559)

Cabe la duda, como se ha insinuado en algún momento, que el retablo no se llegase a policromar, pues en la revista general llevada a cabo en todos los lugares y aldeas del obispado de Salamanca entre los años 1604 y 1629 se registraba *un retablo de medio relieve, por dorar, raçonable y tiene una ymajen del Rosario en muy buen tabernáculo con sus santos pintados al olio*[197]. El juicio del visitador no ofrece duda de que lo único pintado por entonces era la custodia. De ser así, quizá se estaría ante uno de tantos casos de dilaciones en la ejecución de los trabajos e incluso de su cancelación por falta de fondos en la fábrica, pues pensar en que en apenas medio siglo el retablo ya se hubiera sustituido por otro, parece poco probable cuando hablamos de parroquias pequeñas y de limitados ingresos como la de Mieza.

Ya en este tiempo Montejo gozaría de cierto prestigio y capacidad económica. En agosto de 1559 Alonso López asentó en el taller del pintor a su hijo homónimo por tiempo de cinco años. Mientras el maestro se obligaba a tenerle en su casa, dándole de comer, beber, cama, ropa y calzado, enseñándole *el dicho ofiçio de pintar e debujar* sin encubrirle cosa alguna; el menor, se comprometía a estar en la casa, sin ausentarse y sin hacerle menoscabo alguno en ella, sirviéndole en lo que le requiriese[198]. Se sabe que el compromiso fue cumplido por ambas partes, pues el 10 de junio de 1564 López –ya de dieciocho años– aún seguía en el taller como *criado*, pero con consideración de pintor y con salario propio[199]. Lo más probable es que el joven Alonso participase en algunos de los trabajos contratados durante todo ese tiempo por su maestro, al principio, al menos, en las operaciones más elementales: disponer los materiales, preparar colas, moler pigmentos, fabricar

[196] BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 111, 133 y 134. Véase también AHPSa, Prot. 2936, ff. 783-784. 1559, junio, 23, Salamanca. Entre los testigos de la escritura figura el platero Gaspar Pérez y un Juan de Artiaga, cuyo nombre coincide con el de un cantero localizado en Salamanca en la década de los veinte del siglo XVI.
[197] PORTAL MONGE (1990): 171; CASASECA CASASECA y NIETO GONZÁLEZ (1982): 22.
[198] BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 134. Véase también AHPSa, Prot. 2936, ff. 932-933. 1559, agosto, 9, Salamanca. Entre los testigos aparece el ya citado Juan de Artiaga
[199] AUSa_RE, 2, 7, ff. 129-130 v. El documento original en ARChVa, Pl. Civiles, Taboada (O), C. 265. Dichos datos los facilita él mismo en un pleito entre su maestro y Melchor Nieto. Sobre ello se tratará a continuación.

pinceles, cocer aceites, etc. Por entonces entraron en el obrador, por ejemplo, los conciertos para hacer ciertos retablos en Rubiales y Velasco-Muñoz.

El primero obedecía a una manda testamentaria de Bartolomé Sánchez, clérigo beneficiado de Rubiales, cuyo cumplimiento había encomendado a Tomás de Salamanca, sochantre de la catedral de Salamanca y al capellán Pedro de Sosa[200]. El retablo *de tres varas en alto y el ancho conforme al largo en proporción* habría de ocupar el testero de la ermita de San Juan. Talla y pintura se encargaron a Montejo el 8 de julio de 1561, aunque se supone que subarrendaría lo primero:

> *[…] de buena talla y madera y bien fecho y la pintura a de ser de buenas colores y mas a de llevar una imagen en lo vaxo de san joan baptista y en el medio san cerico* (sic por quirico) *y santa julita y en el otro lado al dicho beneficiado bartolomé sánchez yncado de rodillas con unas oras o un rosario en la mano y en lo alto un crucifixo y de un lado nuestra señora y de otro a san joan evangelista e que lo a de dar fecho de talla pintura y asentado […]*

Para la feria franca de ese mismo año debía de estar terminado[201], recibiendo por él unos 10.000 maravedís, 5.000 al comienzo y otros tantos previa tasación por dos oficiales *y si tasaren vale mas no se le pague y si valiere menos que menos le paguen*[202].

Lo de Velasco-Muñoz se contrató casi dos años después con Cristóbal de Galarza, mayordomo de su parroquia, para la cual el visitador del obispado había mandado (según visita de 7 de septiembre de 1561) hacer dos retablos colaterales. En Montejo recayó, al parecer, la pintura del que habría de ubicarse en el altar de San Bartolomé[203]:

> *[…] con la figura de sant bartolome de bulto la qual pintura a de ser al olio de buen pinzel y las colores muy finas y donde oviere de aver oro que sea fino e planta fina y estofado con que le eche menos blanco que si pudiere y las encarnaciones que llevara se agan a pulimento que sean muy buenas […]*

La obra se ajustó a tasación, pagándosele una vez se hubiera terminado, asentado y visto por oficiales, todo en unos hipotéticos cuatro meses. Aun así, corría el riesgo de tardar en cobrarlo, pues el mayordomo había establecido un orden que en nada favorecía al pintor. Primero se habrían de pagar las labores de talla y las deudas de contratos de obras precedentes. Y sólo si el otro colateral no se hubiera terminado Montejo comenzaría a recibir dinero conforme la iglesia lo fuera rentando. De lo contrario también tendría que esperar a que se pagara éste, dado a hacer –según el mismo documento– al entallador Bernardo García. Hasta entonces, la iglesia sólo correría con los

[200] AHDSa, Pleitos Eclesiásticos, 7-47, ff. 60-61. 1560, julio, 8, Salamanca.
[201] Seguramente se refiere a la que se celebraba en la ciudad desde el día 1 al 21 de septiembre, concedida por Enrique IV en 1467, pues las otras dos aprobadas tenían lugar en cuaresma y en el mes de junio. GONZÁLEZ GARCÍA (1982): 87-88.
[202] Fueron presentes a la firma Vicente de Miranda, el clérigo Pedro de Mercado y Diego Hernández, todos vecinos de Salamanca.
[203] AHDSa, Pleitos Eclesiásticos, 9-18, ff.18-20. 1562, marzo, 3, Salamanca.

gastos de darle de comer a él y a sus oficiales *y los telares fechos* mientras lo estuviesen asentando. Me cuestiono ahora si Montejo y García formaron tándem en la ejecución de ambos retablos, pues el documento no lo revela. Sí queda claro que cada uno contrató el suyo, pero no se sabe si trocaron entre ellos las labores que solían subcontratar, máxime cuando entre los presentes a la firma del contrato entre Francisco de Montejo y la iglesia de Velasco-Muñoz figuran Alonso Carrera y Francisco Sotil[204]. Aunque no se les identifique profesionalmente sus nombres coinciden con los de un entallador y un carpintero salmantinos sobradamente conocidos en el ambiente artístico de la época.

Al igual que su padre, Francisco también trabajó para la catedral de Salamanca. A él se han atribuido desde tiempos de Gómez-Moreno la pintura interior y exterior de las puertas con las que se cerraba el órgano más antiguo de la seo nueva, ubicado sobre el muro de la Epístola del coro. Sus grandes figuras de santos (Santiago Peregrino, san Juan, san Pablo, san Pedro y dos figuras femeninas) y de La Anunciación se fecharon ya por entonces entre 1560 y 1565 (fig. 2.10), presuponiendo además la filiación de Montejo a la escuela toledana por el estilo de estos lienzos[205].



Fig. 2.10. Órgano de la catedral nueva de Salamanca. Pinturas de las puertas de Francisco de Montejo (1560-1565)

Tan ajustada datación obedecerá a las sistemáticas libranzas que durante ese lustro, y en realidad desde 1559, registran los libros de contabilidad de la Catedral a favor del pintor, que parece actuar prácticamente como "pintor de la Catedral": el 15 de noviembre, 7.500 maravedís, el 27 de marzo de 1560, 12.500, el 12 de abril de 1563 se anotan 4.000, el 17 de julio sube hasta los 57.250, el 21 de octubre, 50 ducados y el 29 de noviembre, 20.000 maravedís[206]. Todas las datas serán genéricas, sin pormenorizar el trabajo llevado a cabo, hasta 1564. El 22 de junio de ese año se le pagan 17 reales por *una coronaçion que hiço para la cama del monumento*. Antes, el 11 de febrero se le habían abonado 20.000 maravedís y con posterioridad, en

[204] A ellos se les suma un tal Pedro Labide, vecino de Salamanca.
[205] GÓMEZ-MORENO (1967): 211; CASASECA CASASECA (1993): 84; MONTERO GARCÍA (2012): 580-581; CRUZ RODRÍGUEZ (2014): 2088-2089; DALDA GERONA (2014): 2119. Su discutida construcción se ha atribuido por algunos autores a Damián Luis en torno a 1558, seguramente para la catedral vieja. Y él mismo, esto con total seguridad, sería el encargado de su traslado y adecuación durante los años 1568 y 1569. En la peana hay relieves de los evangelistas, ejecutados en 1564 por el escultor Antonio de Jarze.
[206] AUSa_RE, 2, 7, ff. 348, 351.

agosto y en octubre, 30.000 maravedís cada vez *en parte del pago de la obra que pinta.* Todavía en 1565 se asentarán tres pagos más, de 20.000, 10.000 y 21.250, *con que se le acabó de pagar*.

Por lo que se refiere a la residencia de Martín o de sus hijos, poco se sabe. Es posible que Francisco residiera algún tiempo en los Corrales de Antón de Paz (también conocidos como calle de los Corrales de la Rúa de Salamanca, hoy calle Felipe Espino) -no lejos de su hermano-, donde adquirió una casa en 1564[207]. Un pleito por su impago le llevó a estar *retenido en la iglesia mayor desta ciudad*, y gracias a esta reclusión y al testimonio de uno de los testigos, Alonso Ruano, arcediano de Monleón, sabemos que por entonces Montejo seguía trabajando en la catedral *en las cosas de su ofiçio*[208]*.* Con posterioridad pudieron trasladarse a unas casas que su mujer, Ana Maldonado, había heredado de sus padres, situadas frente a puerta principal de la iglesia de San Julián[209].

Su etapa vital y actividad entre 1565 y 1572, aproximadamente, resulta bastante oscura hasta hoy. No hemos podido localizar grandes contratos, aunque esto no significa que no los tuviese. Sin embargo, sí permaneció ligado al principal templo de la ciudad de manera muy activa. En 1566 se le pagaban 22 reales y 408 maravedís, en 1567 subía hasta los 3.000 maravedís, en 1572 se libraban 6.270 maravedís y al año siguiente 5.652. Por último, en 1574 y 1575 las cantidades sumaron los 1.326 maravedís[210].

Además de con su hermano, como parece obvio, se relacionó con otros colegas del gremio[211]. Compartirá encargos con algunos de ellos, aunque excepcional será el caso del del pintor Diosdado de Olivares[212]. A su muerte, a fines de 1571 o comienzos de 1572, Montejo heredará algunos retablos que por tal circunstancia no había podido terminar[213]. El primero era para la parroquial de

---

[207] AUSa_RE, 2, 7, ff. 128-130 v. El documento original en ARChVa, Pl. Civiles, Taboada (O), C. 265. La vivienda había pertenecido hasta junio de 1564 a Melchor Nieto, escribano del número de la ciudad de Salamanca. Puso pleito Montejo por considerarse engañado en la compra, que ascendía a 550 ducados, llegando el enfrentamiento hasta la Chancillería de Valladolid. Por ello, a comienzos de 1565 aún no había terminado de pagar la casa.

[208] BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 134. Con el pleito, elevado a la Chancillería de Valladolid las casas se traspasaban a un sastre salmantino llamado Juan Cornejo, por lo que la estancia del pintor en ellas debió de ser mínima. El nuevo tomador, habría de cumplir con la deuda pendiente, que ascendía a 450 ducados, perdiendo Montejo lo pagado hasta enero de ese año, AHPSa, Prot. 2940, ff. 65-66 v. 1565, enero, 16, Salamanca.

[209] Al menos allí residía ella tras la muerte de su marido, legándoselas a sus vástagos al final de sus días, AHPSa, Prot. 4243, ff. 459. 1588, agosto, 24, Salamanca.

[210] AUSa_RE, 2, 7, f. 360.

[211] Al pintor Antonio González –su cuñado– es a quien primero se le ha vinculado, en 1557. Pero también será su testigo en un pleito por la compra de unas casas entre 1564 y 1565. AUSa_RE, 2, 7, f. 130. El documento original en ARChVa, Pl. Civiles, Taboada (O), C. 265.

[212] El inventario de sus bienes y estudio monográfico de Olivares fue abordado en PEREDA (2004): 291-314. El autor interpretó incorrectamente la fecha de realización de dicho inventario y, por ende, de su inmediata muerte, situándola en 1570. La relectura del documento permite datarlo el 2 de enero de 1572, por lo que el fallecimiento se habría producido algunos días antes. AHPSa, Prot. 4611, ff. 120-132 v. 1572, enero, 2, Salamanca.

[213] BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 255. Véase también AHPSa, Prot. 4612, ff. 1667-1669 v. 1572, febrero, 12, Salamanca.

Rueda, *abbadia de medina* (esta última perteneciente por entonces a los territorios eclesiásticos de Salamanca), donde Olivares lo había contratado con el mayordomo de la misma, Hernán García, el 4 de febrero de 1569. Y el segundo para la localidad de Arauzo (hoy en el término municipal de Nava de Sotobral), concertado con Isidro Pascual, mayordomo de su iglesia, el 8 de febrero de 1567. La propuesta de traspaso le llegaba por parte de la viuda, María de Hortega, a cambio de lo cual pretendía obtener treinta y veinte ducados respectivamente *por el trabajo que en los dichos conçiertos el dicho diosdado de olivares tuvo*. Estos se habrían de pagar en cuanto se produjesen los primeros descargos al nuevo tomador de las obras. Se ha de entender por ello que Olivares habría trabajado algo en ambas, aunque no es posible saber cuánto. También las condiciones pactadas apuntan a ello, pues Montejo se obligaba a continuar las obras *según y de la manera que el dicho diosdado de olivares (…) en las dichas escrituras está obligado*[214]. Nada subsiste de estos retablos, que de otro modo hubieran permitido estudiar de manera comparativa el estilo de ambos maestros.

De Diosdado obtendrá también algunos bienes, ya que al realizar la almoneda de su patrimonio, entre el 13 de enero y el 3 de febrero de 1572, se hizo con *doze papeles de mano*, un papel de *retrato de mano* y otros papeles, un *patrón*, una *piedra con su moleta*, varias onzas de pigmentos (azul, albayalde y *verde tere*) y dos escaños viejos[215].

Su extensa red de relaciones profesionales queda plasmada en diversos documentos formalizados en la década de los setenta[216]. En 1572, por ejemplo, tasó el maniquí anatómico –*una estatua que se hizo para el catedrático de cirugía (…) para hacer las ligaduras e doctrinar en cirugía a los estudiantes*– que un par de años antes había tallado el escultor Mateo de Vangorla[217]. Dos años después será fiador de los *organistas* locales Francisco Criado y Juan de Salas –maestro organero de la catedral charra entre 1568 y 1602– a la hora de fabricar un órgano para el monasterio franciscano de San Pablo en Cáceres[218]. Cabe cuestionarse sobre si Montejo, a la postre, tendría alguna participación en las pertinentes labores de policromía, pues no era la

[214] AHPSa, Prot. 4612, ff. 1667-1669 v. 1572, febrero, 12, Salamanca.
[215] También un criado de Montejo, llamado Manuel, adquirió *diez papeles.* AHPSa, Prot. 4611, ff. 217-228 v. 1572, enero, 13, Salamanca. Una transcripción bastante acertada de la misma puede verse en AUSa_RE, 2, 7, ff. 176-189.
[216] En 1564 presenta como testigo de un pleito al platero Cristóbal de Salvatierra, de cuarenta años, al que –a tenor de su testimonio en un pleito– parece unirles cierta amistad (AUSa_RE, 2, 7, f. 128. El documento original en ARChVa, Pl. Civiles, Taboada (O), C. 265). Gracias a otro documento posterior se sabe que Salvatierra estaba casado con una hermana de la mujer de Francisco de Montejo, llamada Isabel López Maldonado (homónima de su madre). Véase AUSa_RE, 2, 7, f. 361 v. El documento original en AHPSa, Prot. 4617, ff. 134-137 v. 1577, noviembre, 16, Salamanca.
[217] PASCUAL DE CRUZ (2005): 26. Los descargos de ambas tareas se anotaron en AUSa, Sig. 1258, Libro de Cuentas, Año 1572, f. 52 y Sig. 1255, Libro de Cuentas, Año 1569, f. 71. A Vangorla y a la naturaleza del encargo escultórico se refirió con posterioridad URREA (2006): 4-5.
[218] BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 134. Véase también AHPSa, Prot. 3187, ff. 572-575 v. 1574, diciembre, 10, Salamanca. Sobre la trayectoria profesional del afamado Juan de Salas y alguno de sus colegas trató CRUZ RODRÍGUEZ (2011): 597, 602 y 818-843.

primera vez que se veía en tal tesitura. Sin embargo no será el único fiador del contrato susceptible de hacerse cargo de ella, pues junto a él figuran el iluminador Francisco Criado y el pintor Juan Bautista[219]. Pero más interesante se antoja su contacto en 1576 con el maestro de cantería Rodrigo Gil de Hontañón, por entonces estante en Salamanca, quizá, supervisando el avance de alguna de las muchas obras que allí mantenía abiertas (Catedral, convento de San Esteban, iglesia de San Bartolomé, colegio mayor del Rey, colegios menores de San Pelayo y Trilingüe, etc.). Estando aquí ejercerá el privilegio real que poseía para cobrar las alcabalas de la ciudad del Tormes[220] y pocos meses después, hacia el 28 septiembre, marchará para acabar sus días en Segovia, donde murió el 30 de mayo de 1577. De mano de Antonio Cornejo de Pedrosa, tesorero de las alcabalas reales de Salamanca, su tierra y partido, recibía 51.000 maravedís, a lo que Francisco de Montejo asistía como testigo junto a dos criados de Hontañón, Juan de Cariga[221] y Gonzalo del Carril[222].

Fruto de su prestigio, ganado entre sus congéneres y entre la clientela, será, sin duda alguna, su toma de contacto con uno de los conventos más importantes de Salamanca, el de San Francisco el Real, considerado el panteón de la nobleza local. Allí fundarían sus capillas linajes como los Herrera, Cornejo, Maldonado, Manzano, Araujo, Tejeda, Bracamonte, Acevedo, Figueroa o Fontiveros, pero también la realeza, pues aquí yacieron los infantes don Fadrique (hermano de Alfonso X) y su esposa doña María, don Sancho Pérez de Paz (nieto del rey Sabio, hijo de una relación extramatrimonial del infante don Pedro) y don Alonso de Molina (hermano de Fernando III y padre de doña María de Molina)[223]. Francisco fue reclamado por la familia Flores, y en concreto por don Diego Flores del Carpio, natural de Salamanca, pero residente en Valladolid. Se le encomendaba un trabajo sencillo, consistente en pintar y restaurar los dos arcos de su capilla, ubicada en el capítulo conventual[224].

El citado capítulo, situado en el lado meridional de la iglesia, junto a la sacristía, constituyó en la segunda mitad del siglo XV y a lo largo de todo el siglo XVI, e incluso después, una gran capilla funeraria. Gracias a un manuscrito anónimo

[219] AHPSa, Prot. 3187, ff. 572-575 v. 1574, diciembre, 10, Salamanca. Sobre Francisco Criado, iluminador salmantino, es la primera noticia que conozco, aunque sí se conoce a un homónimo escritor o escribano de libros activo en la segunda mitad del siglo XVI (BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 124; ÁVILA CORCHERO y PRATO (2009): 230 y 234). Hasta donde se sabe parece que en muchas ocasiones no resultaba claro separar los oficios de escribano e iluminador, pues los escribanos a veces también son iluminadores. Y con bastante frecuencia encontramos que los iluminadores también son pintores. Ilustrativo al respecto, aunque ceñido al renacimiento andaluz, será el trabajo de MARCHENA HIDALGO (1998): 64-70. Menos problemas suscita Bautista, pintor del que se tienen noticias durante el tercer cuarto del siglo XVI (BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 253).

[220] BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 134. Véase también AHPSa, Prot. 2949, f. 424. 1576, enero, 25, Salamanca. El dato se reprodujo posteriormente en GONZÁLEZ ECHEGARAY *et al.* (1991): 245-261.

[221] ESTÍVALIZ (2002): 43-46 y 77. Aparejador de Hontañón, por ejemplo, entre 1573 y 1574 en la obra del colegio de San Pelayo de Salamanca.

[222] AHPSa, Prot. 2949, ff. 424. 1576, enero, 25, Salamanca.

[223] ABAD CASTRO y MARTÍN ANSÓN (2014): 47-61 y 141-152.

[224] BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 255. Véase también AHPSa, Prot. 4614, ff. 1809-1810 v. 1575, octubre, 15, Salamanca.

y de cronología incierta (1501-1600), custodiado en la Biblioteca Nacional, se conoce la descripción topográfica de este ámbito y de buena parte de los entierros que allí se habían fundado[225]. Los de los Flores-Cornejo, se emplazaron en el muro izquierdo, junto a las sepulturas de la familia Manzano, en dos arcosolios contiguos ornados con pinturas de temática caballeresca, letreros y epitafios. En el primero, *donde esta pintado como mataron a dos caualleros en una batalla contra los moros*, reposaban los restos de Gonzalo Flores (†1400) y Diego Flores, tío y sobrino. En el otro *esta pintado como se mataron dos caualleros que estan en el enterrados*, identificables con Juan Cornejo y Pedro Cornejo, acompañados de Rodrigo Flores (hijo del referido Gonzalo Flores), *este rodrigo flores fue ferido en esta manera que aqui esta pintado antes que descaualgase e descabalgo e junto con el alcançole la espada por las espaldas, e degolo en el suelo e caualgo e fuese*[226].

A estas pinturas se referiría aquel descendiente de los Flores. Diego Flores del Carpio ostentaba el patronato de la capilla familiar, por la que pagaba anualmente cien reales. Su privilegiada posición, como corregidor de Salamanca, no sólo le permitía hacer frente a este dispendio sino también al gasto que los tasadores estimasen justo por el trabajo y los materiales utilizados por Montejo en el adecentamiento de los arcosolios[227]:

> *[…] los quales tengo de pintar al olio y renobarlos con colores oro y plata y escudos segun y como me lo aveis dado en una traça y muestra […] con las armas questan en la dicha muestra y uno de los escudos questa en la dicha muestra en blanco abeis de poner las armas questan en uno de los dichos arcosençima del […]*

Para su ejecución disponía de un plazo de dos meses, contados a partir de la rúbrica del contrato, formalizada el 15 de octubre de 1575.

Por entonces la situación económica de nuestro pintor debía de ser desahogada, como muestran otros documentos. De no haber sido así, difícilmente podría haber prestado *por acer merced y buena obra* la nada desdeñable cantidad de 6.000 maravedís a Juan Mulas y Bertol Álvarez el Viejo, vecinos de Villar de Gallimazo. Ambos se comprometían a devolvérselos al pintor *para el día de San Juan de junio primero benidero del anno setenta y seis*[228]. Es decir, en un tiempo corto que apenas excedía los dos meses. Lástima que la obligación permanezca muda ante el destino de este dinero y el vínculo que le unía con estos desconocidos personajes. Además, a la muerte de sus suegros también recibió cierta cantidad de ducados. A él y a Cristóbal de Salvatierra, yernos de Isabel López Maldonado y Bartolomé de Ballecillo, les correspondió ser testamentarios y aunque el testamento se había otorgado el

[225] Biblioteca Nacional, Manuscrito 7474, ff. 50-65. Transcrito en ABAD CASTRO y MARTÍN ANSÓN (2014): 194-197 y extractado los capítulos del texto tocantes a los enterramientos.
[226] ABAD CASTRO y MARTÍN ANSÓN (2014): 148-152.
[227] AHPSa, Prot. 4614, ff. 1809-1810 v. 1575, octubre, 15, Salamanca
[228] AHPSa, Prot. 5077, ff. 220-220 v. 1576, abril, 2, Salamanca.

6 de marzo de 1573, no se abrió hasta la muerte de Isabel en 1577, por entonces ya viuda[229].

Poco le restaba ya de vida, pero en el que quizá sea su último encargo conocido se hace patente la alta consideración artística que alcanzó entre los comitentes salmantinos, trabajando nuevamente para la seo nueva. Junto a su mujer Ana Maldonado, el 2 de mayo de 1579, se comprometió a dorar la capilla que allí tenía el doctor Francisco Hernández de Liébana, incluyendo filacterias, nervios, mochetas, arcos, arcosolios, tracerías, molduras, ventanas, pilares y basamentos. Además de buenos colores y guarniciones y letras de oro, llevaría repisas, figuras y decoraciones de grutescos "coloridos al rromano", todo conforme a la capilla del arcediano de Alba (Doc. 2)[230]. El modelo no podía ser más ambicioso, pues pocas capillas había por entonces en la catedral con una imagen tan rica como la de la Capilla Dorada o de Todos los Santos, mandada construir en 1515 por Francisco Sánchez de Palenzuela, arcediano de Alba de Tormes.

El doctor Liébana (Salamanca, 1514 – Aldearrubia, 1583) había recibido su formación en leyes en Salamanca, ciudad que le vio nacer. Su prodigiosa capacidad intelectual y erudición le llevaron a ser profesor de su especialidad con tan sólo diecisiete años, obteniendo la cátedra diez años después. Desde aquí se catapultó, gracias a unas influyentes amistades, hacia una fiscalía vacante de la Chancillería de Granada. En su meteórico ascenso pasó al Consejo Real de Castilla, a la Chancillería de Valladolid y finalmente a la Corte. No tardó, evidentemente, en convertirse en uno de los hombres fuertes del entorno del rey Felipe II, además de uno de sus ministros más eficientes[231].

La fundación de la capilla catedralicia en 1577 suponía la afirmación de su situación de poder ante sus conciudadanos salmantinos. Y desde luego se consumó en el momento oportuno pues tan sólo dos años más tarde perdería el favor del monarca al oponerse férreamente al levantamiento del destierro al duque de Alba. El 4 de noviembre de 1579 solicitaba su retiro y envío a su casa con una pensión decorosa. Sin embargo, y de nuevo debido a sus fructíferas relaciones, antes de acabar el año estaba en Valladolid, trasladado "forzosamente" a la presidencia de la Chancillería[232]. Así pues, cuando encomendó a Montejo las referidas labores de pintura y policromía aún se encontraba en Madrid, lo que hace que me plantee si la elección del artista no correría en realidad a cargo de don Pedro de Guevara, al que se cita de manera continuada en las condiciones del contrato como encargado de dar su parecer

[229] AUSa_RE, 2, 7, ff. 361-361 v. El documento original en AHPSa, Prot. 4617, ff. 134-137 v. 1577, noviembre, 16, Salamanca. En él se citan nueve ducados que se le debían a Montejo de *unos prendederos de oro*, y cierta cantidad de dinero que se había de dar a Ana Maldonado, mujer de Francisco.

[230] BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 134. Las condiciones que transcribo se han extraído de AHPSa, Prot. 3190, ff. 672-677. 1579, mayo, 2, Salamanca.

[231] RIVERO RODRÍGUEZ (2014): 277-292.

[232] Con una pensión equivalente a su salario completo, falleció en Aldearrubia, diócesis de Salamanca, el 11 de mayo de 1583.

y voluntad en diversos detalles o en los inconvenientes que surgieran durante el transcurso de la obra. Pedro Vélez de Guevara (Valladolid, c. 1538 – Ciudad Rodrigo, 1585) era otro jurista[233], formado en Salamanca aunque de orígenes vallisoletanos, que desde 1572 ocupaba una plaza de oidor en la Real Chancillería de Valladolid. De esta fue promovido por Felipe II, entre finales del 1576 y comienzos de 1577, a la canonjía de maestrescuela en la catedral charra, prebenda de provisión regia y de gran trascendencia a causa de llevar anejo el cargo de canciller de la Universidad. Aunque se desconozca en qué punto se cruzaron sus vidas, lo que es seguro es que el hecho de que Liébana descargase la toma de decisiones en don Pedro invita a pensar en que mantendrían una relación cercana.

El trabajo debía finalizarse para el primero de noviembre y a contento del doctor Francisco Hernández de Liébana o de don Pedro de Guevara en su nombre y del oficial que se nombrase para ver y valorar las labores realizadas. Satisfecho el patrono y subsanadas las posibles tachas Montejo recibiría por *la dicha obra oro y hechura y materiales (…) trecientos ducados que valen ciento y doze mil e quinientos maravedís.* Entre los testigos de la escritura figuran los pintores Martín de Molina y Francisco del Peso, personajes prácticamente desconocidos acaso colaboradores de Montejo o miembros de su taller, y los entalladores Martín Ortiz y Martín de Espinosa[234].

Dos meses después de firmar el contrato, o quizá un poco antes, fallecía el pintor en la capital charra. En ese lapso nada se había hecho en la capilla, situación que se antojaba preocupante para el patrono y sus testaferros, máxime cuando ya se habían adelantado 10.000 maravedís para el comienzo de la obra. Por ello el 4 de julio de 1579 Jerónimo de Carvajal, en nombre de don Francisco Hernández de Liébana solicitó a su viuda, Ana Maldonado, que manifestara sus intenciones para con la escritura que ella y su marido habían tomado de mancomún. O bien la usaba *para hazer y acabar y fenecer la dicha obra según y como en el tiempo que está obligada*, o bien renunciaba a ella para que se pudiera hacer nuevo contrato con otro artista. Al contrario de lo que pudiera pensarse la mujer se acogió a la segunda opción, lo que además le obligaba a devolver el dinero recibido[235]. Quizá el obrador familiar ya se habría desmantelado no quedando ningún aprendiz o discípulo capaz de colocarse al frente de la obra, pero es que además su cuñado, el pintor Juan de Montejo, con quien Francisco había compartido contratos décadas atrás y que hubiera sido su relevo natural, había muerto de manera repentina en 1559.

Aunque se escape al objeto de este estudio conviene cerrar convenientemente la historia pues, tal y como cabía suceder, la pintura de la capilla del Presidente –como comenzó a conocerse una vez que Liébana hubo ocupado dicho cargo

[233] GARCÍA SÁNCHEZ (2006): 471-536.
[234] AHPSa, Prot. 3190, ff. 672-677. 1579, mayo, 2, Salamanca. Cfr. con BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 113-119.
[235] BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 134. Véase también AHPSa, Prot. 3191, ff. 65-65 v. 1579, julio, 4, Salamanca.

en la Chancillería vallisoletana– tuvo que concertarse de nuevo. El mismo 4 de julio el pintor y dorador Martín Delgado, era elegido para llevar la obra a término[236]. No se debe pasar por alto este nombre, pues quizá fruto de la casualidad años más tarde reaparecerá nuevamente vinculado al hacer de un Montejo, en concreto al del escultor Juan de Montejo y sus trabajos para la iglesia de las Carmelitas Descalzas de Alba de Tormes[237].

Volviendo momentáneamente a la ya referida escritura de renuncia de Ana Maldonado suscitan ahora interés los testigos que asistieron a su firma, pues además de un Diego de Tejeda, que quizá sea el pintor salmantino documentado de manera exigua en la década de los sesenta del siglo XVI, figura Jerónimo Montejo, vecino de Salamanca (fig. 2.11).

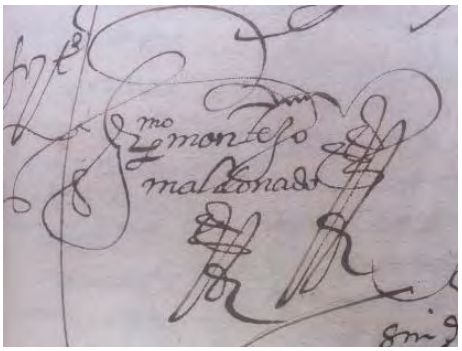


Fig. 2.11. Firma de Jerónimo Montejo Maldonado. AHPSa, Prot. 4243, f. 461. (1559)

Creo que este nuevo personaje no es sino uno de los cuatro hijos que tuvieron Francisco de Montejo y Ana Maldonado. Tres de ellos fueron mujeres, Antonia de Montejo, Lucía Maldonado e Isabel Maldonado, cuyos enlaces las mantuvieron ligadas al panorama artístico salmantino. La primera casó con el destacado impresor Diego de Cussio el 30 de mayo de 1583[238], mientras las dos restantes emparentaron con una de las sagas familiares locales dedicadas a la escultura, la de los Falcote. Lucía se enlazó en 1588 con el escultor Antonio Falcote[239] e Isabel haría lo

[236] BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 50, 52 y 130; MENDEZ HERNÁN (2006): 50. Entre los testigos estaban los canteros locales Diego Salcedo y Francisco Rodríguez.
[237] GUTIÉRREZ ROBLEDO (2008): 700-702; *Ídem* (2008b): 31-51.
[238] AUSa, RE, 23, 3, f. 79. El dato se extrajo de los Libros de Casados de la parroquia capitalina de San Julián, 1568-1605, f. 61 v. Diego era hijo de Agustín de Cussio y Catalina de Palencia, entonces ya difuntos. El matrimonio aún duraba en 1588, tal y como se recoge en la promesa de dote de su hermana Lucía. AHPSa, Prot. 4243, f. 459. 1588, agosto, 24, Salamanca. A pesar de habérsele considerado un impresor modesto se tiene noticia de numerosos libros de temática religiosa y jurídica impresos en su taller desde 1589, pero serán especialmente abundantes durante la década de los veinte del siglo XVII. Debió de tener cierta vinculación con la Universidad, para la que imprime varios volúmenes de estatutos y constituciones. WILKINSON (2010): 1, 2, 24 y ss.; GONZÁLEZ POLVILLO (2009): 422, 423 y 585; CUESTA GUTIÉRREZ (1960): 51 y 55-59.
[239] Ana Maldonado se concertará con el escultor Antonio Falcote, hijo de Alonso Falcote, también escultor, para el pago de la dote de su hija Lucía. La cantidad fijada alcanzó los 300 ducados, 250 en dineros y el resto en ajuar. El dinero procedía de dos fuentes diferentes, 200 ducados aportaría el clérigo Alonso Maldonado, tío de la viuda de Montejo, y 50 más de una fundación testamentaria realizada por el canónigo Jaime López, por la cual se entregaría dicha cantidad a diez doncellas casaderas. AHPSa, Prot. 4243, ff. 458-461. 1588, agosto, 24, Salamanca. La boda tuvo lugar el 27 de septiembre en la parroquia salmantina de San Julián. En el registro se revela el nombre de la madre de Antonio, ya difunta, llamada Joana Hernández y el de algunos testigos que asistieron al acto, como Francisco Álvarez, Joan de Medina y Hernando de Logroño. AUSa, RE, 23, 3, f. 38. Extraído de los Libros de Casados de la parroquia de San Julián, 1568-1605, f. 82 v. Por entonces Antonio Falcote tendría unos 33 años, pues había sido bautizado en la Catedral el 4 de marzo de 1555. AUSa, RE, 23, 3, f. 39. Extraído del Libro 1º de Bautismos de la parroquia de la Catedral, 1534-1667, f. 36 v.

propio con Félix Falcote de Salazar –primo del anterior– en 1590[240]. Por su parte Jerónimo no prosiguió con la tradición familiar y se inclinó hacia la carrera eclesiástica. Su tío abuelo, Alonso Maldonado[241], era presbítero en Salamanca y décadas después su sobrino nieto Juan, tomará los hábitos en el monasterio bernardo de la Santa Espina (Valladolid)[242]. Pero las miras de Jerónimo Montejo Maldonado, como se le nombra en la documentación, estaban mucho más lejos y mientras a finales de agosto de 1588 –cuando es testigo de la dote de su hermana Lucía– ni siquiera se le cita como clérigo, dos años después aparece como *clérigo de orden sacro* (ordenado sacerdote). Se conoce este detalle gracias a la conservación en el Archivo General de Indias de una petición de licencia a su nombre para viajar a la ciudad de Lima (Perú)[243]:

> *[…] digo que yo tengo voluntad de pasar en las yndias del peru a la ciudad de los rreyes y en mi concurren las calidades que se requieren y e estudiado theulugia en salamanca y tengo probados mis cursos para ocuparme en qualquier cosa que por Vuestra Magestad me fuere echa merced […]*

En dicho escrito, él y varios testigos llamados para corroborar su testimonio[244], además de dar cuenta de su condición de hidalgo y cristiano viejo, de su edad (*de veynte e tres a veynte e quatro años*) e incluso de su fisonomía (*de mediano cuerpo, grosero de rostro…e rubio y abarbado*), desglosan con acierto buena parte de su árbol genealógico:

> *[…] hijo legitimo que soy de francisco de montejo vilardiga difunto e de ana maldonado su muger e nieto que soy de parte del dicho mi padre de martin de Montejo villardiga e de lucia rodriguez de olea su muger difuntos e de la parte de la dicha mi madre de bartolome gomez de ballecillo procurador que fue del numero desta ciudad e de ysabel lopez maldonado su mujer difuntos vecinos que fueron ansimismo desta ziudad e visnieto que soy de parte del dicho mi padre de gomez gutierrez de villárdiga vecino que fue de la villa de villalpando padre que fue del dicho martín de montejo villardiga mi aguelo […]*

Si llegó a cruzar a las Indias su estancia no debió de prolongarse demasiado en el tiempo, pues en 1603 se encentra de nuevo en Salamanca como clérigo presbítero en la iglesia de San Julián y capellán de la capellanía fundada en dicho templo por Sancha Calamona[245]. Su vinculación a esa parroquia no era

---

[240] El día 30 de abril se enlazaron en la iglesia de San Julián de Salamanca. Félix era hijo de Pedro Falcote y de Isabel de Grisalva, parroquianos de San Isidro. Entre los testigos presentes se nombra a Antonio Pérez, Joan de Medina y Martín de Ávila. AUSa, RE, 23, 3, f. 37. Extraído de los Libros de Casados de la parroquia de San Julián, 1568-1605, f. 85.

[241] Véase la nota en la que se explica el reparto de la dote de Lucía Maldonado.

[242] SAMANIEGO HIDALGO (1982): 71.

[243] Archivo General de Indias (AGI, en adelante), Indiferente, 2098, N. 102. 1590, junio, 27, Salamanca. Documento también visto por REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 457.

[244] Entre ellos figuran Juan Rodriguez de Velasco, Pedro de Herrera, cabestrero, Juan de Medina, mercader de hierro, Francisco Madaleno, escribano del número, Pedro Rodríguez, calcetero, Pedro Pérez de Salamanca, escribano de la audiencia episcopal, Juan Cornejo, alguacil del silencio de la iglesia catedral, Julián Rodríguez, calcetero, Juan de Hortega, notario apostólico y secretario del Obispo, todos vecinos de la ciudad de Salamanca.

[245] El 21 de julio de dicho año se convenía con Catalina Álvarez, viuda de Francisco Ramos, vecinos de Salamanca y con el carpintero Juan Sánchez, para reparar unas casas ubicadas en la *rinconada de la calle de herreros,* en las que vivía la primera y que formaban parte de los

circunstancial. En su colación, como ya se mencionó, pudo residir durante algún tiempo, pero, además, al momento de pedir la referida licencia varios de los testigos llamados a declarar confesaban haberle visto *cantar muchas vezes en la yglesia del senor sant julian…porque es hordenado de epistola* (orden sacerdotal del subdiaconado)[246].

Todavía en 1590 vivía la viuda de Francisco de Montejo, que no contrajo nuevo matrimonio tras la muerte de su marido. Sí lo hizo su hija, Lucia Maldonado, que se había desposado en 1588 con el escultor Antonio Falcote. Tan sólo dos años después se ajustaban sus segundas nupcias con el librero salmantino Francisco Pérez[247].

2.2.4. Martín de Montejo Villárdiga (boticario)

El 30 de septiembre de 1550 Pedro Ruiz de Portillo, cura de la parroquia de San Adrián de Salamanca, bautizaba al pequeño Martín, hijo de Juan de Montejo y Luisa de Oviedo, siendo sus padrinos Pedro de Espino y Catalina de Ribas[248].

Debía contar, pues, unos nueve años cuando se produjo el inesperado fallecimiento de su padre, en octubre de 1559. Y como tal menor figuró en las distintas escrituras que su madre hubo de preparar en ese año y en el siguiente para que se finalizase el retablo mayor de la parroquial de Castrogonzalo y pudiera cobrar lo que le correspondía del trabajo hecho por su marido[249].

Con estos datos resulta imposible mantener, por ejemplo, que el Martín de Montejo que aparece tasando el retablo de Pozuelo de la Orden en 1531 sea éste, un hijo de Juan que se hubiera dedicado a la pintura[250], o por el contrario

---

bienes vinculados a la capellanía que administraba Montejo. Entre los testigos figura el también carpintero Alonso Rodríguez y el herrador Diego Pérez el Mozo. AHPSa, Prot. 7963, ff. 122-123 v. 1603, julio, 21, Salamanca. Cuatro décadas más tarde la vivienda volvía a ser objeto de atención, manteniéndose aún la memoria de su pertenencia a la capellanía fundada por Sancha Calamona. Por entonces el alquiler vitalicio recaía en Manuel de Olivares y sus consortes, siendo capellán el licenciado Pedro Velázquez. ARChVa, Pl. Civiles, Alonso Rodríguez (D), C. 309-3.

[246] Declaraciones del mercader de hierro, Juan de Medina y del escribano del número de la ciudad de Salamanca, Francisco Madaleno. AGI, Indiferente, 2098, N. 102. 1590, junio, 27, Salamanca.

[247] Es de suponer que Falcote habría muerto. Se fijaba ahora una nueva dote de 350 ducados, 50 más que en la anterior ocasión. AUSa_RE, 2, 7, f. 362. El documento original en AHPSa, Prot. 4959, ff. 665-666. 1590, junio, 6, Salamanca. Acaso sea el impresor que en 1566 editaba el "De Latinitatis rudimentis": CUESTA GUTIÉRREZ (1960): 40.

[248] AUSa., RE, 23, 3, f. 82. Extraído de los Libros de Bautismos de la iglesia de San Adrián, 1547-1749, f. 9. 1550, septiembre, [30], Salamanca.

[249] AHPSa, Prot. 4160, f. 65. 1559, octubre, 20, Salamanca y Prot. 4160, f. 852. 1560, febrero, 23, Salamanca. Recogidos en BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 134, 135 y 139 y transcritos en GONZÁLEZ RODRÍGUEZ (2000): 103-107.

[250] La existencia de este hijo –escultor–, hermano del escultor Juan de Montejo, fue propuesta hace algunos años, aludiendo, además, a la conservación de algunas obras suyas (CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 37). Personalmente, no he sido capaz de hallar indicio alguno de tal circunstancia.

un hermano desconocido de Juan y Francisco de Montejo[251]. En realidad, como ya se dijo, no es sino el progenitor de estos últimos.

Aunque se desconoce el porqué y el cuándo Martín se inclinó hacia el ejercicio profesional farmacéutico, lo cierto es que la cercanía de su tío, el boticario salmantino Luis Romero[252], pudo ser decisiva. A partir de este momento la profesión arraigaría en la familia. Una de sus hijas, María de Montejo, casó con el boticario Pedro de Sandoval, dando a luz a un heredero homónimo. Pero además, su hijo Juan de Montejo –el tercero y no último con este nombre– también se dedicó a tal oficio[253]. Esta sucesión generacional no resulta extraña y tampoco lo era en esta actividad, pues al no existir centros docentes en los que formarse (hasta los primeros años del siglo XIX) bastaba con que los aprendices pasaran un periodo de entre cuatro y seis años en el negocio de un boticario examinado por el Real Tribunal del Protomedicato. Sólo entonces podrían acceder a examinarse ante el referido Tribunal y obtener de la licencia administrativa para abrir botica propia o trabajar como oficial en la de un compañero o familiar[254]. Si Martín se llegó a formar con su tío, no sería extraño que Juan hiciera lo propio, bien con su padre, bien con su cuñado.

Sea como fuere, lo que sí se sabe con seguridad es que en 1580 ya era boticario aprobado y con negocio propio. Su establecimiento en la localidad zamorana de Fuentesaúco, lejos de causar extrañeza pone sobre la mesa un temprano vínculo con su hermano, el escultor Juan de Montejo, pues éste llevaba avecindado allí, al menos, desde 1579. A comienzos de ese año, por ejemplo, aparecerá en calidad de padrino y como vecino de Fuentesaúco en el bautismo de una hija de Diego Vázquez e Isabel Gormaza[255]. Aunque más interesante será el detalle de que el 15 de abril de ese mismo año Martín de Montejo sacó de pila a la niña Isabel, hija mayor de Juan e Isabel Vázquez[256].

Parece posible que un tercer hermano hubiera pasado por Fuentesaúco. Me refiero a María de Sosa, casada con el pintor y cantero Pedro de Lanestosa desde 1564. Este último, hubo de gastar bastante tiempo allí, pues a partir de 1575 intervendría en uno de los templos de la villa, no en el que hacía años había trabajado su padre, Pedro de Lanestosa el Viejo, sino en otro distinto, quizá la iglesia de San Juan[257].

---

[251] Tan errónea hipótesis se recoge en MENDOZA TRABA (2009): 1-34.
[252] Aunque se desconoce el parentesco exacto con su madre, Luisa de Oviedo, no puede ser otro que hermano o cuñado.
[253] Como boticario se le nombra, por ejemplo, en 1617, además de como cesionario del convento de carmelitas de la ciudad de Salamanca, situación similar a la que viviría su padre en tantas ocasiones. De ellas había obtenido –para saldar una deuda– una escritura de censo otorgada al cenobio por don Antonio de Toledo, señor de Horcajada y Bohoyo, y por la cual habría de recibir 30.222 maravedís. ARChVa, Pl Civiles, Taboada (F), 2878-5. 1617, Valladolid.
[254] BASANTE POL y LOZANO ESTEVAN (2016): 324-337.
[255] Según la partida de bautismo, se celebró en la iglesia de San Juan Bautista el 5 de febrero de 1579. SAMANIEGO HIDALGO (1980): 334.
[256] SAMANIEGO HIDALGO (1980): 334. Celebrado en la misma parroquia que el anterior.
[257] CASASECA CASASECA (1975): 34-40.

De la estancia de Martín por tierras zamoranas se cuenta con otro documento tan interesante como valioso. En él parece que subyace un conflicto debido a su condición de forastero y al habitual proteccionismo de los concejos y los gremios. Por esta razón o por otra Martín se había ganado el *odio y enemistad* del alcalde ordinario de Fuentesaúco, Alonso Hernández Prieto, que el 11 de abril de 1580 ordenó una visita a su botica[258], acompañado por el escribano público Juan Rodríguez de Villaverde, el regidor perpetuo Nicolás Gavica, el procurador general del concejo Alonso Gutiérrez Carnecero, el licenciado Diego de Ponte, médico cirujano de la villa y el boticario de Medina del Campo Francisco Rodríguez, visitador nombrado a tal efecto. Durante los dos días que duró la visita se revisaron sus medicinas, la carta de examen *que tiene para el usar el dicho oficio*, los pesos y pesas, jarabes, azófar, pinzas, ámbar, almizcle, lapislázuli, lagarico, ruibarbo… y se le apartaron un escrúpulo[259] y medio escrúpulo de plata *hecho a mano de un platero de esta villa segund se lo confesó* (Martín) *y estaba marcado con la marca de la villa.* La disputa por la legalidad de dicho registro terminaría en la Chancillería, donde uno de los testigos llamados a declarar, en concreto Pedro de *Ynestosa*[260], ponía de manifiesto la mala fe del alcalde y cómo éste había pedido al boticario medinense que *le apretase en la dicha visita y le fiçiese todo el mal y daño que pudiese.* El fallo, evacuado el 4 de enero de 1582, resultó favorable a Montejo. Se reafirmaba así el resultado satisfactorio de la visita en la que *puesto que todo estaba bien solo* se *le recomendó cumplir con su oficio*, ordenándose, además a la restitución de los bienes y maravedís que le habían sido prendados.

En fecha incierta debió de regresar a Salamanca y allí se encuentra avecindado nuevamente en 1594. Curiosamente la primera noticia que atestigua su vuelta pone de relieve la provechosa relación –especialmente para Juan– entre ambos hermanos. A finales del mes de julio de ese último año Martín se vincula con el monasterio de Santa María de Jesús (Bernardas) extramuros de la capital donde, por entonces, el trasmerano Juan de Nates Naveda se ocupaba de la construcción de su cerca[261]. Mientras se ejecutaban dichas obras Nates debió de enfermar y recayó en Montejo la fortuna de facilitarte ciertas medicinas de su botica. Suerte relativa, pues ante el impago de estas hubo de recurrir a las citadas monjas para su cobro, que acordaron restar los cincuenta ducados debidos del importe total *de la obra que tiene tomada y haçe en la iglesia deste dicho monesterio*[262]. Nates había contraído otras deudas que

[258] ARChVa, Pl Civiles, Zarandona y Balboa (O), 1144-8.
[259] Medida de peso utilizada en farmacia y equivalente a 24 granos, o sea, 1198 mg.
[260] Será el ya aludido Pedro de Lanestosa. Sin embargo, al testificar se le nombra como sobrino de Martín de Montejo, cuando en realidad sabemos que era su cuñado. El resto de declarantes serán vecinos de Fuentesaúco, tales como Jerónimo del Campo, Francisco Junciel, Alonso Gutiérrez, Francisco Rodríguez de la Peña y Baltasar de Medrano.
[261] BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 205; CASASECA CASASECA (1988): 173-174; GONZÁLEZ ECHEGARAY *et. al.,* (1991): 449 y 453; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (2005): 90-92. La fábrica conventual había dado comienzo en 1551 a cargo de Rodrigo Gil de Hontañón y Martín Navarro.
[262] AHPSa, Prot. 5309, ff. 593-594 v. 1594, julio, 29, Salamanca. Pagaderos de una sola vez y antes del día de San Martín del año corriente.

saldará con el dinero de este contrato y cuyo reflejo ha quedado en diversas cartas de pago, una de ellas apoderada por su hermano Hernando de Nates[263], en la que se explicita que el boticario Martín de Montejo le hubo de fiar las mencionadas medicinas[264].

Hasta aquí nada hay que vincule al escultor Juan de Montejo con la fábrica conventual. Sin embargo, y como se desarrollará en el capítulo correspondiente, en 1593 se produjo el encargo el retablo mayor de la iglesia. Lejos de recaer en un salmantino, la obra se concertó misteriosamente con Isaac de Juni[265]. Se desconocen las razones, pues para entonces parece lógico pensar que ya se habría disipado la fama adquirida por su padre el gran maestro Juan de Juni y el posible impacto de sus creaciones para la seo tormesina[266]. Isaac murió en 1597 por lo que no pudo ver acabada la obra, que será concluida ahora sí por Montejo a partir de 1598[267]. Sea porque ya por entonces contaba con un reconocido prestigio en la ciudad, sea merced a la mediación de su hermano Martín, lo cierto es que de nuevo ambos aparecen unidos en un negocio de notable interés, no sólo por la propia obra sino por los actores intervinientes.

Entre 1597 y 1601, Martín actuó como fiador de su hermano en otras dos grandes obras. La primera al tiempo de hacer el retablo mayor de la iglesia de Santa Olalla en Salamanca, cuya traza había proporcionado el maestro de cantería Juan del Ribero Rada. La otra cuando se decidió acometer la construcción de un sepulcro para los restos de Santa Teresa de Jesús, en la iglesia del convento de Carmelitas Descalzas de Alba de Tormes[268]. En esta última, dada la importancia del contrato compartió responsabilidades con otros compañeros de su hermano, en concreto el carpintero Pedro Hernández y los albañiles Lucas de Araujo y Pedro de Tejeda, todos vecinos de Salamanca[269]. Gracias a su participación en ambas escrituras se ha podido localizar su rúbrica, que difiere notablemente de la de su abuelo homónimo. En este caso el nombre de pila aparece abreviado y acompañado del

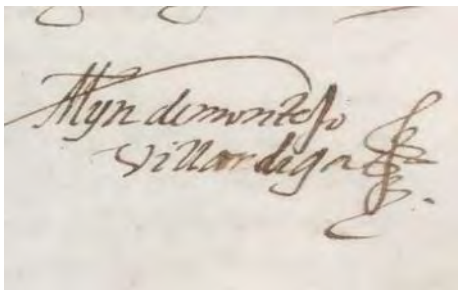


Fig. 2.12. Firma de Martín de Montejo Villárdiga. AHPSa, Prot. 5268, f. 1103 v. (1597)

[263] Recogidas en BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 205

[264] Tal detalle se extrajo de uno de los documentos localizados por las anteriores, concretamente AHPSa, Prot. 5309, ff. 597-599 v. Dicha carta recoge, además, otros trabajos en los que Juan de Nates se encontraba ejecutando, tales como una noria para el convento de Carmelitas de Salamanca.

[265] BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 238-239.

[266] Sobre el sepulcro de arcediano Gutierre de Castro y las imágenes del trascoro véase: PALOMINO (1724), 830, VERRIÉ (1948): 58, GÓMEZ-MORENO (1967): 126 y 206, MARTÍN GONZÁLEZ (1974) 133-142, FERNÁNDEZ DEL HOYO (2012): 156-157 y 176-177, CASTRO SANTAMARÍA (2014): 1555-1557.

[267] CASASECA CASASECA (2011): 188.

[268] BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 239; CASASECA CASASECA (2011): 188; GUTIÉRREZ ROBLEDO (2014): 243-244.

[269] AHPSa, Prot. 3489, ff. 411-412 v. 1601, mayo, 1, Salamanca.

apellido familiar en la línea superior, mientras el segundo se dispone en la inferior, todo en una pulcra caligrafía (fig. 2.12).

A fines de 1601, y apenas dos meses antes de que se produjera el fallecimiento de su hermano Juan, Martín mantuvo cierta relación económica con el pintor zamorano Juan de la Talaya[270]. Difícilmente podrían conocerse ambos de no ser por el propio Juan de Montejo, pues él y la familia Talaya colaboraron durante años estableciendo un lucrativo vínculo artístico que, hasta donde se sabe, no debió rebasar los límites geográficos del obispado de Zamora. Este pintor fue quien policromó, por ejemplo, el guardapolvo del retablo de la iglesia capitalina de San Cipriano[271], ejecutado entre Antonio Falcote y Juan de Montejo, o el de la capilla del Santísimo de la Catedral. Y su hijo, Cristóbal Ruiz de la Talaya haría lo propio en el mayor de San Juan de Puerta Nueva. Ambos habían sido labrados por Montejo en la bisagra de los siglos XVI al XVII[272]. El 2 de septiembre de este año Talaya recibía un poder de nuestro boticario, que a su vez lo había obtenido de don Pedro de Zúñiga Cabeza de Vaca, para que por él pudiera recaudar las rentas de pan, trigo y cebada de los lugares de Algodre, Santa Cristina y Coreses que Zúñiga tenía arrendadas y que permanecían impagadas desde 1600[273].

De esta relación de Martín con las clausuras salmantinas, sin duda debida a los quehaceres de su profesión, se tienen otras noticias. En 1596 trataba con el monasterio capitalino de Santa Ana y con su abadesa, doña Bernardina de Mendoza. La razón, en este caso, radicaba en una deuda que don Diego Maldonado había contraído en 1592 con dicha comunidad por una carta de censo de 4.500 maravedís anuales. En ella, y a pedimento de sus fiadores, Lorenzo Hernández y Antonio Rodríguez de la Rivas, se constituyó a Montejo en depositario de ciertos bienes pertenecientes al primero valorados en 696 reales para cubrir el importe total y los réditos de los años transcurridos[274]. Así, ante el impago de Maldonado, el 15 de mayo de 1596 el boticario fue requerido por el monasterio para que entregase dicha cantidad, previo consentimiento de los fiadores.

Y en 1605 se documenta su contacto con el monasterio de la Madre de Dios (Franciscanas). No trabajó aquí su hermano Juan de Montejo, pero sí lo hizo el maestro de cantería Juan de Nates, encargado de levantar su iglesia entre

[270] Natural de Arredondo, en el valle de Ruesga y establecido en la ciudad de Toro desde 1561 aproximadamente. NAVARRO TALEGÓN (1985): 19-24.
[271] Se concertó con el mayordomo de la capilla para pintar unas historias en el guardapolvo del retablo, que por entonces estaba teñido de negro. AHPZa, Prot. 546, ff. 369-370. 1614, agosto, 13, Zamora. Sobre la obra del retablo véase SAMANIEGO HIDALGO (1984): 44-45 y PÉREZ MARTÍN (2014): 206-209.
[272] RAMOS DE CASTRO (1982): 271-287, NAVARRO TALEGÓN (1984): 113, SAMANIEGO HIDALGO (1980): 339-342, RIVERA DE LAS HERAS (1989): 14, RAMOS DE CASTRO (2001): 452-453, RIVERA DE LAS HERAS (2001): 77, RIVERA DE LAS HERAS (2001b): 122-125, PÉREZ MARTÍN (2005b): 14-15.
[273] AHPSa, Prot. 4681, ff. 486-486v. 1601, septiembre, 2, Salamanca. Entre los testigos figura un Francisco de Ynestrossa del que desconocemos si era familiar de los Hinestrosa o Lanestosa con que emparentaron los Montejo mediando la década de los sesenta del siglo XVI.
[274] AHPSa, Prot. 5268, ff. 740-741 v. 1596, mayo, 15, Salamanca.

finales de la década de los ochenta y comienzos de los noventa del siglo XVI[275]. Tal y como había ocurrido en el monasterio del Jesús, Martín hubo de fiar ciertas medicinas, aunque en esta ocasión a las monjas y religiosas con quien, al parecer, trataba desde hacía unos veinte años. La lista debía ser larga y hubo de tasarla el médico Mateo Godínez, ascendiendo el monto total a 177.478 maravedís[276]. Los pagos, comprometidos por doña Ana Maldonado, abadesa del monasterio, y el resto de la comunidad, se fueron afrontando en moneda, fanegas de trigo y censos[277].

Esta repetida coincidencia con Nates Naveda resulta más que sugerente. Como luego se desarrollará, el arquitecto acaparó gran parte de las obras realizadas en la provincia de Valladolid y su entorno desde el último cuarto del siglo XVI hasta la primera década del XVII. Pero entre ellas interesa resaltar ahora la modificación de las trazas y construcción del Hospital de la Purísima Concepción y San Diego de Alcalá (o de Simón Ruiz) en Medina del Campo[278], edificio y localidad en los que recalaría el escultor Juan de Montejo en los últimos compases de la década de 1590 dejando un dispar legado. Aunque no se pueda probar quizá existió entre ellos cierta relación, allanada por los contactos con el boticario Montejo, que le llevaría a coincidir en esta ciudad con maestros escultores del foco vallisoletano como Francisco Rincón y Pedro de la Cuadra.

Todo parece apuntar a que Martín era un personaje conocido, respetado y acomodado económicamente. Desde luego, sin esta última condición no le resultaría factible el fiar medicinas y productos de su botica como años atrás había podido hacer con Juan de Nates[279]. No resulta extraño ya, pues, este alterne con personajes de alta alcurnia e individuos de notable relevancia en la sociedad salmantina del cambio de siglo. Por su amistad y, al parecer,

[275] El contrato, ya conocido, en: AHPSa, Prot. 4643, ff. 1878-1886 v. 1588, mayo, 20, Salamanca. Su hermano Hernando de Nates se encargaría de recaudar los últimos cobros por la obra realizada, ya en la década de los noventa. BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 203-205; GONZÁLEZ ECHEGARAY *et. al.,* (1991): 453 y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (2005): 103.

[276] AHPSa, Prot. 5277, ff. 494-495 v. 1605, marzo, 12, Salamanca.

[277] AHPSa, Prot. 5277, ff. 97-98 v. 1605, marzo, 12, Salamanca. Traspaso de un censo de 4.000 maravedís anuales en favor de Montejo.

[278] SÁNCHEZ DEL BARRIO (1996): 110-119, ARIAS MARTÍNEZ *et. al*., (2004): 40, 125 y 167.

[279] Tal circunstancia se repetiría de nuevo durante los últimos años del siglo XVI y los primeros del XVII. En 1598, por ejemplo, ocurría con don Diego Rodríguez de Valdés y de la Banda (1557-1600), noble de origen salmantino nombrado gobernador de la provincia del Rio de la Plata por el rey Felipe II. El otrora regidor de la ciudad de Salamanca, reconocido cliente de Montejo, había venido comprando desde 1588 una serie de medicinas *para mis enfermedades y de la jente de mi casa,* por las cuales adeudaba la nada desdeñable cantidad de 28.316 maravedís. A lo largo de dieciocho páginas de un memorial adjunto se enumeran todas y cada una de las medicinas, fórmulas y sustancias fiadas, en su mayoría de nombre ininteligible, cuyo valor fue verificado por el médico doctor Juan Méndez (AHPSa, Prot. 5270, ff. 422-431 v. 1598, enero, 8, Salamanca). Tan sólo tres años después era el salmantino Bartolomé del Castillo el que reconocía una deuda de 25.000 maravedís con el boticario por medicinas *que de vuestra casa y botica se llevaron para la encomienda de San Antón*, comprometiéndose a pagarles en dos plazos antes de que se agostara el año 1601. Entre los testigos figura nuevamente Francisco de Ynestrosa, lo cual invita a pensar en esa posible relación familiar entre ellos (AHPSa, Prot. 4681, ff. 189-190v v. 1601, mayo, 29, Salamanca).

parentesco se le nombró testamentario de Melchor de Luna, juez y procurador del número de la ciudad del Tormes[280]. Será el propio Luna en su testamento, fechado en 1598, quien dé valiosos e inéditos detalles de su cercanía. El primero de ellos y quizá más relevante se manifestará al hablar de su enterramiento, que habría de oficiarse en el monasterio de San Francisco de la capital, en una sepultura donde ya yacía su segunda esposa, Ana de Urueña[281], y que era propiedad de su cuñado, Martín de Montejo. De este modo, se confirmaba no sólo que eran parientes, sino también el posible destino del cuerpo del propio Montejo, cuya fecha de fallecimiento y óbito resultan aún hoy desconocidas. A continuación, las mandas testamentarias recogían diversas deudas que había contraído con el boticario o que le encomienda finiquitar para su cobranza. Entre las primeras llama la atención una que no es estrictamente monetaria, por la que se pide que se vuelva a Montejo *la papelinilla sobredorada [que] había prestado elbira conde al doctor Ledesma*[282], y que acaso sea algún útil médico o farmacéutico. Por último y no menos importante se descubre el nombre de la esposa de Martín de la que no se tenía noticia alguna hasta aquí. La aparición en escena de Catalina de Urueña se debe a que es nombrada testamentaria junto a su marido, refiriéndose Melchor a ellos como sus *hermanos.* Dicho calificativo era –y es– común entre los cuñados, por lo que la coincidencia del apellido entre las mujeres de ambos no parece un hecho casual.

De manera inmediata Montejo fue nombrado curador de los dos hijos de Melchor de Luna y Ana de Urueña, Bárbara y Mateo. La primera no tardó en profesar en el convento de Santa María de las Dueñas de Salamanca, mientras el segundo optó por seguir el camino de su padre examinándose en Madrid del oficio de procurador. Tales detalles se desgranan en la escritura de cuenta y finiquito entre Martín y Mateo de Luna, por la que en septiembre de 1605 ponían fin a la curaduría ante la marcha de este último de la ciudad del Tormes. Su nueva ocupación le llevaría a otros lares, donde tomaría por tutor al procurador Tomé del Peso[283].

Su holgada situación económica le permitió invertir en negocios de otra índole, y de nuevo vinculado a personajes de la alta sociedad salmantina de la época[284]. Las noticias sobre Martín de Montejo y su actividad aún son

[280] AHPSa, Prot. 5309, ff. 512-431 v. 1598, octubre, 8, Salamanca.
[281] La primera como recoge el mismo documento se llamaba Isabel de Dueñas y era hija de Pedro de Dueñas, cuyo toponímico apellido daba cuenta de su origen palentino.
[282] En 1601 se nombra a Martín como suegro de Cristóbal de Ledesma, médico difunto, vecino de Salamanca, sin duda el personaje que aquí aparece citado. Ledesma, a su vez, era sobrino del licenciado Cristóbal Vázquez Guiral, beneficiado del lugar de Arcediano. Por estas tres personas, en orden inverso, y actuando como depositarios, había ido pasando una vajilla de plata legada por vínculo y testamento a Baltasar Vázquez –hermano de Cristóbal Vázquez–, vecino de Saelices de los Gallegos (hoy San Felices de los Gallegos) y a su hijo Juan Vázquez Guiral. AHPSa, Prot. 4681, ff. 872-886. 1601, julio, 27, Salamanca.
[283] AHPSa, Prot. 4689, ff. 1193-1199. 1605, enero, 29, Salamanca.
[284] Así, al menos durante el año 1601 era cesionario de una aceña denominada de la tronchera (AHPSa, Prot. 4681, ff. 421-421 v. 1601, octubre, 25, Salamanca), propiedad de don Diego Bonal y doña Elvira de Monroy y Carvajal. Esta última era hija legítima de Gonzalo de Monroy y de doña Inés de Carvajal; y sobrina de doña Magdalena de Monroy y de Francisco López, señor

abundantes, como vamos viendo, durante los primeros años del siglo XVII, llegando, al menos, hasta 1605, año en que cesan. Sobrevivió, entonces a su tan allegado hermano Juan, como poco en un lustro.

Al igual que con algunos de sus familiares, también de Martín hemos localizado referencias a su vivienda, y quien sabe si también a su botica, si es que compartieron espacio. Su localización, *tras la calle de Santisuste*, viene dada por un pleito, ocurrido entre 1599 y 1602 entre el boticario y Ana Núñez Morena, viuda de Pedro Ruano –escribano del número de Salamanca– y su hijo Alonso Ruano por un problema de servidumbre de luces[285]. Sus casas, contiguas, eran propiedad de la Clerecía de San Marcos, aunque el susodicho tenía arrendadas las dos de por vida (*abitan i repararionen*). En unas residía él, y en las otras Ruano y su familia, que en este momento pretendía ejecutar *maliciosamente* cierta obra que impedía la entrada de luz a la del primero. La paralización de la misma, pedida por Martín, tuvo el efecto deseado pues tras ganar el juicio no pudieron proseguir con su edificación[286].

Conocida la personalidad de su esposa, la lectura de nuevos documentos nos brinda datos de interés sobre su descendencia. Será en otro testamento, en el que de nuevo actúa como albacea, donde se localizan algunos de ellos[287]. Un desconocido Martín de Zaldo Alviña, vecino de Salamanca encomendó en su lecho de muerte al boticario el cumplimiento de ciertas mandas relacionadas con las ofrendas que habrían de hacer por su ánima el día de su entierro, en las novenas y cabos de año. En el mismo ítem y en otros que le siguen se revela que ambos personajes estaban vinculados familiarmente citándose siempre a nuestro testamentario como *martin de montexo villardiga mi señor y suegro.* Abunda en esta relación hasta hoy desconocida con los Montejo, que el encargado de redactar una memoria adjunta al testamento con los bienes, tratos y contratos de Zaldo fuera el ya conocido clérigo Jerónimo Montejo Maldonado. Así las cosas, siguiendo el árbol genealógico, si Martín de Montejo era su suegro, como parece por sus palabras, Jerónimo debía de ser el tío de su mujer. Ésta, que atendía al nombre de Luisa de Montejo Maldonado era la segunda esposa de Martín de Zaldo[288], casado en primeras nupcias con Ana Vázquez de Sequera, ambas fenecidas ya en estas fechas.

---

de Gallegos. Casó en primeras nupcias con don Gutierre de Carbajal y tras enviudar contrajo matrimonio con Diego Bonal, al que también sobrevivió (ARChVa, Registro de Ejecutorias, C. 2153, 97. 1614, abril, 8. Valladolid). El 25 de octubre de ese año Montejo otorgaba poder a Beatriz Sánchez y a su hijo Juan Gómez, vecinos de Salamanca, para que en su nombre pudieran cobrar setenta ducados de los aceñeros Pedro Girón y Santos Sánchez, a quien se la había alquilado.

[285] ARChVa, Pl. Civiles, Fernando Alonso (F), C. 289-4. 1602, Valladolid. Ya un año antes, Juan Toledana, en nombre de los hijos de Pedro Ruano, solicitaba a Martín de Montejo la devolución de los ducados en que fueron condenados en primera instancia, en 1600. ARChVa, Pl. Civiles, Taboada (F), C. 1623-10. 1601, Valladolid.

[286] Entre las llamadas a testar por ambas partes aparecen numerosos maestros y alarifes del momento, como los carpinteros Juan García, Pedro Francisco, Nicolás Sánchez o Antonio Mellados, pero también el cantero Domingo Pérez o el albañil Lucas de Araujo.

[287] AHPSa, Prot. 4681, ff. 18-21 v. 1601, marzo, 14, Salamanca.

[288] Para su dote Martín de Montejo había entregado 105.835 maravedís y dos fanegas y media de trigo.

A Luisa, Juan y María, se ha de añadir, como poco, un cuarto hijo. Su nombre, Catalina de Montejo. Todos ellos, una vez muerto su padre, hecho sucedido ya en 1612 –seguramente hacia 1608– demandaban a Antonio Álvarez de Borques, caballero del hábito de Santiago, como hijo y heredero de Pedro Maldonado Sotomayor e Inés de Borques, difuntos, deudores del fallecido Martín de Montejo[289]. Como en tantas otras ocasiones el patriarca les había fiado medicinas de su botica para *curarse de su enfermedad y de las de sus criados*, contrayendo con él una deuda de 115.226 maravedís que desde 1602 se mantenía impagada casi en su totalidad[290]. Pero lo que aquí interesa es que se nos presenta y descubre a una de los herederos de Montejo de la que no se tenía conocimiento, Catalina de Montejo Maldonado, mujer de Juan del Castillo, acompañada en la demanda por el boticario Juan de Montejo y por María de Montejo y su consorte Pedro Sandoval.

De sus cuatro vástagos predominan las noticias sobre Juan, quizá por alcanzar, junto a su cuñado Pedro de Sandoval, un cierto estatus social derivado de su profesión. Sabemos que casó en dos ocasiones, la primera con Úrsula de Tapia fallecida a mediados de julio de 1608[291], la segunda con Juana Mirabal, de cuyo matrimonio se tiene conocimiento en 1615. Por entonces, ella era mayordoma de la Cofradía de Nuestra Señora Santa Águeda de la iglesia capitalina de San Martín y junto a su marido se convenía con el escultor Pedro Hernández para hacer un retablo para la capilla de dicha santa[292]. Habría de llevar columnas entorchadas, dos santos o santas entre ellas *los que escoxiere el dicho Juan de Montejo*, en el banco los santos *que el dicho Juan de Montejo pidiere,* en el segundo cuerpo una historia de medio relieve *conforme arte del martirio de la santa* y los laterales, remates y coronación *como están en el altar de santa ana…que sea correspondiente uno de otro*. El pago del mismo, que ascendería a unos 1.200 reales corrió a cargo de Montejo, afrontándolo en dos mitades, una al comienzo de la obra y otra una vez asentado y visto por oficiales, circunstancia que habría de tener lugar para el primero de septiembre de 1615. Al final del contrato se estampó la firma de Juan de Montejo que aquí se reproduce de cara a poder distinguir otros documentos del mismo personaje de entre los de los cuatro Juanes de Montejo que hasta aquí conocemos, además de los de personajes homónimos que no pertenecieron a

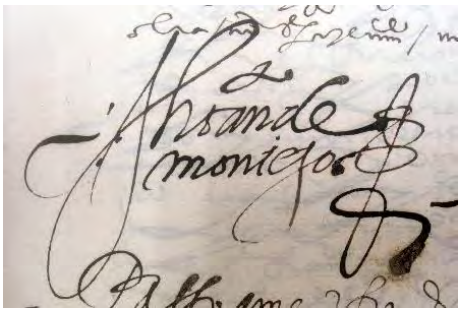


Fig. 2.13. Firma de Juan de Montejo, boticario. AHPSa, Prot. 4696, f. 2115. (1615)

[289] ARChVa, Pl. Civiles, Alonso Rodríguez (Olv), C. 508-14. 1613, Valladolid. Indizado también en BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 255.
[290] Hasta el momento había recibido 247 reales en un cucharón y dos vinajeras de plata y 10 ducados en dos lechones.
[291] Su testamento en AHPSa, Prot. 4688, ff. 59-60 v. 1608, julio, 14, Salamanca. Curiosamente manda enterrarse en la iglesia de Santa Olalla de la capital, para la que el tío de su marido, el escultor Juan de Montejo había contratado algunos años antes –en 1596– la ejecución de su retablo mayor. Y nombra por testamentarios a Jerónimo de Tapia, su padre, a Martín de Montejo, su suegro, a Juan de Montejo, su marido, y a Juan de Santillana, su cuñado.
[292] AHPSa, Prot. 4696, ff. 2114-2115. 1615, mayo, 31, Salamanca.

la familia[293]. En la primera línea reconocemos su nombre: [Jhoan] y la primera parte de su apellido, mientras en la segunda se muestra el resto. Una gran "J" por el lado izquierdo y una filigrana por el derecho cierran la rúbrica (fig. 2.13).

2.2.5. Alonso de Montejo (pintor)

¿Quién es y de dónde sale este personaje? Esta es la pregunta que se nos plantea cuando en los protocolos notariales de Salamanca afloró el nombre de Alonso de Montejo, pintor hasta entonces desconocido y al que hoy por hoy no encontramos encaje directo en el árbol genealógico de los Montejo.

A pesar de ello lo reseño aquí por titularse pintor y porque, aunque sea de manera indirecta, parece que sí pudo tener cierta relación con los pintores Juan de Montejo y Francisco de Montejo Villárdiga. A tal conclusión se llega gracias al pedimento que él mismo realiza en 1577 sobre el codicilo de su suegra, Isabel López Maldonado[294]. Esta última ya resulta conocida pues, junto a su marido Bartolomé de Ballecillo, había engendrado a Ana Maldonado, mujer del sobredicho Francisco. Así las cosas, este último y Alonso de Montejo debían ser concuñados, aunque no se pueda asegurar parentesco alguno entre ellos.

El testimonio de los testigos llamados a ratificar las mandas del testamento y el vínculo entre las partes no resuelven nuestras dudas, ni sus nombres resultan conocidos: Francisco Ruano, escribano del número de la ciudad de Salamanca, Gonzalo de Vargas, Francisco Moreno y Baltasar del Rio. Y tampoco ayuda la lectura del testamento, del que se adjuntó una copia al final de la escritura, más bien al contrario. En él, Isabel López cita como yernos a Cristóbal de Salvatierra (casado con su hija homónima Isabel López Maldonado) y a Francisco de Montejo (que contrajo matrimonio con Ana Maldonado), pero en ningún momento menciona a Alonso. Este hecho hace que me plantee si en realidad no estaremos ante un error cometido por el escribano que redactó la demanda, confundiendo el nombre de Francisco por el de Alonso. Tan sólo un detalle nos hace mantener cierta duda, y es que en uno de los ítems del testamento Isabel habla de un pago de nueve ducados *a montexo mi yerno de unos prendederos de oro.* Esta indefinición, al no indicar su nombre de pila, resulta algo aislado pues el resto de mandas atañen claramente a Francisco.

Las búsquedas de otros documentos sobre este Alonso de Montejo, pintor, en caso de existir, no han dado fruto. Sí se ha localizado a varios personajes homónimos, pero que ni comparten profesión ni están emparentados con los Montejo. Uno de ellos residía en 1588 en la localidad salmantina de La

[293] Se han localizado datos de un Juan de Montejo, bordador, oriundo de Medina del Campo y activo a finales del siglo XVI tanto en Salamanca como en Ciudad Rodrigo. AUSa., RE, 4, 3, f. 56. El documento original en AHPSa, Prot. 5263, ff. 804-804 v. 1591, noviembre, 19, Salamanca.
[294] AHPSa, Prot. 4617, ff. 134-137 v. 1577, noviembre, 16, Salamanca.

Rinconada [de la Sierra][295]. Otro denominado indistintamente como Alonso de Montejo o Alonso Montejo, por los mismos años era vecino de la capital[296], quizá oriundo de Cantalapiedra[297], y clérigo beneficiado de la iglesia de San Martín. Su fallecimiento tuvo lugar en 1589, enterrándose su cuerpo en el templo del que era beneficiado[298]. Y un tercero, casado con María de Burgos, era zapatero, con casa y tienda en la Plaza Mayor de Valladolid[299].

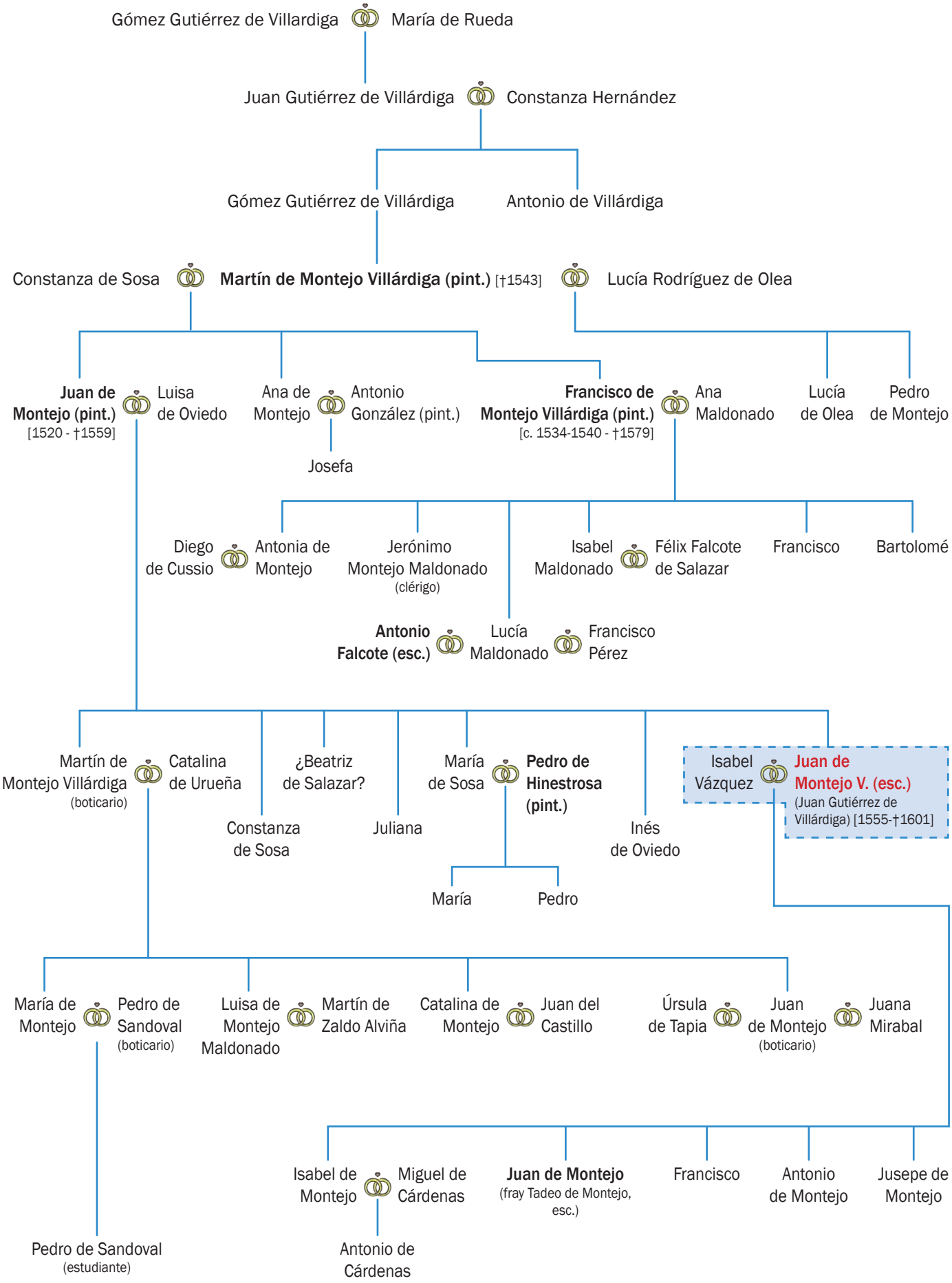
[295] A comienzos de junio de ese año aceptaba la curaduría de los hijos menores de Andrés Sánchez y María García, ambos difuntos. AHPSa, Prot. 4243, ff. 435-435 v. 1588, junio, 3, Salamanca.

[296] Como clérigo y vecino de la capital prestaba 400 ducados a Luis Núñez de Prado Mejía, regidor de la ciudad, y a su mujer María de Saavedra. AHPSa, Prot. 5260, ff. 459-459 v. 1588 julio, 19, Salamanca.

[297] Al menos en 1587 vendía unas casas de su propiedad en dicha villa, en la calle Larga, a Pedro de Campo. AHPSa, Prot. 5259, ff. 52-52 v. 1587 abril, 1, Salamanca. Algunos años antes da poder a un sobrino suyo, Pedro Hernández, vecino de Cantalapiedra, para que en su nombre pudiera vender los frutos de diversas tierras que allí poseía. AHPSa, Prot. 5259, ff. 911-911 v. 1582 julio, 26, Salamanca.

[298] AHPSa, Prot. 5261, s. f. 1589 octubre, 2, Salamanca. A lo largo de su testamento menciona a numerosos familiares, de lo cual podemos afirmar que nada le unía a los Montejo. Sobre algunas deudas sin resolver tras su fallecimiento trata en AHPSa, Prot. 5263, ff. 626-626 v. 1591 octubre, 24, Salamanca.

[299] ARChVa, Pl. Civiles, Zarandona y Balboa (Olv), C. 942-3. El motivo del pleito será el pago del censo con el que están cargadas dichas casas, propiedad de Luisa Ortega y Juan de Gaona, a pagar al prior y cabildo de la catedral de Valladolid.


Gómez Gutiérrez de Villardiga
María de Rueda
Juan Gutiérrez de Villárdiga
Constanza Hernández
Gómez Gutiérrez de Villárdiga
Antonio de Villárdiga
Constanza de Sosa
Martín de Montejo Villárdiga (pint.) [†1543]
Lucía Rodríguez de Olea
Juan de Montejo (pint.) [1520 - †1559]
Luisa de Oviedo
Ana de Montejo
Antonio González (pint.)
Josefa
Francisco de Montejo Villárdiga (pint.) [c. 1534-1540 - †1579]
Ana Maldonado
Lucía de Olea
Pedro de Montejo
Diego de Cussio
Antonia de Montejo
Jerónimo Montejo Maldonado (clérigo)
Isabel Maldonado
Félix Falcote de Salazar
Francisco
Bartolomé
Antonio Falcote (esc.)
Lucía Maldonado
Francisco Pérez
Martín de Montejo Villárdiga (boticario)
Catalina de Urueña
Constanza de Sosa
¿Beatriz de Salazar?
Juliana
María de Sosa
Pedro de Hinestrosa (pint.)
María
Pedro
Inés de Oviedo
Isabel Vázquez
Juan de Montejo V. (esc.) (Juan Gutiérrez de Villárdiga) [1555-†1601]
María de Montejo
Pedro de Sandoval (boticario)
Luisa de Montejo Maldonado
Martín de Zaldo Alviña
Catalina de Montejo
Juan del Castillo
Úrsula de Tapia
Juan de Montejo (boticario)
Juana Mirabal
Pedro de Sandoval (estudiante)
Isabel de Montejo
Miguel de Cárdenas
Antonio de Cárdenas
Juan de Montejo (fray Tadeo de Montejo, esc.)
Francisco
Antonio de Montejo
Jusepe de Montejo

2. 3. NACIMIENTO Y PRIMEROS AÑOS

Hasta tiempos bien recientes la fecha de nacimiento del escultor Juan de Montejo ha permanecido disociada de su biografía. Esta extraña circunstancia puede resultar hoy difícilmente explicable, pues el dato se conocía por doble partida, bien es cierto que en puridad no es posible saber quién dio con él en primer lugar. Por un lado permanecía como inédito entre las notas del archivo documental de Espinosa Maeso[215], por otro había sido divulgado y publicado junto a diferentes partidas de bautismo de artistas salmantinos del siglo XVI por Portal Monge en 1994 y 1996[216]. A pesar de ello, todos los trabajos publicados con posterioridad a esta última fecha y que aludieron a Montejo de uno u otro modo han pasado por alto este detalle. Ha sido en una monografía editada hace escasos años y dedicada al escultor Lucas Mitata, cuando por fin se produjo la esperada vinculación a la semblanza de nuestro artista[217].

Aunque siempre se supuso que Montejo había nacido a mediados del Quinientos, dado que sus hijos aún no habían alcanzado la mayoría de edad a su muerte, y que las impregnaciones junianas de su *maniera* tuvieron que asumirse en el taller de alguno de los discípulos del maestro borgoñón –muerto en 1577–, ahora es posible precisar que fue alumbrado en Salamanca y bautizado el 28 de julio de 1555[218] en la desaparecida iglesia de san Adrián por el bachiller Antonio Criado. El nombre de sus padres en este punto ya resulta conocido, Juan de Montejo y Luisa de Oviedo; y el de sus padrinos, el boticario Luis Romero y María Ribas, guarda cierto interés. Este último, como ya se vio en los apartados biográficos precedentes, era su tío, aunque no se pueda precisar si como hermano o como cuñado de su madre. Ella compartía apellido con Catalina, a quien se aludió anteriormente como madrina elegida para Martín de Montejo en 1555[219].

Juan nacía en el entorno de una familia bastante numerosa con, al menos, cinco hermanos de los cuales él era el menor. Su hermana Juliana había nacido en 1547 y Martín de Montejo Villárdiga en 1550[220]. Quizá antes, hacia 1544 habría venido al mundo María de Sosa, que contrajo nupcias en 1564 con Pedro de Lanestosa. En fecha imprecisa fueron alumbradas Constanza de Sosa (o Gutiérrez) e Inés de Oviedo, aunque siempre entre 1543 y 1554, periodo comprendido entre el comienzo de la actividad profesional de su padre y la concepción del hijo menor[221].

El hogar familiar se encontraba, pues, en la colación de san Adrián, encabezada por la parroquia medieval que le daba nombre, jalonada por las torres del

[215] AUSa., RE, 23, 3, f. 81r.
[216] PORTAL MONGE (1996): 219.
[217] REBOLLAR ANTÚNEZ (2016): 21.
[218] AUSa, RE, 23, 3, f. 81r. Extraído del Libro de Bautismos de la parroquia de San Adrián, 1547-1749, fol. 22r y PORTAL MONGE (1996): 219.
[219] Véase biografía del boticario Martín de Montejo Villárdiga.
[220] PORTAL MONGE (1996): 219.
[221] La primera coincide con la primera noticia de su actividad profesional, momento en que contaba con 23 años, la otra justo un año antes del nacimiento del hijo menor, Juan.

Clavero y de los Anaya, y que pronto vería emerger el gran palacio de Orellana, mandado edificar por el canónigo Francisco Pereira de Anaya en 1576. En las cercanías estaba también el convento de Santa María de las Dueñas o el de Dominicos de San Esteban, cuyos repiques de campanas marcarían los quehaceres diarios de la población. En resumen, un interesante núcleo de edificaciones alzadas en torno a una de las vías principales de la ciudad, la conocida calle de Albarderos (actual San Pablo)[222]. Sus moradores fueron testigos durante toda esta centuria y la siguiente de una intensa actividad constructiva, algo que, sin duda, favorecería la llegada de encargos al entorno familiar de los Montejo.

El vecindario de san Adrián no se diferenciaba demasiado a nivel demográfico y socio-profesional del resto de la ciudad. Es decir, una población mayoritariamente constituida por pecheros que se dedicaban a trabajos relacionados con la agricultura o a labores artesanales, muy diversificadas, destinadas a abastecer únicamente las necesidades locales. Según el censo de población de 1561 –realizado para el reparto de alcabalas– los vecinos de esta parroquia ascendían a 135, en el meridiano de las 31 circunscripciones con que contaba por entonces la ciudad del Tormes[223], lejos de las más concurridas, como San Martín o San Blas, que superaban los 400 vecinos y por el extremo contrario de San Sebastián, San Polo o San Pelayo, que no llegaban a las dos o tres decenas.

Bajando al detalle se puede ver que la familia Montejo tenía por vecinos fundamentalmente a profesionales del sector secundario, es decir, dedicados a la transformación de materias primas[224]. Entre ellos sobresalen los que guardaban relación con la artesanía textil, tales como boneteros, calceteros, cardadores, colcheros, cordoneros, guarnicioneros, pellejeros, tapiceros, tejedores, tundidores, zapateros y sastres. De manera casi testimonial aparecen unos pocos vecinos empleados en oficios vinculados a la construcción, como dos carpinteros y dos cerrajeros, o con implicación en las artes, como un ensamblador y tres plateros. Finalmente, contaba san Adrián con un alto número de viudas, nada menos que 36, entre las que estaría Luisa de Oviedo, pues su marido Juan de Montejo había fallecido dos años antes de realizarse el censo, de ahí que no aparezca ya ningún pintor entre los pobladores.

No deja de resultar llamativa la ubicación de esta vivienda, pues la mayor concentración de entalladores, imagineros y pintores de la Salamanca de mediados del siglo XVI se localizaba en una zona mucho más céntrica, repartiendo sus viviendas y talleres entre las colaciones de san Isidro y santa Eulalia. Evidentemente nada decían las Ordenanzas de dichos oficios al

[222] MONTANER LÓPEZ (1987): 9-28.
[223] En esencia la situación se mantendría prácticamente inalterada durante el resto de la centuria, pues según el censo de Salamanca de 1598, los vecinos de San Adrián eran 127 y la distribución socio-profesional seguía siendo la misma: FERNÁNDEZ ÁLVAREZ (1975): 281-296.
[224] DÍAZ MEDINA (1982): 69-100.

respecto[225], como sí ocurría, por ejemplo en el trabajo de la plata, cuyos artífices tenían que residir –para facilitar el control de la valiosa materia prima– en el barrio salmantino de san Martín, aunque la sede de su cofradía se ubicaba en la cercana parroquia de San Isidro[226].

En este contexto transcurriría la infancia del pequeño Juan de Montejo, huérfano de padre desde el 20 de octubre de 1559. En ese mismo instante se le cita por primera vez en la documentación junto a sus hermanos. Contaba con poco más de cuatro años y su madre intentaba encauzar y cobrar algunos de los trabajos que la inesperada muerte de su marido había forzado a dejar inacabados[227]. Hasta entonces parece que los papeles se refirieron a él como Juan Gutiérrez de Villárdiga, aunque de manera casi inmediata, a fines de febrero de 1560[228], se le comenzó a nombrar como Juan de Montejo o Juan de Montejo Villárdiga.

2. 4. EL APRENDIZAJE Y FORMACIÓN DE JUAN DE MONTEJO

La temprana muerte del patriarca de la familia impidió que Juan de Montejo aprendiera el oficio de pintor en el taller paterno, como sí había podido hacer en su momento su padre con su abuelo Martín. El más joven de sus vástagos no haría más que trastear por el obrador familiar entre tablas y pigmentos. Poco o nada llegaría a entender de lo que allí pasaba.

Bien es cierto que, alcanzada una edad prudencial, sí pudo haberse iniciado en los rudimentos de la profesión junto a su tío, el pintor Francisco de Montejo Villárdiga que rememoraría así lo que su hermano mayor –y padre del joven Juan– habría hecho por él varias décadas atrás. A tal hipótesis contribuiría el hecho de que en 1583, ya como vecino de Zamora y acompañado de su mujer, se le nombre como "luminador"[229], término recogido en los diccionarios históricos de la época y que se empleaba para referirse a los maestros que iluminaban, pintaban o adornaban libros o estampas con colores. Recuerda esta circunstancia a la de la partida de matrimonio de Isaac de Juni, fechada en 1583, en la que se decía que el contrayente era "escritor de libros", lo que en su momento se interpretó como un posible trabajo de iluminación de libros[230]. Desde luego no se tiene noticia de que ni uno ni otro se ocuparan de tales menesteres en algún momento de su vida y, por la información que hoy se maneja de Montejo, parece que tampoco se ocupó de policromar él mismo sus imágenes y retablos, pues esos trabajos se subcontrataron siempre con profesionales locales.

[225] MARTÍN (1992): 25-28; REBOLLAR ANTÚNEZ (2016b): 17-32; MONTANER LÓPEZ (1987b): 14-16.
[226] PÉREZ HERNÁNDEZ (1990): 27-31.
[227] AHPSa, Prot. 4160, f. 65. 1559, octubre, 20, Salamanca.
[228] AHPSa, Prot. 4160, f. 852. 1560, febrero, 23, Salamanca.
[229] AHPZa, Prot. 304, ff. 102-103. 1583, abril, 30, Zamora.
[230] FERNÁNDEZ DEL HOYO (2012): 26.

Su inclinación a la escultura quizá fue algo natural, aunque no ha de descartarse que en el seno familiar ya existiera cierta conciencia de que la escultura había sustituido a la pintura en los grandes encargos y comenzaba a hacerlo también en muchos de los menores[231]. Nadie mejor que una estirpe de varias generaciones de pintores y con una extendida y variada clientela para palpar esta realidad. A pesar de que Salamanca y Zamora habían sido dos centros pictóricos de notable relevancia, baste con mencionar los nombres de Fernando Gallego, los hermanos Delli, Juan de Flandes, Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña, Pedro Berruguete, o los propios Montejo, los cambios estilísticos que se imponían en la retablística del ecuador de la centuria, unidos a los nuevos patrones religiosos emanados de Trento (1556-1563), relegaban a los "pintores de pincel" a ser poco menos que policromadores de retablos e imaginería. Tuviese o no aptitudes para la pintura el interés crematístico se imponía y a la postre formarse como escultor a partir de la segunda mitad del siglo XVI resultaba mucho más fructífero que hacerlo como pintor.

Como ya dejó entrever Luis Vasallo, la formación de Juan de Montejo tuvo que producirse en la década de 1560, algo con lo que estoy de acuerdo y que ahora se puede matizar ligeramente. Dada la fecha de su alumbramiento, y puesto que los neófitos solían entrar a formarse en el paso a la adolescencia, es decir en torno a los 14 o 16 años, cuando normalmente habían aprendido las primeras letras en la escuela[232], el joven Juan debió de ver rubricada su carta de aprendiz entre 1569 y 1571. Dicho documento, si en algún momento existió, aún no ha sido exhumado, y es que en no pocas ocasiones –y sobre todo cuando los jóvenes procedían de familias de artistas– estos acuerdos se cerraban de manera verbal. Curiosamente esta tendencia se diluyó en la centuria siguiente, haciéndose más habitual el encontrar escrituras de aprendizaje protocolizadas ante los notarios de turno.

Aunque se carezca del refrendo documental oportuno, creo que la ubicación final del joven Montejo en el taller de un escultor para que aprendiera su oficio se la debemos a su tío, el pintor Francisco de Montejo. Todo parece indicar que él ostentó la curaduría hasta su mayoría de edad o hasta el momento de su emancipación, sufragando parte de los gastos que ello conllevaba. La orfandad paterna confería a la viuda el poder legal para representar al menor, pero lo normal era que se contase con la asistencia de un curador, alguien que garantizase los derechos y la seguridad del educando.

Sobre buena parte de estas cuestiones, a cuál más espinosa, se ha hablado ya abundantemente, aunque quienes las han tratado no han podido sino llegar a una misma conclusión, la imposibilidad de saber dónde y con quien se llevó a cabo el aprendizaje de Juan de Montejo.

[231] Se ha pensado también que fuera una decisición forzada por la propia familia para controlar todo el proceso de producción y aumentar las ganancias. REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 447.
[232] PARRADO DEL OLMO (2002): 30-35.

El primero en referirse a ello fue Santiago Samaniego, aduciendo que pese a desconocerse aún todo lo relativo a su formación el hecho de que en 1598 prosiguiera el desaparecido retablo de las bernardas de Salamanca, obra iniciada por Isaac de Juni, haría sospechar que este hubiera sido discípulo suyo[233]. Desde luego, la hipótesis resulta más que sugerente, pues solventaría la procedencia de ese sustrato juniano presente en la plástica de Montejo, aunque carece de una base sólida. Isaac, como hijo natural de Juan de Juni, pronto se erigió como la mano derecha de su padre en la gestión del taller, y a la muerte de éste –en 1577– en heredero de sus encargos, clientela y fama. Pero en los años en que Montejo iniciaría su instrucción, este no era sino un oficial en el taller de su padre y residía junto a él en la casa paterna[234], por lo que tal relación de pupilaje difícilmente se hubiera podido dar.

Para Vasallo Toranzo, la mirada habría de dirigirse hacia otros talleres escultóricos del occidente castellano[235]. No en vano, ciertos estilemas propios de Juan de Montejo remitirían al foco leonés, donde en las décadas centrales de siglo XVI Juan de Angés el Viejo era el maestro más destacado. Hasta su muerte, producida entre 1576-1578, será el encargado de mantener la vena juniana en ese territorio[236].

Por otro lado, hay notas estilísticas que lo relacionarían con Lucas Mitata[237], escultor formado en el ambiente leonés hacia finales de la década de 1540 y afincado en Salamanca desde mediados del siglo XVI[238]. Su arte, al igual que el de los primeros años de Montejo, se caracterizaba por un manierismo de ascendencia juniana en el que las notas romanistas tenían muy escasa repercusión.

Ningún elemento de juicio se tiene hoy para desechar o invalidar estas hipótesis. El francés Juan de Angés estaría establecido ya en León desde 1532-1533 y su contacto y colaboración con Juni –sobre todo a raíz de las obras del convento de San Marcos y su sillería coral– fue determinante en su devenir artístico. En los años de aprendizaje de Montejo ya era un maestro consolidado, trabajaba para la *pulchra leonina*, tenía como colaborador a Bautista Vázquez (que se había formado con él y servido como oficial a Juan de Juni[239]) y había dejado abundante muestra de su arte en León, Palencia, Valladolid e incluso en Salamanca, donde a finales de los sesenta contrataba las puertas del claustro catedralicio, cuyos relieves copiaban a menor escala y con una factura más floja los tableros de la sillería de san Marcos[240]. Si la relación se hubiera

[233] Según indica el autor, esta noticia le fue facilitada por el padre Ceballos, haciéndose eco de ello en: SAMANIEGO HIDALGO (1980): 334.
[234] FERNÁNDEZ DEL HOYO (2012): 25-26.
[235] VASALLO TORANZO (2004): 69-70.
[236] LLAMAZARES RODRÍGUEZ (2004): 149-150.
[237] Sobre esta relación incidió de nuevo el mismo autor en: VASALLO TORANZO (2011): 46-49.
[238] La aproximación biográfica más reciente en: REBOLLAR ANTÚNEZ (2016): 27-37.
[239] VASALLO TORANZO (2012): 26, 107 y 299; FERNÁNDEZ DEL HOYO (1996): 16.
[240] MARTÍN GONZÁLEZ (1974): 372-373. Su hechura se ha relacionado también con el salmantino Martín Rodríguez: CASASECA CASASECA (1993): 43; PAYO HERNANZ y CASAS

formalizado con Lucas Mitata hay que tener en cuenta que en este mismo periodo ya no residía en Salamanca –donde se le localiza en 1558– por lo que Montejo no pudo formarse con él en su ciudad natal. Su pupilaje debería haber transcurrido en Ciudad Rodrigo, localidad a la que Mitata se había trasladado con su familia en 1563 para desplegar su arte fundamentalmente en esa diócesis y en la contigua de Coria. Al contrario de lo que ocurría con Angés nada se sabe de su taller en estas ciudades o de sus aprendices y oficiales si es que los tuvo pues, ni siquiera, sus descendientes prosiguieron con el oficio familiar. Por último, cabe mencionar que ambos, Angés y Mitata, eran escultores perfectamente dotados y capaces de desarrollar su actividad tanto en piedra como en madera, habilidad que Montejo cultivó con notable fortuna a lo largo de toda su carrera.

Cabría, no obstante, contemplar otra opción que Vasallo Toranzo rechazó por falta de pruebas, como es que Montejo, en realidad, se hubiese vinculado formativamente al foco vallisoletano. A mi juicio, esta posibilidad no debe ser pasada por alto pues para todos aquellos aprendices con inquietudes y con aptitudes para la escultura –como era el caso– la villa del Pisuerga se había convertido en el principal referente. Además, su mayor proximidad a Salamanca podía resultar el último acicate. Al contrario de lo argumentado por el profesor Vasallo, creo que el hecho de que su arte no conecte de manera directa con el de los "romanistas becerrescos" vallisoletanos como Esteban Jordán o Adrián Álvarez, mucho más congelado e inexpresivo, no es argumento suficiente para descartar una posible estancia en la ciudad del Pisuerga. No obstante, si algo sobresale por encima de otros ascendentes en toda la producción de Montejo es el espíritu de Juni.

Parece osada plantear siquiera su proximidad al taller del francés, aunque es bien sabido que de todos los aprendices y oficiales que pasaron por él, apenas de una decena se nos han revelado sus nombres[241]. Lamentablemente el de Juan de Montejo no se encuentra entre ellos. Pero lo cierto es que de haberse producido tal encuentro el apellido Montejo pudo haber resonado en la mente de Juni, ya que en la década de 1540, al tiempo de labrar el sepulcro del arcediano Gutierre de Castro en el claustro de la catedral de Salamanca y el de don Diego Maldonado Rivas para el Colegio del arzobispo Fonseca[242], otro Juan de Montejo trabajaba como pintor en la seo, era el padre de nuestro aprendiz. Desde luego, el impacto de las obras de Juni en los maestros de la capital de Tormes debió de ser notable, tanto al momento de su hechura como con posterioridad. Y, acaso, su fortuna ulterior y el recuerdo de un escultor extraordinariamente versátil que trabajaba con idéntica soltura y creatividad el

HERNÁNDEZ (2012): 449-451. También en algún momento se atribuyeron a Lucas Mitata, fechándose hacia el tercer cuarto del siglo XVI: TORMO Y MONZÓ (1935): 61.

[241] FERNÁNDEZ DEL HOYO (1991): 340; URREA (2006): 4.

[242] También se colocan en su haber las tallas de San Juan Bautista y Santa Ana enseñando a leer a la Virgen que hoy pueden contemplarse en el trascoro pero que debieron pertenecer al conjunto funerario del arcediano de la catedral de Salamanca. SENDÍN CALABUIG (1977): 105; URREA (2006): 9; FERNÁNDEZ DEL HOYO (2012): 156-157, 176-177 y 194; PAYO HERNANZ y CASAS HERNÁNDEZ (2012): 375-376.

barro, la piedra y la madera –consideración con la que había llegado desde León–, pudieron resultar decisivos en que los pasos de Montejo se dirigieran finalmente hacia Valladolid para intentar asentarse en su taller o en el entorno próximo. Una última variable que pudo entrar en juego fue la cercanía a la familia Montejo del salmantino Alonso Falcote, escultor relacionado con Juni afincado en Valladolid entre la década de los sesenta y los setenta y que con tal vecindad testificó en el pleito por el retablo de Briviesca[243], donde en 1572 se convocó a los mejores escultores del entorno. Poco tiempo después retornaría a Salamanca. Allí, uno de sus hijos, el también escultor Antonio Falcote[244], acabaría contrayendo matrimonio con Lucía Maldonado, prima del escultor Juan de Montejo, en 1588.

En el arco temporal que se planteó más arriba el obrador de Juan de Juni aún mantenía intacta su fama acumulada durante cerca de tres décadas. Además, la muerte de Alonso Berruguete en 1561 había servido para reforzar su posición como principal referente de la escultura castellana. Acaso vio peligrar su papel en el ambiente artístico vallisoletano con la irrupción de Gaspar Becerra mediada la década de 1550[245], pues este venía cargado de novedades estilísticas vinculadas a una renovada asimilación del mundo italiano. Por suerte para aquel, Becerra era principalmente pintor (aunque hiciese modelos y diseñase trazas) y su paso por Valladolid fue fugaz, marchando tempranamente hacia Astorga para contratar el paradigmático retablo catedralicio en 1558[246]. La temprana muerte de Becerra diez años después, tras su asentamiento en Madrid, terminaría por disipar la amenaza de la competencia sobre el taller de Juni, si es que en algún momento existió. Pero antes tuvo que constatar –y seguro que no de muy buen grado– la realidad de lo que le hubiera podido sobrevenir. En 1573, contrataba el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Mediavilla de Medina de Rioseco (Valladolid) aunque viéndose abocado por primera vez a asumir la traza diseñada por otro maestro, el desaparecido Gaspar Becerra[247]. Desde luego Juni era consciente del cambio estilístico y supo adaptarse como muestra la asunción de ciertos detalles romanistas en la traza del retablo de la capilla de los Ávila-Monroy para la iglesia del Salvador de Arévalo (Ávila)[248].

Así pues, en lo que a un forastero como Montejo importaba, el obrador de Juni se encontraba en plena ebullición. Baste con recordar que en esos años se contratarían las imágenes del retablo de los Alderete (Tordesillas), los

[243] VASALLO TORANZO (2009): 359; VASALLO TORANZO (2012): 202-203, 272-273 y 421-423. Además de en Briviesca, la relación de Falcote y Juni también se puso de manifiesto en 1570, cuando el francés fue nombrado para representar los intereses de Falcote en la tasación de una obra efímera en forma de "Caballo de la fertilidad" fabricado para la bienvenida de la reina doña Ana de Austria a su llegada a Valladolid: REBOLLAR ANTÚNEZ (2015): 18-24.
[244] Estos dos Falcote eran, a su vez, hermano y sobrino del Juan Falcote asentado en Zamora (REBOLLAR ANTÚNEZ (2008): 377) que, como ya se irá viendo, también mantuvo contactos con Juni.
[245] VASALLO TORANZO (2012): 61.
[246] ARIAS MARTÍNEZ (1998): 273-274.
[247] FERNÁNDEZ DEL HOYO (2012): 136-138.
[248] *Ídem*: 133-135.

mencionados retablos de los Ávila Monroy (Arévalo) y de Santa María de Mediavilla (Medina de Rioseco), o el de la Piedad de la catedral de Segovia, amén de cuantiosos grupos escultóricos e imágenes del más diverso género.

En este mismo periodo, de confirmarse algún día el paso de Montejo por Valladolid, convivían con el de Juni los negocios de Esteban Jordán y Francisco de la Maza. El primero, a partir de los años setenta impuso con notable fortuna la versión más becerresca del romanismo en todos sus encargos, de tal modo que muerto el imaginero francés –en 1577– se erigió como dominador del mercado artístico local. Por su parte Maza, que como el anterior trabajó para Becerra en el gran retablo asturicense entre 1558 y 1562[249], se asentaría en la ciudad en la segunda mitad de la década de 1560. El éxito de Jordán le eclipsó y el hecho de que su estilo aún mantuviera cierta impronta del arte juniano –con quien mantuvo una fluida relación–, le relegó a un discreto segundo plano. No en vano, algunos de los crucificados atribuidos a este último se valen de unos modelos anatómicos bastante próximos a los de Montejo.

Desde luego, difícilmente pudo haberse relacionado formativamente con Juan de Anchieta que tras marchar a Briviesca (Burgos) en 1566 no volvería sino de manera muy puntual a Valladolid, o con Adrián Álvarez que alcanzaría su independencia como maestro muy tarde[250], en la década de los ochenta, al final de la vida de su padre el escultor Manuel Álvarez. Además, este último se mostró más próximo a los conceptos escultóricos que tanto éxito habían granjeado a Jordán.

Así las cosas, no es posible sino mantenerse en el terreno de la hipótesis, como han hecho quienes me han precedido, aunque con esta propuesta lo que sí se puede dar casi por zanjado es el inicio y la duración del periodo de aprendizaje de Juan de Montejo. Si como parece el joven salmantino se asentó entre 1569 y 1571 en alguno de los talleres nombrados, alcanzaría el grado de oficial hacia 1575, pues en los ámbitos geográficos ya aludidos los contratos de aprendizaje estipulaban una duración aproximada de entre 4 y 6 años, plazo que solía variar según la enseñanza y técnicas a aprender y, obviamente, en función de la destreza y dotes naturales del alumno.

Por ahora, no se había logrado recuperar ningún detalle de esta etapa vital de Montejo, como sí ocurre con otros aprendices en su misma situación. El caso de Juan de Anchieta ha sido puesto de relieve recientemente, llegando incluso a reconocer su mano en las obras contratadas por su maestro -el escultor riosecano Antonio Martínez- durante los últimos años de estancia en el taller[251]. Quizá no tan vistoso, aunque igualmente interesante, resulta la aparición de Juan de Montejo los días 17 y 25 de enero de 1572 en su ciudad natal, asistiendo a la almoneda de los bienes de Diosdado de Olivares. El pintor, colaborador de su tío Francisco de Montejo, y uno de los maestros más

[249] FERNÁNDEZ MATEOS (2018): 153-172.
[250] MARTÍ Y MONSÓ (1898-1901); VASALLO TORANZO (2012): 299 y 321.
[251] VASALLO TORANZO (2012): 38-58.

importantes de la Salamanca de mediados del siglo XVI, había muerto unos días antes y su viuda ponía a la venta un copioso inventario de bienes, entre ellos su biblioteca y los utensilios y herramientas del taller. El primer día Juan adquirió *un modelo y un papel*, el segundo *un braço de plomo*, gastando en ello dos reales y medio[252]. Tales objetos, valiosos tanto para pintores como para escultores y útiles para futuros trabajos, formarían parte del abundante capítulo de modelos de anatomía que poseía Olivares. Los había de yeso, betún y metal, de figuras humanas y animales, exentos, en relieve y en planchas, de partes o de cuerpos enteros, etc[253]. Obviamente ni el inventario ni las anotaciones de la propia almoneda ofrecen más detalles acerca de la compra, más allá de recoger el nombre completo del comprador y si había pagado en el mismo instante[254].

Pero lo que verdaderamente llama la atención es que hiciese estas adquisiciones contando con 17 años, lo que demostraba una capacidad económica que un aprendiz y huérfano de padre no es fácil que tuviera. Ante esto se plantean dos posibilidades, la primera es que hubiera heredado de su padre, lo que se desconoce al no haberse podido localizar su testamento y las curadurías posteriores, la otra que en ese momento actuara ya como oficial en el taller de algún maestro cobrando una soldada, fecha quizá demasiado temprana para este supuesto, aunque no descartable dadas las dotes del salmantino.

Nada se vuelve a saber de él hasta 1576, cuando había alcanzado veintiún años de edad. Se encontraba de vuelta en la ciudad de Salamanca, seguramente no con taller propio, pero sí en disposición de contratar sus primeras obras, como de hecho lo hizo.

2. 5. ESTILO, INFLUENCIAS Y FUENTES DE INSPIRACIÓN

El primer intento de definición del estilo de Juan de Montejo es relativamente reciente, como lo es el conocimiento del propio escultor. Es verdad, como ya hemos visto, que la temprana caracterización de alguna de sus creaciones se deberá a don Manuel Gómez-Moreno, que entre 1902-1904 recorrió los territorios de Salamanca y Zamora para realizar sus Catálogos Monumentales, pero para entonces dichas obras se atribuyeron a un anónimo escultor que por sus sobresalientes aptitudes llamaba la atención entre la maraña de nombres

[252] AHPSa, Prot. 4611, ff. 222v y 225. 1572, enero, 13 – 1572, febrero, 12, Salamanca.
[253] Quizá fueran piezas de creación propia, pero tampoco se puede descartar que hubieran sido tomadas de algunos de los múltiples libros con que contaba. Además de los de estampas encuadernadas, llaman la atención los de Heinrich Vogtherr (con abundantes modelos de pies, manos, cabezas y elementos arquitectónicos frecuentemente empleados en mazonerías de retablos), Diego de Sagredo (*Medidas del romano*), un ejemplar del Valverde Amusco (*Historia de la composición del cuerpo humano*), otro del Lobera de Ávila (*Remedio de Cuerpos humanos*), etc.
[254] Por ello se diferencian perfectamente los bienes comprados por Juan de Montejo y por su tío, el pintor Francisco de Montejo.

que ya había comenzado a recuperar la historiografía de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

Lo cierto es que el juicio del granadino fue tan atinado que no sólo aquilató la producción de nuestro escultor entre el último tercio del siglo XVI y comienzos del siguiente, sino que tras la observación de conjuntos como el retablo de Pozoantiguo (hoy desaparecido) o el mayor de San Juan de Puerta Nueva establecería que su autor caminaba en un *estilo intermedio entre Juni y Fernández; barroco, pero de mérito*[255]. Seguidor del clasicismo italiano, enérgico y nervioso, con cabezas de dura expresión, ropajes de plegado grueso y con algunas *puntas de barroco*. Esto último hizo que durante cierto tiempo algunas de sus tallas fuesen tomadas como obras de Sebastián Ducete, por ejemplo[256].

La posibilidad expresada por Gómez-Moreno de que este anónimo artífice se tratase de un discípulo de Juan de Juni fue retomada por el historiador del arte alemán Georg Weise[257]. Parecía sugerirlo el tipo de las cabezas, el carácter *pesado y pastoso de los pliegues* y la sentimental expresión de sus rostros. A tenor de estos detalles Weise captó en otras imágenes un cierto naturalismo y una clara intención realista y de caracterización de las cabezas.

Sólo con estas mimbres y sin haber descubierto aún el nombre, la procedencia, o la formación real del escultor, ya tendríamos casi definido el estilo de Juan de Montejo tal y como hoy somos capaces de hacerlo, con un conocimiento científico atesorado de algo más de cuarenta años. Fue en 1977 cuando finalmente afloró el nombre de nuestro escultor y se pudo comenzar a relacionar con aquellas esculturas. Y, a partir de aquí, comenzará el estudio más moderno del personaje, profundizando en distintas facetas de su vida y obras, entre ellas su estudio estilístico. Samaniego Hidalgo y Casaseca Casaseca comenzaron a considerarle como un escultor representante del romanismo en Zamora[258], en el que la angustia espacial, la crispación y el *tono olímpico* de algunas figuras traían a la mente el estilo de Juni.

Para estos, su formación y su estilo, se asentaba sobre tres pilares: las formas romanistas emanadas del retablo de la catedral de Astorga, los ecos junianos y la influencia recibida del toresano Juan Ducete el Mozo[259]. Hasta donde sabemos no tuvo relación directa con la obra de Becerra, pero quizá sí con algunos de los artífices que trabajron para él en Astorga, y la influencia de Ducete ya veremos como resulta improbable, máxime cuando su relación se limitó a dos contactos esporádicos y donde el "influido" más bien pudo ser el propio Ducete. Sea como fuere, lo que parece es que la riqueza de su arte no

[255] GÓMEZ-MORENO (1927): 92, 160 y 280; *Ídem* 1967): 359, 371 y 398.
[256] MARTÍN GONZÁLEZ (1977): 81 y 142; NIETO GONZÁLEZ (1982): 227-228.
[257] WEISE (1925): I, 66 y láms. 182-183; *Ídem* (1927): II, 349.
[258] SAMANIEGO HIDALGO (1980): 334-342; *Ídem* (1982): 70-73; CASASECA CASASECA (1988): 37-41.
[259] CASASECA y SAMANIEGO (1988): 38.

habría podido adquirirse dentro un mismo maestro o taller y más bien sería fruto de la asimilación progresiva de las formas y novedades estilísticas.

En orden a la verdad, los estudios más recientes, llevados acabo ya en este siglo, son los que han puesto negro sobre blanco a nuestro protagonista, considerándole más como un juniano que como un romanista[260], con lo que, a tenor de lo recogido en el epígrafe anterior no puedo estar más de acuerdo. Es esta estética la que impregna masivamente sus primeras obras, algo que con el tiempo se irá atenuando, pero sin llegar a desaparecer por completo nunca. Digo más, si tomamos una obra temprana y una de última época no será extraño encontrar aquellos rostros expresivos, cuasi grotescos en algunos casos, o esa búsqueda del naturalismo, que caracterizaban la obra de Juni. Incluso en ese afán por la expresión, varias de sus tallas rememoran ciertos ecos laocoontianos (fig. 2.14).



Fig. 2.14. Detalle del relieve del martirio de San Juan Bautista. Retablo mayor de la iglesia de San Juan en Alba de Tormes (Salamanca). Juan de Montejo

En el camino habrá otras imágenes más frías, de movimiento congelado y de anatomías grandilocuentes, que, en efecto, denunciarán esos pretendidos contactos con algún maestro romanista, o al menos un conocimiento más o menos directo de sus ideales.

Esta evolución para nada será algo continuo y es frecuente encontrar pasos adelante y atrás, pero dondo quizá se hace más patente el paso de las décadas y la asunción de formas e influencias es en el trabajo de los paños, muy ampulosos, pesados y redondeados al principio, y mucho más duros y planos al final, incluso con algún tímido toque alatonado. Eso sí, siempre gustó de incorporar abundantes perforaciones y oquedades que aportaban una plasticidad y unos juegos de luces y sombras espléndidos a las imágenes. Lo

[260] VASALLO TORANZO (2004): 68-79; CASASECA CASASECA (2011): 184-195.

revuelto de las telas, con aparatosas cascadas y grandes brazadas, a la par que su vigor, recordaban nuevamente al maestro borgoñón.



Fig. 2.15. Relieve de la Flagelación. Retablo mayor de la iglesia del Salvador, Valencia de don Juan (León). Juan de Angés el Viejo

Puestos a buscar posibles influencias y el origen de ese poso juniano –lejos de proceder de aquella improbable relación con Isaac de Juni–, Vasallo encontró ciertas concomitancias con Juan de Angés el Viejo (fig. 2.15). Con él compartirá, por ejemplo, la robustez y rudeza de algunas imágenes, así como el dibujo juniano de las bocas con el labio superior ondulado. Discrepo, sin embargo, en que el característico paño de pureza de los Cristos del salmantino tenga su paralelo en las obras de Guillén Doncel –artista que trabajó, a menudo, asociado a Angés[261]–, fundamentalmente porque este era un ensamblador y entallador que dejaba las obras de imaginería en manos de otros maestros[262]. Pero, además, es que el *perizonium* que vemos en algunos de los retablos contratados por él (San Salvador de Valencia de don Juan) dista bastante del que a la postre utilizará Montejo de manera recurrente.

Evidentes concomitancias existen también en el marcado dramatismo y movimiento de las imágenes o en el fuerte naturalismo de los rostros utilizado por Lucas Mitata (fig. 2.16). Y nuevamente el paño de pureza se convertirá en pretendido elemento de parentesco, pues el empleado por Mitata en crucificados como los de Fuenteguinaldo (Salamanca) o Brozas (Cáceres) guarda cierta similitud con el que a posteriori tallaría Montejo[263]. Todas estas correlaciones y la coincidencia en un marco geográfico próximo hicieron, incluso, que algunas de las producciones atribuidas históricamente a Mitata fuesen, en realidad, obras de Juan de Montejo, circunstancia que se fue corrigiendo tras el estudio monográfico de Emilio Píriz[264].



Fig. 2.16. Cristo de la Expiración. Iglesia de los mártires, Brozas (Cáceres). Lucas Mitata

A más del innegable sustrato juniano presente en toda la obra de Montejo, hay

[261] MARTÍN GONZÁLEZ (1962): 344-351.
[262] LLAMAZARES RODRÍGUEZ (2004): 151-153.
[263] REBOLLAR ANTÚNEZ (2016): 76-84 y 145-146.
[264] PÍRIZ PÉREZ (1977): 245.

ciertos estilemas que, como poco, hablan del conocimiento directo de las creaciones del maestro borgoñón. Como ya se vio con Angés y Mitata el paño de pureza de los Cristos es uno de esos elementos que admiten un parangón bastante sólido. Juan de Juni hace uso de una variedad tipológica bastante amplia, aunque será el del yacente del Entierro de Cristo, labrado entre 1542-1543 para el convento vallisoletano de San Francisco, el que más se asemeje a la fórmula habitual utilizada por Montejo, cruzado o anudado en el centro y que, abriéndose en los laterales, permite ver una o las dos caderas (fig. 2.17). Desde luego el utilizado por Angés es una cita directa y textual a este, aunque para el salmantino parece ser una fuente de inspiración más.



Fig. 2.17. Detalle del Entierro de Cristo (Museo Nacional de Escultura, Valladolid). Juan de Juni

Cosa bien distinta ocurre en uno de los crucificados más soberbios concebidos por Montejo, el que remató la calle central del retablo de la localidad zamorana de Jambrina (c. 1590-1595). En él llama la atención su detallado estudio anatómico y su concepción general apelando al desnudo. Pero en lo que al *perizonium* respecta apenas si cubre las partes pudendas, pasando por detrás de la cadera izquierda y dejando el lado contrario completamente al descubierto (fig. 2.18). Tan efectista recurso, ejercicio de creatividad –como lo definió Fernández del Hoyo[265]– evoca inequívocamente algunas destacadas creaciones junianas, como el crucificado del Calvario contratado para la capilla funeraria de don Antonio del Águila en el convento de San Francisco de Ciudad Rodrigo (1556), el yacente del grupo del Entierro de Cristo ubicado en la capilla de la Piedad de la catedral de Segovia (c. 1571), o el resucitado de la capilla homónima en la seo burguense (1563-1570). Todas ellas comparten el uso de ese paño "desanudado" que se sostiene caprichosamente por delante y vuela libre por detrás en un inverosímil equilibrio.

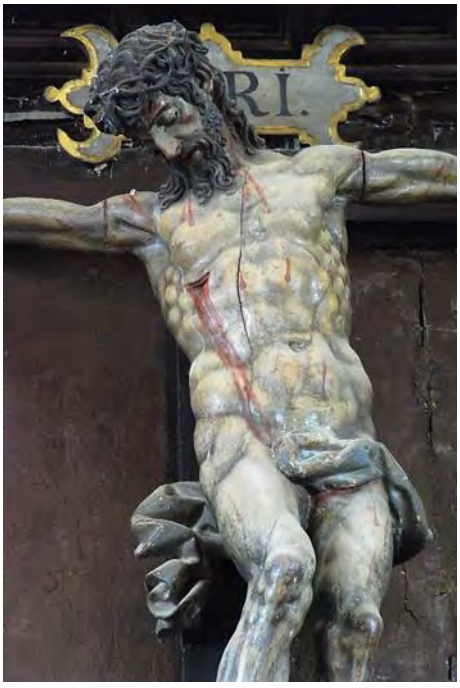


Fig. 2.18. Detalle del crucificado del retablo mayor de Jambrina (Zamora). Juan de Montejo

Ciertos detalles expresivos, movidas posturas y ademanes y, en ocasiones rostros y gestos exacerbadamente naturalistas, a priori, alejarían el aprendizaje del joven Montejo de los talleres vallisoletanos más próximos al romanismo ortodoxo. Bien es cierto que, en las últimas creaciones del salmantino, como

[265] FERNÁNDEZ DEL HOYO (2012): 141-143.

por ejemplo en el retablo mayor de la iglesia la Compañía en Medina del Campo, el *pathos* juniano se percibía ya bastante atemperado por el influjo de la nueva estética (fig. 2.19).



Fig. 2.19. Detalles del banco del retablo de Santiago el Real (Medina del Campo). Relieves de la Prudencia y Santa Águeda. Juan de Montejo

Más allá de arquetipos, poses, gestos o recursos de oficio aprehendidos en su memoria y en sus modos de trabajo tras su formación, o de ciertos estilemas tomados de maestros coetáneos –como veremos en esa compleja diatriba entre Montejo y Zumeta–, las fuentes de inspiración más habituales estaban en los grabados y modelos o en los libros y tratados que circulaban en la época. Nada nuevo diremos al afirmar la importancia que tienen las estampas en la escultura de los siglos XVI y XVII y el arte de Juan de Montejo no iba a ser una excepción. Este, se ayudó de ellas para componer algunas de sus escenas, si bien en contadas ocasiones efectuó una copia literal de las mismas. Lo más habitual fue lo contrario, que nuestro artista introdujera elementos fruto de su invención o su particular interpretación sobre objetos y personajes.

En este proceder, las posibilidades eran múltiples. En ocasiones se simplificaban los escenarios arquitectónicos, pues la proliferación de personajes que acostumbraba a introducir Montejo obligada a prescindir de fondos complejos. Aun así, muchos de sus tableros pecaban de un *horror vacui* que no dejaba un resquicio de madera por tallar. La disponiblidad de una amplia colección de grabados, como debía de ser el caso, hizo que las escenas más complejas se compusieran casi como si de puzzles se trataran, tomando partes de aquí y de allá, o personajes de unos y marcos de otros.

De manera frecuente aparecen figuras que se repiten hasta la saciedad y que, por su elegancia, por su postura, o porque simplemente eran del agrado del escultor se repitieron recurrentemente en escenas de distinta temática. Pero, lo que de verdad es posible rastrear en Montejo es la inspiración más que la copia, de ahí que, con el riesgo que eso supone a la hora de localizar su origen,

encontramos posturas, gestos u objetos que beben de las más diversas fuentes. Entre los nombres de grabadores, pintores y dibujantes que se han podido rescatar los hay flamencos e italianos, tanto de la primera como de la segunda mitad del siglo XVI. Algunos son Marco Dente, Alberto Durero, Hans Collaert, Hieronymus Wierix, Pompeo Cesura o Aquilano, Cornelis Cort, Giulio Clovio, Marco Pino, Jan Sadeler, Maarten de Vos, Tadeo y Federico Zuccaro, Cornelis Galle, Agostino Carracci, Miguel Ángel Buonarroti, Orazio de Santis, Hendrick Goltzius, Hans Vredeman de Vries, Dirck Vellert, Hieronimus Hopfer, Diana Mantuana o Giulio Romano (fig. 2.20).



Fig. 2.20. Bautismo de Cristo. Retablo mayor de San Juan de Puerta Nueva. Juan de Montejo. (c. 1595-1600), comparado con Bautismo de Cristo (invertido) de Agostino Carracci (c. 1579) / Detalle del banco del retablo de la capilla del Santísimo de la catedral de Zamora. Juan de Montejo (1596-1597), comparación con San Antón (invertido) de Alberto Durero (1519)

Algunos de los tableros de San Juan de Puerta Nueva o en el retablo de la capilla de García de Losada-Avila, se abogó, por ejemplo, por la multiplicar sus figuras o por simplificar la estampa original (de Carracci y de Durero). Un caso de copia casi textual lo encontramos en Alba de Tormes, en un relieve descontextualizado que trata la Presentación de Jesús en el Templo y que copia una estampa de Cornelis Cort (fig. 2.21). Más complejo es el caso de los relieves de Morales del Vino, donde las fuentes de inspiración parecen múltiples (fig. 2.22).

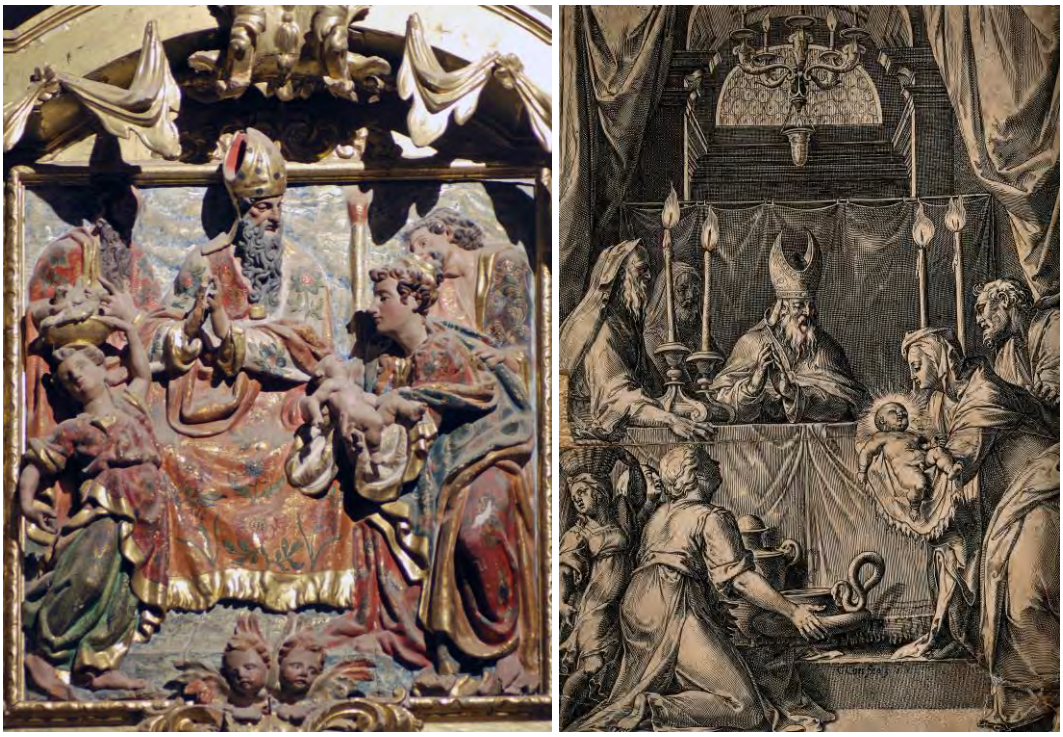


Fig. 2.21. Relieve de la Presentación de Jesús en el Templo en retablo de la Piedad de la iglesia de San Juan de Alba de Tormes. Juan de Montejo (c. 1587) y grabado de Cornelis Cort (c. 1568)

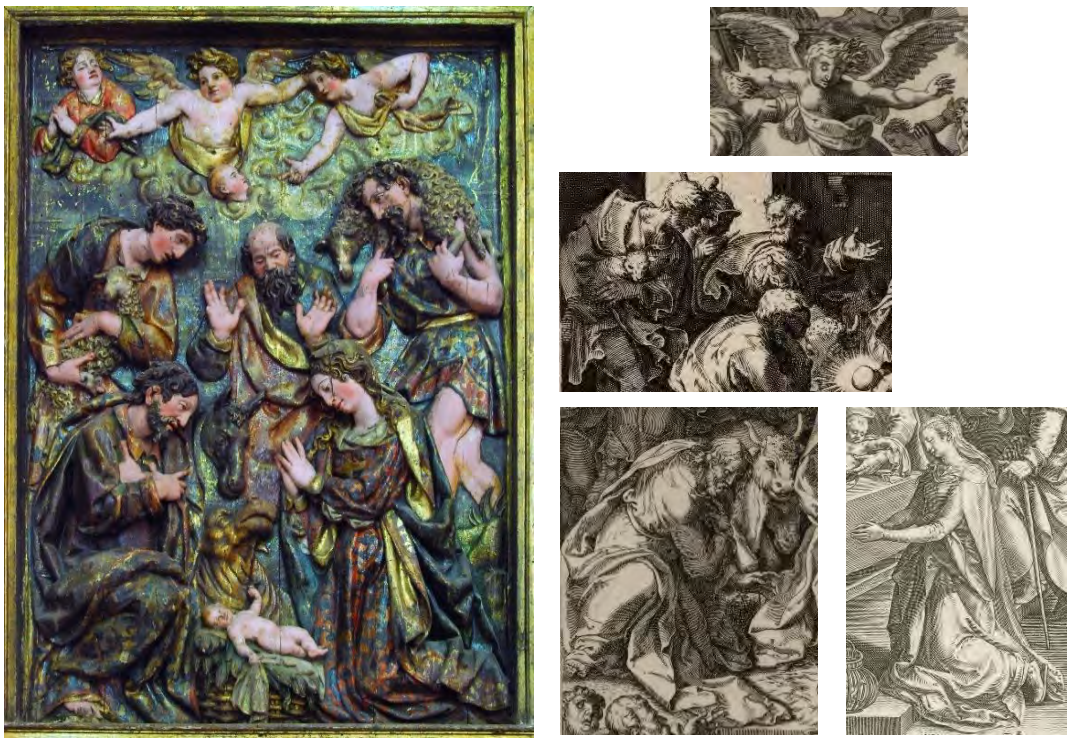


Fig. 2.22. Adoración de los pastores. Juan de Montejo (c. 1582-c.1625). Abajo izquierda San José y arriba ángel (invertido). Cornelis Cort sobre original de Marco Pino (c. 1576). Abajo derecha: Virgen de Jan Sadeler I sobre copia de Maarten de Vos (c. 1580). En el centro: Pastor con oveja y pastor con las palmas de las manos en alto. Cornelis Cort sobre original de Tadeo Zuccaro (c. 1567)

Los motivos aislados de carácter arquitectónico o decorativo, como cartelas, tarjas, cartucho o aletones no fueron objeto de copia, al menos en lo que hemos podido rastrear. No obstante, al neerlandés Vredeman de Vries remiten unos

detalles vistos en el sepulcro de los Galarza en Alba de Tormes[266], y en el retablo de la capilla de Cristóbal González de Fermoselle (fig. 2.23).

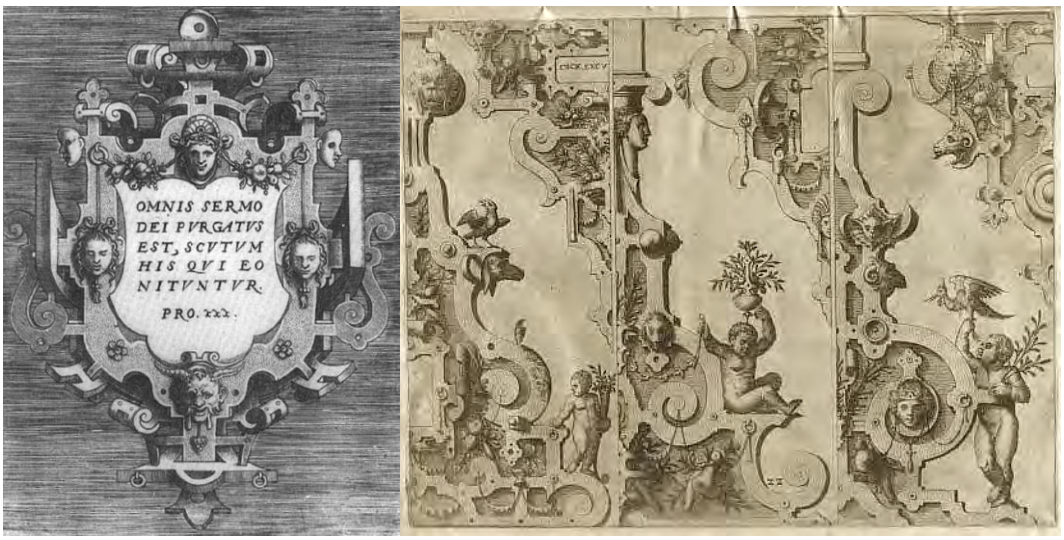


Fig. 2.23. Cartucho. Hans Vredeman de Vries (1555) y aletones grabados por el mismo autor y editados por Gerard de Jode (1581)

Mucho se ha hablado hasta aquí, y sobre ello volveré más adelante, acerca del paño de pureza que muestran la mayor parte de los crucificados tallados por Juan de Montejo. Aunque no es descartable que fuese un modismo tomado durante su aprendizaje y que quedó para siempre en su imaginaría, tampoco se debe obviar la existencia de varias estampas de hacia 1570-1580 que presenta crucificados con ese identitario *perizonium* cruzado en el centro y más o menos abierto en una o en las dos caderas. Una de las más tempranas puede ser la que sobre dibujo de Pompeo Cesura o Aquilano grabó en 1570 Tobias Aquilano[267] (fig. 2.24).

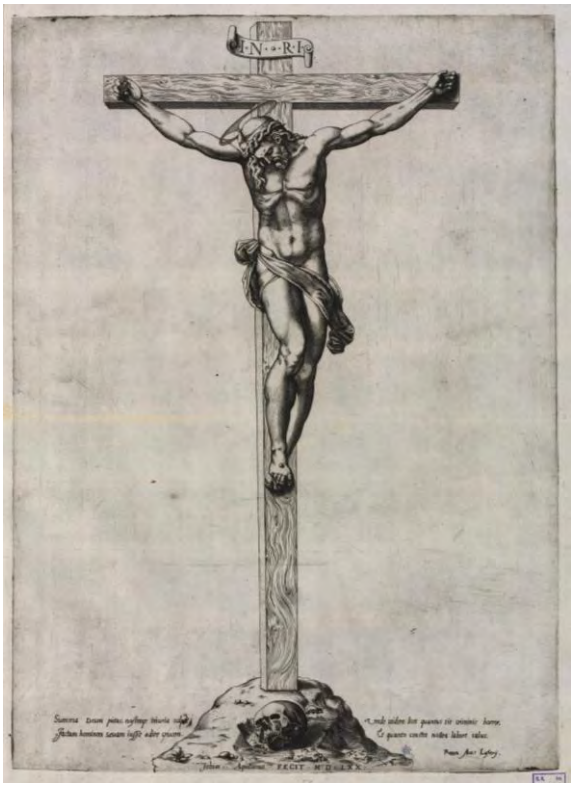


Fig. 2.24. Crucificado. Tobías Aquilano, sobre dibujo de Pompeo Cesura o Aquilano (1570)

Sobre el mismo diseño, o con muy escasas variaciones, en 1572 Orazio de Santis grabó un Calvario completo que contenía un crucificado con un paño de pureza muy similar, bastante caído, abierto en la cadera izquierda y

[266] Localizado por REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 485, 493 y 514.
[267] Apareció reproducida en la portada del *Officium Hebdomadae Sanctae*, del compositor abulense Tomás Luis de Victoria, publicado en Roma en 1585. RIVERA DE LAS HERAS (2015): 56.

con unos dobleces en la contraria que daban la sensación de estar igualmente abierto, como ocurre algunos crucificados del salmantino (fig. 2.25). Parece que el modelo gozó de cierto éxito también entre dibujantes y grabadores, pues en la edición de la segunda parte del *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas, realizada en Toledo en 1584, se incorporaron quince grabados, entre ellos un Calvario[268], bastante juniano, con idéntico paño. Varios de ellos, entre los que está este, van firmados con las iniciales P.A. que, al parecer, se debe al orfebre y grabador toledano Pedro Ángel (c. 1567-1618)[269]. No me parece descabellado pensar que Montejo hubiera contado con este libro en su taller, o con algunas de sus estampas, pues varias de ellas abordan temas tratados por él y de un modo bastante similar.





Fig. 2.25. Calvario. Grabado de Orazio de Santis sobre diseño de Pompeo Cesura (1572) y grabado de Pedro Ángel (P.A.) en la Segunda parte del Flos Sanctorum de Alonso Villegas (1584)

[268] VILLEGAS (1584): 78.
[269] DEXEUS MAYO (2006): 155-156.

2. 6. LAS PRIMERAS OBRAS

Tras su formación como oficial de escultura Juan de Montejo regresó a la ciudad que le había visto nacer. Parece plausible pensar que en primera instancia se asentaría en el taller familiar, ahora regentado por su tío, el pintor Francisco de Montejo Villárdiga que aún viviría hasta 1579. No es descartable, incluso, que hasta convertirse en un escultor reconocido colaborara con él en sus encargos, realizando mazonerías de retablos u otras labores que le permitieran ir haciéndose un nombre y comenzar a contratar obras por sí mismo, aunque fuera valiéndose de los contactos forjados durante décadas en el obrador pictórico de los Montejo.

Lamentablemente, en el periodo comprendido entre 1576 y 1579 no se conocen demasiadas obras llevadas a cabo por Francisco y ninguna en la que pudiera haber intervenido su sobrino, pues todas ellas son de carácter estrictamente pictórico, como la "restauración" de la capilla familiar de los Flores en el convento capitalino de San Francisco el Real, o la policromía y dorado de la capilla del doctor Hernández de Liébana en la Catedral. Bien es cierto, que serán años en los que el pintor tratará con clientela de la más alta alcurnia, además de con otros maestros de reconocida fama y prestigio, caso de Rodrigo Gil de Hontañón, por entonces activo en Salamanca, a los que obviamente pudo conocer también el joven Juan de Montejo.

A pesar de todo, el primer contrato del que se tiene noticia no le llegó desde la capital charra, sino desde Fuentesaúco, por entonces localidad de la tierra del Vino y cabeza del arciprestazgo de su mismo nombre[270], uno de los seis con que contó la diócesis de Zamora hasta comienzos del siglo XVII. La villa de la *Fuente del Sauco*, equidistaba de las dos capitales y, por entonces, era ya una localidad de notable relevancia, no obstante pertenecía a la cámara del obispo de Zamora, es decir



Fig. 2.26. San Blas, vista frontal y lateral. Iglesia de Nuestra Señora del Castillo (Fuentesaúco). Juan de Montejo (1576)

[270] La existencia del arciprestazgo está documentada, aproximadamente, entre 1499 y 1620. SÁNCHEZ HERRERO (1978): 42; LERA MAÍLLO (2018): 736 y 749; *Ídem* (2018b): 881 y 902.

era de señorío episcopal. Desde allí, Alonso Villalón y Sebastián Martín, mayordomo y procurador, respectivamente, de la Cofradía de Santa Lucía y San Blas fundada en la iglesia de Nuestra Señora del Castillo, encargaban a Montejo, vecino de Salamanca, *una imagen e figura de señor san bras echo obispo con mitra e baculo e con la mano en la garganta [...] con su arco e baras que se pueda llebar e lleve por quatro personas en proseçion.* La talla habría de ser de madera de peral o de álamo y de una altura de cinco cuartas de vara *antes con dos dedos mas que menos*[271] (fig. 2.26). Se entregaría en blanco, sin policromar y por ella recibiría 8.000 maravedís en dos pagos, uno para el veinte de agosto y el resto para día de San Mateo (21 de septiembre) de 1576, so pena de un real diario por cada día de retraso[272].

A pesar de que el documento era conocido, en lo que nadie había reparado es que esta temprana obra de Montejo se conserva aún hoy en la iglesia de Santa María del Castillo, aunque reubicada en un retablo lateral dedicado a San José. Ciertamente en este Montejo juvenil no resulta sencillo reconocer el estilo más propio del escultor, pero recoge ya algunos modismos que se utilizarán de manera frecuente en las décadas posteriores, como el trabajo de los pliegues en la casulla, plásticos y valientes, la unión de la mano izquierda con el cuello e incluso la ornamentación de la mitra. La movida pose de la imagen y el modo en que se alza el brazo derecho y se amontonan las telas de la bocamanga recuerda al Salvador de Almaraz, la colocación de la mano izquierda -un tanto crispada- encontrará un refrendo posterior en el Dios Padre que corona la fachada de la iglesia de las Carmelitas de Alba de Tormes, y en las claves de las bóveda de ese mismo templo -obra que se atribuye aquí por primera vez- se talló otro San Blas que porta el mismo tipo de mitra y unos característicos adornos de forma triangular con botones circulares en sus ángulos (fig. 2.27). A todo ello se puede sumar la medida de la propia escultura, 112 cm, lo que encajaría con las dimensiones aproximadas que estipulaba el contrato.

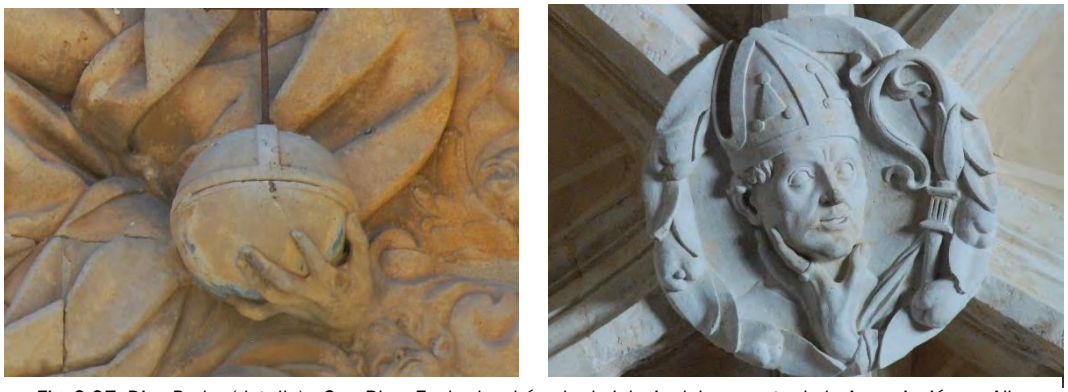


Fig. 2.27. Dios Padre (detalle) y San Blas. Fachada y bóveda de Iglesia del convento de la Anunciación en Alba de Tormes (Salamanca). Juan de Montejo

Pero lo que más llama la atención de este encargo es que viniese de fuera de Salamanca, cuando aún era un completo desconocido para la clientela

[271] Vendría a equivaler a unos 105 centímetros, con un pequeño margen de añadidura.
[272] AHPSa, Prot. 2949, ff. 373- 374. 1576, julio, 26, Salamanca. Fueron testigos del contrato Alonso Gómez, vecino de Salamanca y Rodrigo de la Torre y Francisco Pérez, vecinos de Fuentesaúco. Dicha escritura permanecía inédita en AUSa., RE, 6, 3, f. 138.

zamorana. Bien es cierto que tres años después acabaría asentándose en esta localidad, antes de dar el salto definitivo hacia la ciudad del Duero. Hasta ahora se había pensado que, con el establecimiento de Juan de Montejo, al calor de la familia y a la búsqueda de un mercado menos saturado llegaría su hermano Martín para abrir una botica. La noticia más temprana que les ubica juntos en Fuentesaúco data, como ya se vio más atrás, de 1579. Ahora se plantea la duda de si, en realidad, el proceso no pudo ser al contrario. Es más, parece casi más lógico que el primero en instalarse allí fuese Martín. Por su profesión no le resultaría complejo entablar rápidamente relaciones clientelares, conocer el entorno geográfico e incluso palpar las necesidades de la propia villa -donde, por cierto, había comenzado a construirse la parroquia de San Juan Bautista-, y con el tiempo favorecer los intereses laborales de su hermano para terminar finalmente alentándole a su traslado. Cabe igualmente la posibilidad que en la encomienda de este San Blas u otras tempranas imágenes que hoy se desconozcan mediase también su cuñado, Pedro de Lanestosa, que, desde septiembre de 1575[273], se encontraba en Fuentesaúco trabajando en la obra de la nueva iglesia junto a otros canteros de la escuela salmantina.

Pero antes de que se fraguase su marcha a aquella villa tendría oportunidad de atender los primeros encargos de comitentes de Salamanca. Aquí mediaría su tío Francisco que, por entonces, era uno de los pintores más apreciados de la provincia. De su prestigio e innumerables contactos se servirá el escultor, por lo que no será extraño que durante estos años se les encuentre juntos en las escrituras rubricadas por el joven Juan, en las que el pintor actuará normalmente como fiador. Tal es el caso de la obligación contraída en 1577 entre ambos y Simón de Galarza, vecino de Alba de Tormes, para hacer un retablo en la iglesia del monasterio de las Descalzas de dicha villa[274].

Galarza actuaba en nombre de Teresa Laíz, viuda de Francisco Velázquez († 1574), matrimonio que había auspiciado la fundación teresiana y la construcción del monasterio, cuyo primer impulso constructivo -al menos en lo tocante a la iglesia- había concluido en 1576[275]. El documento no es explícito respecto a la ubicación del retablo contratado, pero a tenor de la descripción y de algunos detalles que se verán a continuación se entiende que podría tratarse del mayor y, por lo tanto, ocuparía el testero de la capilla. Lo primero que conviene aclarar es que el muro sobre el que pudo apoyarse este retablo no corresponde con el actual, pues la primitiva cabecera fue derribada entre 1670 y 1678 con la intención de alargar la iglesia –añadiendo un crucero, una nueva capilla mayor y dos camarines–, y facilitar la acogida del creciente número de peregrinos que acudían al convento tras la beatificación (1614) y canonización de la Santa (1622)[276]. La ruptura del testero llevó aparejado el desmonte del retablo mayor que ya no se volvería a colocar, quizá por estimarse anticuado o porque no se amoldaba a las necesidades actuales, pues la nueva

[273] CASASECA CASASECA (1975): 35; SAMANIEGO HIDALGO (1980b): 13.
[274] AHPSa, Prot. 3660, ff. 357-360v. 1577, abril, 27, Salamanca. Un extracto de este se recogió en AUSa., RE, 6, 3, f. 139.
[275] GUTIÉRREZ ROBLEDO (2008): 683-709.
[276] *Ídem*: 710-714.

máquina trazada por el carmelita Francisco de Jesús María, fraile en Duruelo (Segovia), y que sería ensamblada por Juan Arenal[277], estaba preparada para acoger el sepulcro de Santa Teresa en su centro y comunicar la iglesia con el camarín alto.

El retablo trazado por Montejo estaba dedicado a Nuestra Señora de la Anunciación, titular del templo carmelitano, y debía llevar *las figuras de nuestra señora y el ángel y una figura de san andrés*, todas talladas en álamo blanco o peral, en *madera seca y muy buena.* Por él recibiría la cantidad de 112 ducados, siempre y cuando lo diese acabado en toda perfección y a vista de oficiales en un plazo de cerca de diez meses, para el 7 de febrero de 1578[278]. Todos los materiales correrían a su costa, entre ellos la madera de pino para el ensamblaje, pero nada se dice de la policromía y dorado, por lo que la obra debió de entregarse en blanco y esas labores se contratarían por separado.



Fig. 2.28. Anunciación. Museo Marés, Barcelona (proc. ¿Alba de Tormes?) Juan de Montejo (c. 1577-1578). Fotografía: Rubén Fernández Mateos

Desde luego, la advocación del retablo invita a pensar en una ubicación privilegiada, aunque hasta ahora se había creído que el mayor de los tres que tuvo la cabecera había sido realizado por Montejo hacia 1590, año en que se contrataba su policromía con el pintor salmantino Martín Delgado[279] y momento en que se apremiaba al escultor para que entregase los colaterales que estaba haciendo para la iglesia. Las cuentas conventuales, exhumadas por Gutiérrez Robledo revelan, a raíz del trabajo de pintura, que el retablo mayor

[277] Atribución realizada por su comparación con el retablo que dicho tracista y ensamblador realizaron para el Carmelo de Peñaranda. CASASECA CASASECA (1985): 246-250.
[278] Recibiría 20 ducados al comienzo de la obra, 30 cuando tuviese acabada la mitad del retablo, y el resto una vez puesto y asentado en la iglesia. Entre los testigos de la escritura aparecían Francisco de Vergas, Diego Mejía y Miguel Pérez Maldonado, vecinos de Salamanca.
[279] El mismo que una vez muerto Francisco de Montejo se encargó de finalizar la obra de pintura de la capilla catedralicia del doctor Hernández de Liébana contratada por el primero en 1579.

tenía tres figuras, ático y guardapolvo, y que a fines de 1595 Delgado había concluido su trabajo y se gastaban 7.804 maravedís en asentarlo[280].

Todos estos detalles, advocación, el tardío encargo de su policromía, o el número de esculturas que lo componían, parecen confirmar la hipótesis. Pero además hay un detalle que creo lo zanja definitivamente y es que Montejo nunca diseñó una custodia para el retablo. Por razones que se desconocen -quizá existía una anterior- no aparece consignada en el contrato, pero en la década larga que había transcurrido desde la terminación de la obra se debió de cambiar de opinión encargándose una en 1591 al entallador albense Juan de Sosa[281]. Por ella se pagaron 19 ducados y fue tasada por un tal Lorén[282].

La desaparición de esta obra montejiana no supone una pérdida más, pues la conservación de un retablo ejecutado en fecha tan temprana podría haber aportado un impagable testimonio del lenguaje artístico inicial del salmantino e incluso sobre su formación, pues en obras tan iniciales la presencia de débitos de su maestro o maestros sería mucho mayor que en la década siguiente, cuando ya había alcanzado una cierta independencia estilística. Recientemente se ha planteado una atractiva hipótesis que vendría a considerar como parte de este conjunto un relieve de la Anunciación conservado en el Museo Marès de Barcelona[283] (fig. 2.28). Se trata de una obra de exquisita elegancia, caracterizada por la belleza ideal de sus formas y por la fuerza interiore de sus imágenes. Además de ser un muestrario de los estilemas más habituales de Montejo, recogerá ciertos detalles que también se incorporaron en la propia fachada conventual de las Madres. Aun resultando muy sugerente me provoca dudas la dureza de algunos pliegues con abundantes y pronunciadas aristas, propio de obras más tardías del maestro. Por ello, tampoco es descartable, como indica la misma autora que, en realidad, formase parte del también perdido retablo de las Benardas de Salamanca, rematado hacia 1599 y que contaba con otra Anunciación[284].

Coincidió, por suerte, la estancia de Montejo en Alba de Tormes con la reconstrucción de la iglesia parroquial de San Pedro, asolada por un pavoroso incendio en 1512. Poco más que portada gótica había quedado en pie del edificio anterior que, como ya supo ver Gómez-Moreno, se reedificó al romano gracias a la munificencia de don Fadrique Álvarez de Toledo y Enríquez de

[280] A mayores se gastaron 600 maravedís en que el cantero Pedro Barajas labrara y colocase unas *termes* de piedra para las esquinas del retablo mayor *con dos personajes en ellas.* GUTIÉRREZ ROBLEDO (2008): 701.
[281] En los protocolos notariales salmantinos se ha podido localizar su actividad como entallador en el entorno de Alba de Tormes entre 1578 y 1601, eso sí nunca vinculado aparentemente con Juan de Montejo.
[282] Acaso Antón de Lorén, entallador que en 1528 realizó el pequeño retablo encastrado en el monumento funerario de Gonzalo González para la iglesia de San Juan de Alba de Tormes (REDONDO CANTERA (2002): 177-181). En las mismas cuentas se pagaron 6 hojas de lata y el trabajo de trabajo del jerónimo fray Juan de san Fulgencio, que con ellas hizo unas azucenas para la custodia.
[283] BRASAS EGIDO (1996): 154-155.
[284] REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 497.

Guzmán, IV duque de Alba, cuyos escudos campan hoy en la fachada septentrional[285]. No se tocará aquí el devenir constructivo del templo ni su configuración definitiva más allá de para llamar la atención sobre la escalera del coro, una estructura de regio aspecto que se despliega en forma de "L", a la derecha de la puerta de acceso, en dos tramos y un descanso intermedio. Comunica la nave lateral del Evangelio con el coro alto y acoge bajo su caja la sacristía (fig. 2.29). Toda ella va cerrada por una graciosa balaustrada que se jalonó por dos hitos escultóricos igualmente pétreos que, creo, deben relacionarse con Juan de Montejo.



Fig. 2.29. Vista general de la escalera del coro desde la puerta de acceso. Iglesia de San Pedro, Alba de Tormes (Salamanca)

Al comienzo de la escalera se alza una columna de fuste estriado y capitel de orden compuesto sobre el que se dispuso un niño tenante, en pie, con dos tarjetas de cueros recortados. La que mira hacia el muro es un escudo con los símbolos de la parroquia (una mitra con ínfulas y unas llaves cruzadas, en clara alusión a San Pedro), la que muestra a la nave recoge una inscripción con la fecha de conclusión de las obras: "ESTA IGLESIA HI / ZO ESTA ESCALERA SIEN / DO MAYORDOMO EL S^{OR} IV / AN FERNA[N]DEZ DE TAPIA / ACABOSE AÑO DE 1577". El infante es una figura sumamente elegante, cuya postura define un acusado *contrapposto* y un efecto dinámico evidente. Viste una especie de faldón que, debido a la actitud de marcha, se abre dejando ver su pierna derecha desnuda, de potente musculatura; y una túnica corta ceñida a la cintura que, tanto por el cinturón, como por la tela cruzada que hace el efecto de sostener la cartela "fundacional", se frunce dando lugar a profundos y redondeados pliegues, algunos de ellos con formas cóncavo-convexas u oquedades verdaderamente características. Este detalle, recurrente en la parte trasera del faldón, permite ver en distintos puntos el anverso y el reverso de la prenda. En resumen, una propuesta de gran calidad que nos habla de las altas dotes artísticas de su joven autor.

Por último, el rostro, de facciones redondeadas, mentón marcado, pómulos salientes, boca sonriente, nariz chata y párpado inferior abolsado, junto a los acaracolados cabellos y el cogollo o tupé central sobre la frente, remite a uno de los tipos fisonómicos utilizados en adelante por Montejo. Sirvan como parangón la pareja de niños que aparece en el frente del sepulcro de Francisco Velázquez y Teresa Laíz (patronos de convento de las Descalzas de Alba), labrados con posterioridad a 1583, y en los que se repite incluso el curioso

[285] GÓMEZ-MORENO (1967): 376; TORMO (1931): 621-622; RODRÍGUEZ RUBIO y GÓMEZ GUTÍERREZ (1922): 33-34; QUADRADO (1865): 204; ARAUJO (1882): 67, 148-156.

recurso de dejar una pierna al aire permitiendo ver los dos haces de la tela[286]. Sus rostros, al igual que los de varios de los querubes que habitan las claves de la iglesia de las Madres (labradas a fines de la década de los 70), repiten miméticamente los rasgos ya enumerados, donde acaso varía el mayor o menor ensortijamiento de los cabellos (figs. 2.30 y 2.31).



Fig. 2.30. Niño tenante, vista frontal y lateral. Escalera de la iglesia de San Pedro de Alba de Tormes (Salamanca). Juan de Montejo (c. 1575-1576)

El otro tenante se ubica al comienzo del segundo tramo de la escalera y aunque se encuentra bastante deteriorado y sin policromía repite los mismos estilemas (potente musculatura, tratamiento de plegados y cabellos, rasgos fisonómicos…) que el anterior, salvo que aquí el niño está en cuclillas (fig. 2.31). Con su mano diestra sujeta también una cartela con la leyenda latina: "DUM PSALLeNTeS NIHIL ALIUD PR[A]ETER IDQUE PSAL[L]IT COGITER". Su traducción es compleja y exige de introducir diversos nexos y locuciones para que tenga pleno sentido, pero alude a la propia función de este ámbito y a sus usuarios: "Ya que los cantores [o "los que salmodian"] no se dedican a otra cosa, por eso mismo que el que cante [o "el que salmodie"] lo haga con reflexión (sabiendo lo que canta)".

Se desconoce cómo se originó el encargo a Montejo, aunque bien podría haber venido de mano del cantero que trazó y ejecutó la escalera, el albense Pedro Barajas. Este se había concertado en 1575 con Pedro Gaitán, el arcipreste Francisco Carrasco, el clérigo Jerónimo Gómez, el cura Antonio de la Trinidad y

[286] Esta solución fue adoptada después por Sebastián Ducete y Esteban de Rueda en algunos de sus Ángeles Custodio, mostrando los evidentes contactos de estos maestros con Montejo. Los más próximos serán los de las iglesias toresanas de santo Tomás y la Trinidad. Véase, por ejemplo: NAVARRO TALEGÓN (1979): ficha nº 9, s. f.; VASALLO TORANZO (2004b): 74 y 137-140; VASALLO TORANZO (2019): 142-143.

el mayordomo parroquial Juan Fernández de Tapia, para construir en el plazo máximo de un año una escalera de piedra en la dicha iglesia conforme una traza previa firmada por él[287]. Nada se dice en las condiciones redactadas por Barajas acerca de las esculturas a que me acabo de referir, por lo que quizá se añadieron una vez terminada la obra o fruto de una variación en el transcurso de la misma. Por el contrario, ningún resto queda -si es que se labró- de la *baçia grande para el agua bendita con su pilar muy bien labrado al romano* que según el documento debía colocarse en las proximidades de la escalera. Barajas y Montejo se conocían y no era la primera que coincidirían en Alba[288]. Ambos fueron, como se tratará a continuación, los artífices de la ya mencionada bóveda de la iglesia de las Carmelitas y sus ornamentadas claves.

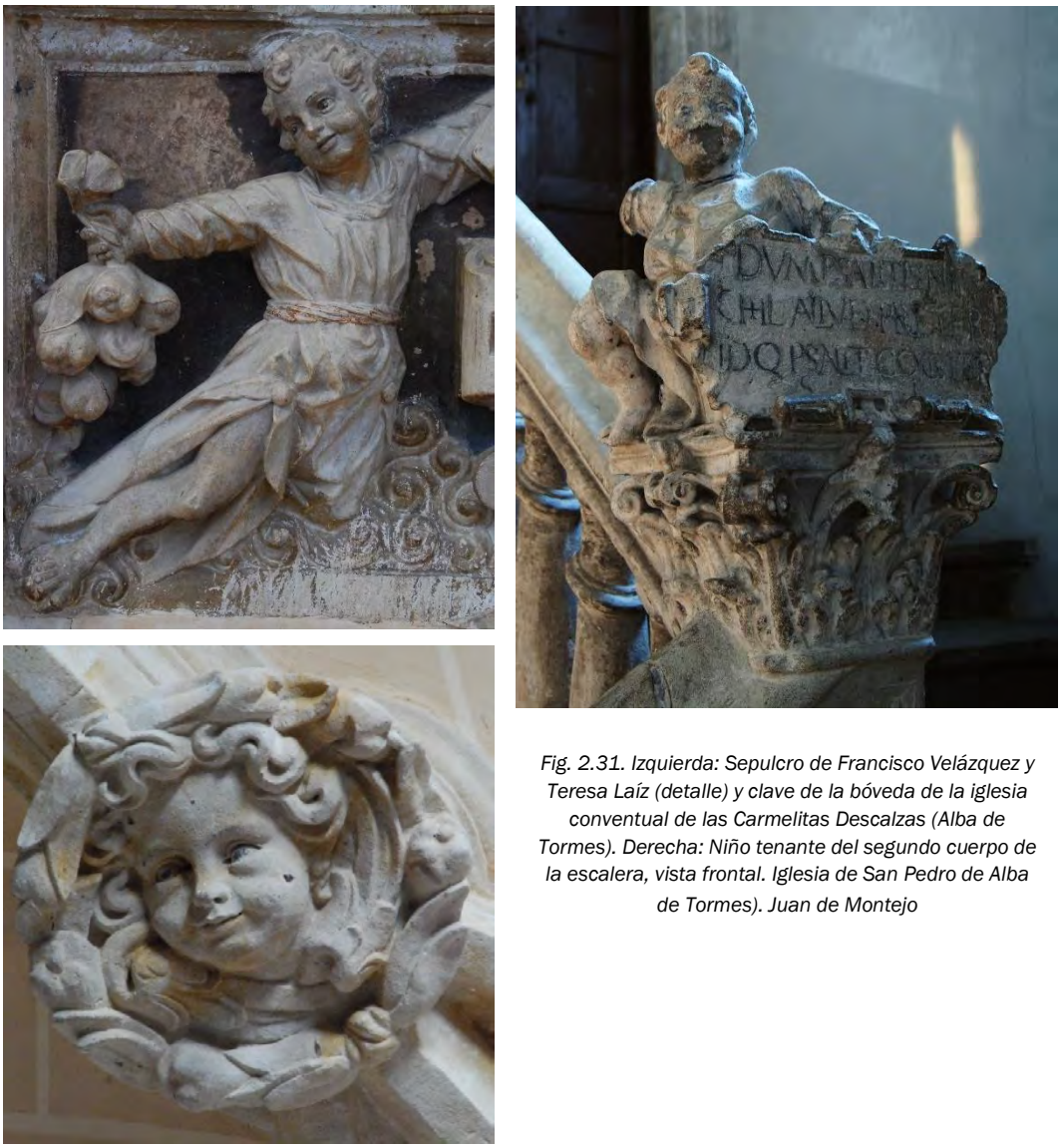


Fig. 2.31. Izquierda: Sepulcro de Francisco Velázquez y Teresa Laíz (detalle) y clave de la bóveda de la iglesia conventual de las Carmelitas Descalzas (Alba de Tormes). Derecha: Niño tenante del segundo cuerpo de la escalera, vista frontal. Iglesia de San Pedro de Alba de Tormes). Juan de Montejo

[287] AHPSa, Prot. 264, ff. 38-41v. 1575, septiembre, 9, Alba de Tormes. El plazo expiraba el 1 de octubre de 1576. La obra se ajustó a tasación, aunque al momento del remate de la misma Barajas habría de recibir cien ducados, otros tantos a los cuatro meses y tras estos pagos periódicos conforme fuese avanzando la obra y a juicio del mayordomo.

[288] Pedro Barajas está documentado como autor de la pequeña nave y de la capilla mayor de la primitiva iglesia y también del cuerpo bajo de la portada del templo y de la portada del convento. A él se ha atribuido también el volteo -que no la traza- de la bóveda de dicha capilla. GUTIÉRREZ ROBLEDO (2008): 695 y 700; CASASECA CASASECA (1975): 35, 51, 65.

2.6.1. Escultor principal en el convento de las Carmelitas de Alba de Tormes

La construcción y adorno de la octava fundación de Santa Teresa, segunda en la provincia de Salamanca, se convirtió durante el último cuarto del siglo XVI en una de las grandes empresas artísticas salmantinas. A ello contribuirían unos espléndidos mecenas, Francisco Velázquez († 1574)[289] y su mujer Teresa Laíz († 1583)[290], sucedidos por los hermanos de ella, el licenciado Pedro de Aponte († 1574)[291] e Isabel Laíz († 1579)[292], otros descendientes[293] y algunos munificentes devotos.

A comienzos de diciembre de 1570 se otorgaba la escritura de fundación, por la cual los patronos hacían entrega de unas casas en las que vivían comprometiéndose, además, a ir comprando otras para agregarlas a la parcela conventual y a dotar al cenobio de sus correspondientes capilla y altares[294]. Como contrapartida, se reservaban el privilegio de ser los únicos que pudiesen enterrarse en la capilla mayor de la iglesia, oficiando Santa Teresa los cultos por ellos una vez fallecieren. Velázquez que, por entonces, ostentaba el cargo de contador de la casa ducal de Alba se ocupó hasta su muerte de todos y cada uno de los detalles de la construcción, incluso de la contratación de los maestros, donde priorizó a los de origen salmantino. No se entrará aquí en tales pormenores, salvo en los que afectan al escultor Juan de Montejo, pues sobre ellos ya trataron prolijamente Casaseca, Muñoz Jiménez y sobre todo Gutiérrez Robledo analizando el *Libro e ynventario e fundaciones que dejaron los señores Francisco Velazquez y Teresa de Lariz su muger difuntos vecinos que fueron desta villa de Alva*, conservado en el archivo del monasterio[295].

Aunque la vida conventual comenzó inmediatamente, la construcción de las tapias de la iglesia no se contrató hasta 1572. El albense Pedro Barajas, artífice próximo a Rodrigo Gil de Hontañón, fue el encargado de elevar sus muros acompañado de su colega Diego de Murguía[296], los mamposteros Alonso

[289] No es posible saber con exactitud la fecha en que murió el contador Velázquez, pero debió de ser a principios de diciembre, pues el 12 de ese mes su viuda aceptaba la herencia de su difunto marido para proceder a la apertura de su testamento. LAMANO Y BENEITE (1914): 218.
[290] Su testamento se abre al momento de su muerte, el 19 de enero de 1583, aunque la data del documento es anterior, de 22 de junio de 1580. GUTIÉRREZ ROBLEDO (2008): 705.
[291] Testaría por primera vez el 11 de agosto (GUTIÉRREZ ROBLEDO (2008): 690), pero nueve días después aún vivía y redacta un nuevo documento y codicilo justo antes de morir: AHPSa, Prot. 29, ff. 563-575. 1574, agosto, 20, Alba de Tormes.
[292] El testamento en: AHPSa, Prot. 266, ff. 295-298v. 1579, julio, 28, Alba de Tormes. Una copia del mismo en: AHPSa, Prot. 29, ff. 577-584v. 1579, julio, 28, Alba de Tormes.
[293] Juana de San Pedro, la hija de Isabel Laíz, por ejemplo, acabó profesando en dicho convento el 14 de agosto de 1580. Las descalzas recibieron por ello una dote de 590 ducados. AHPSa, Prot. 384, ff. 301-302v. 1579, junio, 27, Alba de Tormes.
[294] GUTIÉRREZ ROBLEDO (2008): 689-694.
[295] CASASECA CASASECA (1975): 34-35 y 63-66; MUÑOZ JIMÉNEZ (1990): 80-95 y 263-282; GUTIÉRREZ ROBLEDO (2008): 683-716; GUTIÉRREZ ROBLEDO (2008b): 21-51.
[296] Hasta ahora se había aludido a él únicamente por su apellido (Morguía, Munguía o Murguía), pues así aparecía en la documentación monástica, pero en el nombramiento de fiadores que él y Barajas realizan para dicha obra se le menciona como Diego de Murguía. Como sus valedores aparecerán Juan de Ávila el Mozo y el mesonero Pedro López, vecinos de Alba.

Delgado y Juan González, y el carpintero Pedro Sánchez[297]. Durante los años siguientes prosiguieron las obras hasta concluir la nave y su capilla mayor, de lo que parece dar cumplida cuenta la incompleta inscripción que recorre la cornisa interior de la primitiva capilla mayor: "A GLORIA DE DIOS … / FRANCISCO BELAZQUEZ / … NES PARA SUSTENTAMENTO DE LAS MONJAS Y LOS DEMAS SUS BIENES DEJARON PARA REMEDIO DE SUS DEUDOS Y PARA POBR / ES DE TODOS LOS ESTADOS. ACABOSE AÑO 1576". A pesar de la data cronológica, Gutiérrez Robledo cree que el remate general de la obra pudo retrasarse algunos años, posponiendo ciertos detalles -como el solado- hasta comienzos de la década siguiente. Desde luego, los referidos artífices, más el carpintero Nicolás Hernández, se mantuvieron en la fábrica hasta 1589, momento en que recibían su carta de pago y finiquito, en la que entre otras cuestiones se revela que en ese periodo habían trabajado tanto *en la obra de la casa como en la iglesia, como en cerco della y en todas las demás obras y edificios […] en el dicho monasterio*[298]. De lo que no cabe duda es que si el retablo mayor se encargó a nuestro escultor en 1577 el grueso de la capilla mayor debía de estar terminado ya en esa fecha.

Mientras la nave se cubrió con una armadura ochavada de limas moamares, muy sobria en el apartado decorativo[299], sobre el rectángulo de la capilla mayor



Fig. 2.32. Bóveda de la primitiva capilla mayor. Iglesia conventual de las Carmelitas de Alba de Tormes (Salamanca). Pedro Barajas y Juan de Montejo (c. 1576)

AHPSa, Prot. 4856, ff. 410-420. 1572, diciembre, 6, Salamanca. Un extracto de este se recogió en AUSa., RE, 5, 1, f. 286.

[297] Contratado en 1573 por el propio Francisco Velázquez para hacer distintas obras de carpintería, entre ellas *el cuerpo de la iglesia del monasterio […] conforme a la traza que tenemos fecha*, las puertas principales y de los locutorios, confesionarios, etc. Todo ello en el plazo de un año, poniendo el comitente todos los materiales que fuesen menester (AHPSa, Prot. 383, s. f. 1573, septiembre, 21, Alba de Tormes. Un extracto de este en: AUSa., RE, 4, 1, f. 89).

[298] AHPSa, Prot. 384, ff. 282-283v. 1589, junio, 29, Alba de Tormes.

[299] PÉREZ MARTÍN (2015b): 133-134.

se volteó una bóveda de crucería (fig. 2.32). Ambas soluciones se pensaron así desde inicio, dada la diferente cubrición que el carpintero Pedro Sánchez planteó para dichos espacios en 1573, cuando fue contratado para trabajar en la fábrica conventual[300]. Sabedor de la construcción de una bóveda puntualizó que la capilla se tenía que cubrir *de tosco*, es decir con una techumbre pensada para no ser vista y que no haría sino proteger la estructura abovedada. Parece plenamente aceptado que, pese a haber sido realizada por Barajas, la traza pertenece al nombrado Hontañón, pues repite el patrón más usado por el maestro de Rascafría, al que se añadió alrededor de la gran clave central un cuadrado inscrito en una cuadrifolia[301]. Casaseca, estudioso de la obra de Hontañón, relacionó esta bóveda con la del crucero de Saucelle (Salamanca), de similar tracería y correspondiente con el que definió como "modelo nº 1", quizá el tipo preferido para cubrir el tramo central del crucero y las capillas cuadradas de las naves de tantos edificios[302]. Lamentablemente falta la apoyatura documental pues los libros de cuentas, que permiten recomponer la disposición general de la antigua capilla mayor y parte de sus bienes, nada dicen al respecto. Lo que sí constatan es la existencia de trazas generales (planta forma y montea), pergeñadas en un pergamino y en un pliego de papel en poder de Francisco Velázquez y de los maestros de la obra[303].



Fig. 2.33. Escudo de los Velázquez/Laíz. Bóveda de la iglesia de las Carmelitas Descalzas. Alba de Tormes (Salamanca). Juan de Montejo

La bóveda contiene una veintena de claves en la conjunción de una teoría de nervios diagonales, terceletes, ligaduras, patas de gallo y cuadrifolia de combados a los que se oponen otros combados sobre las diagonales. A Gutiérrez Robledo le debemos el primer intento por reconocer cada uno de los personajes tallados en ellas, al igual que la lectura -aunque parcialmente incorrecta- de la divisa inscrita en el escudo de los fundadores que ocupa la magnífica clave central (fig. 2.33): VANITAS VANITATVM ET O[M]NIA VANITAS ("Vanidad de vanidades,

[300] Se le daba plazo de un año para elaborar dichas techumbres, además de otros trabajos de carpintería (AHPSa, Prot. 383, s. f. 1573, septiembre, 21, Alba de Tormes). Transcurrido poco más del año se le apremiaba a él y a su fiador, Gaspar Bárcenas, vecino de Ventosa, a que cumpliesen el compromiso que habían adquirido para finalizar dicha obra, pues el tiempo propuesto ya había expirado. AHPSa, Prot. 383, s. f. 1574, noviembre, 25, Alba de Tormes.

[301] GUTIÉRREZ ROBLEDO (2008): 699-700. La huella hontañoniana resulta palpable también en el tejadillo piramidal de la espadaña de la capilla mayor, que recuerda a los remates que puso en las torres de la Vela y del Tesoro del claustro de Compostela, por ejemplo.

[302] CASASECA CASASECA (1988): 122-123. Lo utiliza a partir de 1545 y especialmente dese 1550-1555 hasta el final de su vida, siendo en las catedrales de Astorga y Salamanca donde aparece por primera vez.

[303] Basándose en las notas de Espinosa Maeso se recogió en: GUTIÉRREZ ROBLEDO (2008): 695. El documento original se encuentra en: AHPSa, Prot. 18, ff. 88-89V. 1572, febrero, 15, Alba de Tormes.

todo es vanidad")[304]. Desde luego, el mensaje que pretendía transmitir sobre la futilidad de los placeres mundanos frente a la certeza de la muerte, mal casaba con la imagen de riqueza que transmitiría la iglesia en su momento álgido y con anterioridad a la llamada "obra real", la reforma y ampliación llevada a cabo entre 1670-1678 con el apoyo económico de Felipe IV y su esposa.

Parece lógico pensar que todas estas piezas se labrarían al tiempo que se componía la bóveda, por lo que seguramente antes de 1576 (fecha de la inscripción) Pedro Barajas ya habría buscado un escultor que se encargase de tales trabajos. Creo que le correspondió a él la elección, o cuanto menos el contrato, pues si hubiera corrido a cargo de los patronos es probable que los libros de cuentas conventuales contemplaran nuevos descargos e incluso la aparición de un nuevo artífice, pero no es así. Recuérdese que, al tiempo de finiquitar esta obra, Barajas acababa de contratar con los administradores de la vecina parroquia de San Pedro la hechura de la escalera del coro, donde la parte escultórica corrió a cargo de Juan de Montejo[305]. Algo similar debió de suceder aquí, ya que el estilo del joven Montejo subyace, sin duda alguna[306], en todas y cada una de las aludidas claves. Su asociación acabó resultando especialmente beneficiosa para este, ayudándole a situarse como el escultor principal de la fundación carmelita.



Figs. 2.34. Clave con San Andrés (Alba de Tormes) y detalle de Rey David (San Cipriano, Zamora). Juan de Montejo

[304] Cita relacionable con un pasaje del Eclesiastés (*Ec* 1, 2): "Vanidad de vanidades, dijo el Predicador; vanidad de vanidades, todo es vanidad".
[305] Aunque el orden en que se sucedieron estos dos encargos parece irse esclareciendo, la falta de fechas más concretas invita a proceder con cautela. No obstante, algunos de los gastos efectuados mediando los setenta muestra el avanzado estado de ejecución de la obra. Por ejemplo, al acabar el mes de mayo de 1575 Teresa Laíz encargaba al tejero Gaspar Rodríguez una cantidad importante de ladrillos de distintos tamaños y de tejas, seguramente destinados a configurar las cubiertas y tejados de la iglesia (AHPSa, Prot. 35, ff. 804-805v. 1595, mayo, 31, Alba de Tormes). Un par de años más tarde lo que se compraba era arena, barro y agua al herrador Bernardino Serrano, vecino de Alba, con destino a la obra del convento (AHPSa, Prot. 384, s. f. 1574, marzo, 4, Alba de Tormes). Aunque se desconoce su destino exacto, se ha de pensar que para entonces ya se habría concluido lo principal de la iglesia y se estuviera trabajando en las dependencias conventuales.
[306] Mayores reticencias para su atribución sostiene REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 498, que fecha estos trabajos pétreos entre fines de la década de 1570 y comienzos de la siguiente.

En las tres claves más próximas al testero se reconoce al apóstol san Andrés (con la inscripción identificativa: "•S• / •A[N]DRE[S]") y dos angelitos alados (figs. 2.34 y 2.35). Todas van rodeadas por una suerte de guirnalda con frutos y hojas, pero sólo la del santo va inscrita en una cartela de cueros recortados. Este es una figura de busto, en tres cuartos, que viste túnica anudada sobre el hombro izquierdo, detalle típicamente juniano utilizado tanto en la fachada como en la sillería del convento de San Marcos (León). Su rostro de facciones escasamente marcadas -a excepción de los párpados y el lagrimal-, boca entreabierta con labio superior ondulado y su cabello y barba organizados en abundantes mechones acaracolados y profundas oquedades creadas a trépano, son estilemas propios de esta primera etapa productiva de Montejo. Algunos de ellos se perpetuarán a lo largo de las décadas siguientes pues la conexión con el rostro del rey David, uno de los bultos tallados hacia 1590 para el coronamiento del retablo de la iglesia zamorana de San Cipriano, parece más que evidente.



Figs. 2.35 y 2.36. Arriba, claves con angelitos alados (arriba). Abajo, clave con angelito alado (su pareja se reprodujo al hablar de la iglesia de San Pedro) y con San Bruno. Juan de Montejo

En el costado frontero, es decir hacia la nave, se repite la misma distribución, con dos querubes en los laterales y un santo en el centro, en este caso san

Bruno[307] (fig. 2.36). Muestra amplísima tonsura, que sólo deja un estrecho cerquillo de cabellos muy cortos en torno a la cabeza, y un crucifijo a su izquierda, atributo especialmente común a partir del siglo XVII. Su barba es más filamentosa que la de san Andrés y el gesto de la mano, un tanto crispada, cuyos dedos se adentran en la barba resulta sugerente, pues de nuevo recuerda los modos de hacer de Juni en su particular interpretación del Moisés (1513-1515) que Miguel Ángel esculpió para la tumba del papa Julio II.



Fig. 2.37. Claves con Santiago y la Magdalena (Alba de Tormes). Juan de Montejo

Seis santos más campan en las claves adyacentes a los muros de la Epístola y del Evangelio. Las primeras efigiaron a Santiago el Mayor, santa María Magdalena y san Juan Evangelista (fig. 2.37). Ellos portan sus atributos iconográficos más característicos, como el sombrero decorado con la habitual concha y el bordón del que pende una calabaza, fruto que servía a los peregrinos como cantimplora; o el cáliz con un áspid, referencia al intento de envenenamiento que sufrió el Evangelista y del que salió indemne. Por lo demás, los tres relieves participan de idénticas características a los anteriores, así que no se redundará en ellas. Sí llama la atención el modelo utilizado en la figura del Santiago, poco habitual en las imágenes del santo relacionada de algún modo con Montejo, como la del retablo mayor de Santa María de los Caballeros (Salamanca) o la atribuida a un seguidor en la parroquial de Babilafuente. Más común, por el contrario, será la de san Juan, de larga



Fig. 2.38. Clave con San Juan Evangelista (Alba de Tormes) y detalle de San Juan Evangelista (Capilla del Santísimo, catedral de Zamora). Juan de Montejo

[307] LÓPEZ CAMPUZANO (1997): 193-209.

cabellera ondulada -como la de la Magdalena-, boca entreabierta que deja ver sus dientes y peculiar doblez en el cuello de su túnica, detalles que comparte con imágenes más tardías como la del retablo de la capilla del Santísimo de la catedral de Zamora, documentado en 1596 (fig. 2.38). Bien es cierto que su rostro se ha vuelto más expresivo y grave.

Las segundas están habitadas por san Marcos, san Pedro y santa Catalina de Alejandría (figs. 2.39 y 2.40). En ellas se aprecia la capacidad de Montejo para inventar tipos masculinos, siendo más reiterativo en los femeninos. Aquí presenta a dos hombres de muy diferente edad y actitud, que transitan entre la juventud y la madurez, entre el gesto ausente del primero y la expresividad del segundo. Ambos lucen barba corta, más menuda y rizada la de Pedro, y portan sus atributos iconográficos -también la santa con la palma y la rueda de púas aceradas- más característicos. Marcos se sujeta la túnica sobre el hombro izquierdo con el característico nudo al que ya se ha hecho mención. El ceño fruncido de san Pedro y sus avanzadas entradas y característico tupé recuerdan a la talla que de dicho santo se guarda en la iglesia de San Martín de Salamanca.



Figs. 2.39 y 2.40. Arriba, clave con San Pedro y detalle de la escultura de San Pedro (San Martín, Salamanca). Abajo, claves con San Marcos y Santa Catalina (Alba de Tormes). Juan de Montejo

Restan ocho claves más que, comenzando por la de san Blas -que ocupa el lugar central más próximo al testero- y siguiendo el sentido de las agujas del reloj, representan a: ¿san Agustín?, santa Margarita de Antioquía o santa

Marta, una santa sin atributo, san Antonio de Padua, san Pablo, santa Bárbara y otra santa sin atributo, pero con hábito (fig. 2.41).



Figs. 2.41. Claves con ¿San Agustín? y Santa Margarita o Santa Marta / Santa sin atributo y San Pablo y Santa Bárbara / Santa con hábito, pero sin atributo. (Alba de Tormes). Juan de Montejo

De todas ellas las más interesantes son dos, el resto resultan bastante anodinas y repetitivas. Pero las que efigian a san Antonio y san Pablo, especialmente la segunda, se sitúan a la par de algunas de las mejores ya vistas. San Antonio aparece acompañado del Niño Jesús, de cuerpo entero, un niño de potente anatomía que recuerda a los que acostumbra a mostrar el exitoso modelo de Virgen con Niño creado por Montejo y del que contamos con abundantes ejemplares tanto en Salamanca como en Zamora. Eso sí, nada

tiene que ver su imagen con la única escultura de san Antonio de Padua que hoy se puede colocar en su haber y que tallaría varias décadas después para la localidad serrana de La Sierpe. Por su parte, san Pablo exhibe a su izquierda la empuñadura de una espada, su elemento iconográfico particular, y luce cabello muy rizado y larga barba ondulada con terminaciones filamentosas que vuela hacia la izquierda. Su tipo humano aglutina detalles de los que el escultor se valió para retratar a san Andrés, san Bruno y a san Pedro.

Al momento de colocarse estas claves, los muros de la iglesia, y desde luego los de la capilla mayor, debían estar terminados. Entre ambos, como especificaban las condiciones del contrato existiría una diferencia de diez pies de alto, aunque todo ello tenía que ser una obra unitaria, erigida en piedra de Martinamor (localidad y canteras cercanas a Alba)[308]. El principal patrono, Francisco Velázquez, había fallecido, al igual que uno de sus sucesores, el clérigo y beneficiado del lugar de Gajates, Pedro de Aponte. Como testamentarias y distribuidoras de los bienes de uno y de otro habían quedado la viuda del primero Teresa Laíz y su hermana Isabel Laíz, viuda a su vez de Bartolomé del Carpio. Ambas, al enviudar, se vieron auxiliadas por el salmantino Simón de Galarza, casado con una sobrina del fundador, al que se había nombrado su administrador y recaudador[309]. Él fue quien, a partir de ese momento, se encargó de cumplir las memorias y proseguir la tarea comenzada por Francisco Velázquez, llegando a alcanzar un papel más que destacado. Tal es así que acabó por enterrarse en la iglesia conventual junto a su mujer, Antonia Rodríguez, encargando un sepulcro que nada tenía que envidiar al de los propios fundadores.

Es la conjunción de todos los detalles recogidos la que, creo, permite fijar la ejecución de esta bóveda y sus adornos entre 1574 y 1576. Además de la problemática inscripción, están las exigencias al maestro carpintero para que acabase sus encargos, sin olvidar la posterior compra de tejas en 1575. ¿Acaso esta obra supuso el comienzo de la carrera profesional de Juan de Montejo? Desde luego, las fechas invitar a pensarlo, pese a que por entonces contase tan sólo con unos veinte años de edad. Esta respuesta abriría otra cuestión mucho más interesante, aunque imposible de resolver por ahora, como es el quién confió en un oficial recién salido del taller para llevar a cabo tales trabajos. Ya se ha visto cómo en el retablo mayor la intervención de su tío, el

[308] AHPSa, Prot. 18, ff. 88-89V. 1572, febrero, 15, Alba de Tormes.

[309] AHPSa, Prot. 20, ff. 1195-1196v. 1575, abril, 9, Alba de Tormes; AHPSa, Prot. 29, ff. 585-589v. 1587, julio, 11, Alba de Tormes. Junto con Galarza, al que se cita como patrón perpetuo de las memorias, aparecen en algunos documentos fray Pedro de Aguilar, prior del convento de San Jerónimo, fray Andrés de Villalón, guardián del convento de San Francisco y la madre Inés de Jesús, priora de las Descalzas, como distribuidores de los bienes y rentas de dichas memorias (AHPSa, Prot. 36, ff. 1001-1014. 1583, noviembre, 15, Alba de Tormes). En otros Juana del Espíritu Santo, priora de las Descalzas, Juan Rodríguez, guardián del monasterio de San Francisco, el comendador Francisco Pecellín, regidor de la villa de Alba y alcaide de su fortaleza, y el clérigo Pedro Sanchez (AHPSa, Prot. 381, s. f. 1581, noviembre, 26, Alba de Tormes). Tras ellos llegaría Francisco Gómez, quien administraba las memorias y se hacía cargo de todos los pagos anuales mediando la última década de la centuria: AHPSa, Prot. 29, ff. 585-589v. 1587, julio, 3. Alba de Tormes.

pintor Francisco de Montejo, pudo resultar definitiva. Bien es cierto que superada con notable pericia la ornamentación de la bóveda, el camino estaba bastante allanado. Pero para el primer trabajo, para su llegada a la villa, hubieron de mediar otras cuestiones que hoy se desconocen, relaciones personales o influencias que pronto se verían sobrepasadas por las extraordinarias dotes del joven escultor. Fuese su tío, fuese alguna relación previa y desconocida con Pedro Barajas u otro de los maestros de la obra conventual, o directamente con los patronos y administradores de la fundación, lo cierto es que se abría la senda de una fuente continua de trabajo para Montejo, manteniéndose vinculado al cenobio durante el resto de su vida.



Fig. 2.42. Decoración de pintura murales y claves pétreas en los plementos y nervios más cercanos al primitivo testero. Juan de Montejo y Martín Delgado

Siendo estrictos la verdadera terminación de la bóveda, o mejor dicho de su ornamentación, no se produciría hasta 1591. Es en ese instante cuando se ejecuta la policromía del retablo mayor, postergada algunos años por la tardanza de Montejo en terminar y entregar los colaterales. Seguramente la intención era pintarlos todos a la par, pero estos últimos no llegarán a Alba de Tormes hasta 1595[310], cuando el escultor se encontraba avecindado ya en Zamora. Tras ser dorado y policromado por el pintor Martín Delgado hubo de montarse nuevamente sobre el testero, aprovechando la ocasión para pintar *la toral*[311], y los plementos contiguos al retablo. En ellos se pinceló un remedo de los lunetos del Juicio Final que Miguel Ángel había pintado en la Capilla Sixtina entre 1536 y 1541, inspirado -según propuso Gutiérrez Robledo- en grabados de Giorgio Ghisi o Niccolò della Casa llegados posiblemente a la villa de manos de los artistas italianos que intervenían en la decoración del palacio ducal de los Alba (fig. 2.42). Aunque torpes de ejecución, las pinturas de Delgado recogen el gusto manierista por el que se estaban viendo afectados buena parte de los escultores y pintores del momento. El propio Montejo, que seguramente pudo ver estas pinturas en alguno de sus regresos a la villa, introduciría a partir de esa década de los noventa ciertos detalles que le acercaban a esos postulados.

[310] GUTIÉRREZ ROBLEDO (2008): 701.
[311] *Íbidem.* Es de suponer que se refiere al arco toral o al arco de Gloria de la capilla mayor.

Martín Delgado murió pocos años después, quedado inconcluso parte de su trabajo para las Descalzas, en concreto la policromía de los retablos colaterales que tanto había demorado Montejo. De tal modo que en 1597 su viuda, María de Saucedo, cargaba sobre el fiador de su difunto marido, el platero salmantino Diego de Salvatierra, la responsabilidad de atender a los requerimientos y demandas que efectuasen las carmelitas o los administradores del convento[312]. Su tasación la efectuó el pintor salmantino Antonio Gutiérrez ya en 1606 y tres años más tarde se les incorporarían dos escudos a cada uno tallados por Jerónimo Pérez[313].

Al tiempo que Juan de Montejo trabajaba en las claves de la bóveda, o poco después, le llegaría uno de los encargos más importantes de cuantos realizó en esta primera etapa en Alba de Tormes: la parte escultórica de la portada conventual, donde nuevamente demostraría su maestría trabajando la piedra a pesar de su juventud. Esta secuencia invalidaría la hipótesis que en algún momento se ha propuesto sobre la cronología de dicha fachada, tomándola como una obra muy tardía, y en la que pudo haber intervenido, incluso, el hijo homónimo de Juan de Montejo[314].

La fachada, a diferencia de otras fundaciones teresianas, no se abrió a los pies de la iglesia sino en el centro del costado meridional de la primitiva nave, hacia la plazuela de Santa Teresa, protegida por un exiguo compás (fig. 2.43). Su carácter monumental no viene dado -como en aquellas- por su sobriedad arquitectónica, sino por constituir un eje de recargado decorativismo dentro de la sencillez y pureza de líneas del resto de la fábrica. Nada distinto de lo visto hasta aquí recogen los libros de contabilidad del convento al respecto de la construcción de esta pieza, por lo que su traza general se deberá a los mismos maestros, especialmente a Pedro Barajas. Es más, su cuerpo bajo se muestra próximo al estilo de Hontañón[315], con quien ya se ha visto con anterioridad que el arquitecto albense tenía



Fig. 2.43 Vista general del compás y fachada de la iglesia de las Carmelitas. Alba de Tormes (Salamanca)

[312] AHPSa, Prot. 37, ff. 248-248v. 1597, febrero, 18, Alba de Tormes. Proseguiría los trabajos el pintor salmantino Alonso Rodríguez, entre otros, acompañado de la viuda de Martín Delgado a la que se nombra en un par de ocasiones en las cuentas de la fábrica como *pintora*: GUTIÉRREZ ROBLEDO (2008): 701-702.
[313] GUTIÉRREZ ROBLEDO (2008): 701-702. Seguramente serían los de los fundadores, como afirma CASASECA CASASECA (2011): 189.
[314] GUTIÉRREZ ROBLEDO (2008b): 28.
[315] El primero en sugerirlo fue, como casi siempre: GOMEZ MORENO (1967): 381, idea que, aceptada generalmente, ha sido repetida por todos aquellos que han estudiado el edificio.

ciertos débitos. La fachada se organiza en tres cuerpos claramente diferenciados, primero con los paramentos de la nave, pues mientras aquella se ejecutó en sillería arenisca de correcta estereotomía, estos se levantaron en mampostería, y segundo entre los propios cuerpos que, aun siendo coetáneos, acusan la intervención de distintas manos, al menos en el de la portada propiamente dicha respecto de los dos superiores.

Una gran puerta de medio punto, moldurada sutilmente, sostenida por pilastras cajeadas y flanqueada por una pareja de columnas de orden compuesto, con sus correspondientes retropilastras, componen el cuerpo bajo. En lo decorativo, las columnas, de fuste acanalado, llevan sus tercios inferiores tallados con querubes, bucráneos, tarjas de cueros recortados, guirnaldas y *putti*, y las enjutas portan medallones con san Pedro y san Pablo. Nada tiene que ver el estilo de estas dos figuras con las vistas en las claves de la bóveda, y muchísimo menos con los relieves de los siguientes cuerpos de la fachada. Se desconoce su autor, pero su hechura se deberá a alguno de los canteros que trabajaban en la fábrica o a algún discreto escultor vinculado a ella.



Fig. 2.44. Relieve de la Anunciación entre los escudos de los fundadores y de la villa de Alba de Tormes. Juan de Montejo

Cosa bien distinta ocurre en los otros dos cuerpos, separados del anterior por un quebrado entablamento, y en los que el estilo de Montejo está plenamente presente[316]. Estos se articulan a modo de caja o encasamiento rectangular y ático en forma de frontón curvo. El primero acoge un gran relieve que representa la Anunciación (fig. 2.44), en alusión al título del convento. Es un panel complejo, por su tamaño, formato y por los distintos planos que fuerza a incorporar esta iconografía; donde se perciben los titubeos de un escultor escasamente experimentado, pero en líneas generales resuelto con cierta habilidad. A la izquierda y protegida por un dosel de agitados paramentos,

[316] Gómez-Moreno lo colocó en el haber de un escultor "verosímilmente italiano o francés", de nombre desconocido y al que se refiere en numerosas ocasiones en su *Catálogo* y, por supuesto, varias de ellas en Alba de Tormes. No era otro que Juan de Montejo (GÓMEZ-MORENO (1967): 381). Otras tempranas aproximaciones la relacionaron con los escultores Miguel de Espinosa y Juan Guerra (CASASECA CASASECA (1975): 64-65), o incluso con Lucas Mitata (TORMO (1931): 623; GARCÍA BOIZA (1937): 53-54; CAMÓN AZNAR (1971): 82). Aunque fueron Casaseca Casaseca y Pérez Hernández quienes lo filiaron por primera vez a Montejo, en parte gracias a las cláusulas de su testamento, como se dio a conocer en CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 38.

aparece María, de hinojos, ante un reclinatorio -de dudoso equilibrio- con patas en forma de garra animal sobre el que descansa un libro abierto. A la derecha el arcángel Gabriel, de pie sobre unas acaracoladas nubes, asiendo en su mano derecha un cetro o bastón en el que se enrolla una filacteria con la salutación angélica: "AVE GRACIA PLENA D[OMI]N[U]S TECVM". Las dos figuras muestras características comunes, con ondulantes y pobladas cabelleras y una llamativa multiplicación de plegados en sus vestimentas, aristados y de escaso volumen. Sus posturas y gestos resultan dinámicos y sus rostros, aunque escasamente definidos, muestran una cierta expresividad, con gesto sereno y sonriente. Entre ambos una hermosa crátera con azucenas y la paloma del Espíritu Santo rodeada de nubes y una aureola de rayos. Hasta aquí, los personajes funcionan perfectamente de manera aislada, pero la escena plantea problemas en cuanto a su ambientación, pues no es posible saber si transcurre en un interior o en un exterior, ya que por una parte el centro de la composición está ocupado por un fondo paisajístico, con edificios, obeliscos, montañas y árboles, pero en la parte superior se aprecian dos vanos enrejados de distinto formato y una especie de ventanal o templete clásico del que parece haber descendido el Espíritu de Dios. Este último, sin duda, tomado de alguno de los múltiples tratados arquitectónicos que solían circular, bien como libro, bien como estampas sueltas, entre todos los artistas de la época: Diego de Sagredo, Serlio, Vignola, Palladio, etc.





Figs. 2.45 y 2.46. Grabado invertido de la Anunciación de Marco Dente (c. 1515-1527) y detalle de la Virgen de la fachada de las Carmelitas. Pág. siguiente: Detalle del ángel de la Anunciación. Juan de Montejo

Resulta evidente que el escultor contaba con un amplio repertorio de grabados en los que se inspiró o de los que tomó detalles para componer este relieve, por lo que, en ningún modo, se puede hablar de copia literal. La composición general (invertida) se muestra próxima a la versión que de dicho tema popularizó Marco Dente. La pose de la Virgen, los plegados del torso o la colocación de sus manos encuentra ecos en uno de sus grabados del primer tercio del siglo XVI (figs 2.45 y 2.46).



Menos paragones admite la figura del ángel, pues su dependencia del modelo propuesto por Raimondi parece bastante clara (fig. 2.46). Especialmente evidente resulta en el atuendo del personaje, con una falda larga de profundos y dinámicos pliegues (algunos de ellos en forma de tubo, como en la imagen de la iglesia de San Pedro) y una túnica corta de mangas remangadas ceñida a la cintura. También la postura de los brazos, el característico gesto de la mano alzada e incluso la llamativa colocación de los dedos del pie izquierdo. Bien es cierto que este está aplomado sobre un solado en damero, a diferencia del de Montejo que camina sobre nubes.

Otro entablamento, orlado con ovas, cuentas y dentellones, separa esta parte del ático, recogiendo, además, en su friso la inscripción: "AÑO / 1570". Conmemoraba esta la fecha de fundación, pero nada tenía que ver con el periplo constructivo del edificio[317]. Allí, dentro de un frontón semicircular, se labró una Gloria celestial con querubines, sinuosas nubecitas y Dios Padre en el centro bendiciendo con la diestra y sujetando el orbe en la izquierda (fig. 2.47). Su majestuosa efigie aparece prácticamente de perfil envuelta en amplias y movidas vestiduras que parecen agitarse con el avance la propia imagen, como también lo hacen las ondulantes guedejas del cabello y la barba. La deuda con ciertos tipos junianos vistos, por ejemplo, en el retablo de la Antigua (1551-1562), es más que evidente, acaso acentuado aquí por el marcado expresionismo de la figura.

Será esta una iconografía abundante en el catálogo de Montejo, aunque no por ello redundante, pues se podrán encontrar tantos modelos como obras. Quizá el más próximo a este sea el que remata el retablo de la capilla del Santísimo de la catedral de Zamora (1596). En ambos confluyen unos mismos estilemas, más evolucionados en el segundo, pero con idéntico espíritu. Varios son los trabajos de otros grabadores coetáneos que recogen efigies similares en grabados de muy distinto tema, aunque será la ya mencionada estampa de Raimondi la que parece haber sido fuente de inspiración para el escultor al abordar la imagen del Padre desde una posición muy similar, pero sobre todo en el envolvente manto que vuela hasta la altura de su cabeza y en el tratamiento de sus plegados.

[317] En algún momento se ha creído ver dos fechas, 1570-1573, algo que no es cierto (GUTIÉRREZ ROBLEDO (2008b): 28).



Fig. 2.47. Vista general del remate de la fachada de las Carmelitas y detalle del Dios Padre. Juan de Montejo. Detalle (invertido) del grabado de la Anunciación de Marco Dente

Aún resta el coronamiento de la fachada, con una gran cartela en el centro que reza: "A GLORIA DE DIOS N[UEST]RO SEN[N]OR Y / DE SV BENDITA MADRE LA BIRSEN (*sic*) MARIA / EL SENOR FRANCISCO BELAZQVEZ I LA / SEN[N]ORA TERESA DE LAIZ DAPONTE SV MV / GER •HIZIERON ESTA YGLESIA Y DOTA / RON ESTE CONBENTO •DIERON EL SITIO QVE / POSEEN", flanqueada por dos pares de esculturas muy maltratadas. En los extremos dos infantes, en pie, que replican el labrado algunos años antes para la escalera de coro de la iglesia albense de San Pedro (fig. 2.48). Mucho más interesante se antoja la otra pareja, dos figuras masculinas que yacen tumbadas sobre la curva del frontón, de evidentes resonancias miguelangelecas. Ambas se muestran desnudas, con definidas anatomías y rostros que pretenden representar distintas etapas de la vida, la vejez a la izquierda y la juventud a la derecha, antagonismos al modo de las tumbas mediceas, que efigiaron el día y la noche o la aurora y el crespúsculo. No cabe duda de su atribución a Juan de Montejo, especialmente por el rostro del hombre de más edad, que repite un tipo humano característico del escultor. En ambas llama la atención el aspecto vegetalizado de sus piernas, detalle extraño que no he podido rastrear en otras imágenes suyas similares, a pesar de que esta iconografía resulta especialmente frecuente en algunos retablos zamoranos, como los de las iglesias de San Cipriano y San

Juan de Puerta Nueva. En este último se podrán reconocer también algunos rostros cercanos a los del personaje acostado en el lado derecho.



Fig. 2.48. Infante del costado derecho del ático y figuras yacentes dispuestas en la parte curva del frontón de la fachada de las Carmelitas (Alba de Tormes). Juan de Montejo

Cerraré este bloque en el que se han dado a conocer varias obras primerizas de Juan de Montejo, aludiendo a un aspecto menor pero que, como se dijo al tratar de sus antepasados, su estudio resulta de gran interés en familias con una homonimia tan recurrente como ocurre en la de los Montejo, donde se cuenta con otros tres parientes de idéntico nombre al del escultor, en concreto su padre, su sobrino y uno de sus hijos. En la primera obra documentada -de 1576- se da a conocer su rúbrica, pues en ninguna de las menciones vitales anteriores se había podido recoger. Juan escribe su nombre, abreviado, y la primera parte del apellido sobre la segunda parte de este. Ambas líneas van unidas por una "J" mayúscula de trazo doblado y cierra la rúbrica por el costado derecho con una filigrana similar a la que hacía su hermano Martín, añadiendo arriba y abajo unas líneas horizontales. Es más, su correcta grafía y el cursivo *ductus* empleado, recuerda bastante a la del precitado pintor. Aunque se aludirá a ello en su momento, la firma experimentará un cambio sustancial a partir de la década de 1580, pasando a escribir su nombre completo y dotando de mayor desarrollo a la "j" de su apellido que alcanzará la línea superior y se unirá con la "o" final gracias a un bucle inferior hasta ahora inexistente (fig. 2.49).

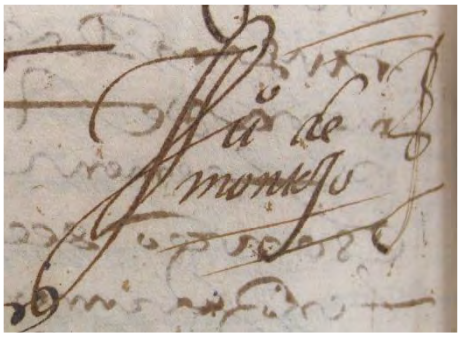


Fig. 2.49. Firma del escultor Juan de Montejo. AHPSa, Prot. 3660, f. 360 v. (1577)

3. DE OFICIAL A MAESTRO: DE ALBA DE TORMES A ZAMORA (1578-1583)

3. 1. ASENTAMIENTO EN FUENTESAÚCO

Entre fines de mayo y principios de julio de 1579 Juan de Montejo perdía a su primer y gran valedor en tierras de Salamanca, su tío Francisco de Montejo Villárdiga. No parece que el fallecimiento del pintor fuese la única causa de su marcha desde Alba de Tormes hacia Fuentesaúco, a lo que sin duda deberá sumarse la presencia de su hermano, Martín de Montejo, en esa localidad zamorana, donde acababa de abrir una botica.

Es más, el 5 de febrero de 1579 ya figuraba como vecino de la villa, morador en la colación de San Juan Bautista y hermano de la cofradía de San José. Allí actuaría como padrino de bautismo de una niña llamada Antonia, hija de Diego Vázquez y de Isabel Gormaza. Pocos días después -el 16 de febrero- hacía lo mismo con el hijo de Nicolas Britapaja y su mujer Magdalena, al que pusieron por nombre Antonio[318].

El escultor debió de contraer matrimonio en un momento impreciso del año 1578, quizá tras finalizar los encargos de Alba de Tormes, pues en esos años no aparece nunca junto a la que poco tiempo después sería su esposa, Isabel Vázquez. Normalmente se priorizaba en la época la vecindad de la novia, por lo que parece poco probable que la boda hubiera tenido lugar en la parroquia salmantina de San Adrián, a la que, como ya se ha visto, Montejo y su familia habían estado vinculados desde largo tiempo. Más difusa resulta la procedencia de ella, aunque hay indicios suficientes para pensar que sería oriunda de Fuentesaúco. Aunque no ha quedado testimonio alguno en los libros sacramentales saucanos de ese periodo que aluda a dicho enlace, sabemos que se celebró allí por las declaraciones de un pleito del siglo XVII[319]. Hernando Vellaz, comisario de Santo Oficio, y Miguel García, clérigo, ambos vecinos de Fuentesaúco, los habían visto casar, velar y vivir en dicha villa.

Para entonces, es de suponer que hubiese obtenido una cierta solvencia económica, pero sobre todo prestigio personal, aunque no debe olvidarse que, a excepción del retablo mayor de las Madres de Alba, los trabajos más grandes de aquella primera época no fueron contratados directamente por él, de ahí que su salario o la remuneración que en ellos recibiría hubo de ser muy diferente, tratándosele como un oficial más de la obra. Desde luego, la capacidad económica era condición *sine qua non* para casarse, montar un taller y comenzar a contratar obras por sí mismo. Bien es cierto que, en no pocas ocasiones, la dote recibida al momento del matrimonio ayudaba –y de qué manera- a tales fines, especialmente cuando el enlace se acordaba con

[318] SAMANIEGO HIDALGO (1980): 334. Cfr. AHDZa, AP., 120.1 (Fuentesaúco. San Juan), Lib. 1, f. 80v.

[319] Dato de las declaraciones de testigos llamados en 1616 por José de Montejo, hijo de nuestro escultor, para que el concejo de dicha villa le reconociese su hidalguía (ARChVa, Sala de Hijosdalgo, C. 803-31, pieza 9. 1616-1620. Valladolid). Aún así, se han hecho búsquedas, todas infructuosas, en los registros de la década de 1570 de las iglesias de Alba de Tormes, último lugar en que Montejo se había asentado antes de su partida hacia tierras zamoranas y en las pocas parroquias de Salamanca capital que conservan libros anteriores a 1600.

personas de la alta burguesía o de la clase hidalga, como sucedió con Juan de Montejo, pero también con reconocidos maestros como Felipe Bigarny y Alonso Berruguete[320], o con Juan de Anchieta. El caso de este último es más que ilustrativo, pues mientras su esposa, Ana de Aguirre, perteneciente a una familia acomodada de Azpeitia aportaba una considerable dote, él -que ya gozaba de fama de gran escultor- no tenía "sino sola su persona y habilidad"[321].

La pretendida de Montejo, Isabel Vázquez, era hija única del licenciado Francisco Vázquez y de Ana García, vecinos de Fuentesaúco. Se trataba de una familia bien posicionada que no tenía relación alguna con el mundo de las artes, situación diferente a la vivida por una parte importante de sus colegas en Salamanca y Zamora. En Zamora, por ejemplo, su émulo más directo, el escultor de origen navarro Juan Ruiz de Zumeta, estaba casado con María Remesal, pariente de una larga saga de pintores y doradores que llegó hasta mediados del siglo XVII[322]. Esa tendencia a la endogamia también estuvo presente en el árbol geneaológico de los Montejo, aunque no fue una constante. Especialmente remisa fue la parte masculina, pues en las mujeres sí es frecuente encontrar esos emparejamientos con escultores, pintores e incluso canteros.

La familia Vázquez había probado su hidalguía ante el tribunal de la Chancillería de Valladolid en varios momentos, en parte debido a haber mudado su vecindad, como poco, en cuatro ocasiones. El último en hacerlo fue el propio Francisco, que se vio en la necesidad de demostrar su condición ante el concejo de la villa de Fuentesaúco tras su traslado desde Villaescusa en 1549[323]. Era oriundo de esta villa vecina y allí había residido hasta dicha fecha, junto a sus padres Cristóbal Vázquez e Isabel Rodríguez[324]. Se desconocen los motivos de su marcha, si bien, a su llegada se desposaría con la saucana Ana García haciéndose con varias propiedades además de sus casas principales[325].

---

[320] Similar será el caso de los dos matrimonios de Felipe Bigarny, primero con María Sáez Pardo -hija de un destacado miembro de la saga de los Pardo, mercaderes asentados en Brujas, Florencia y otros centros europeos- y más tarde con Francisca de Velasco –que poseía el título de doña-, o incluso el de Alonso Berruguete con Juana Pereda, emparentada con importantes mercaderes del rico ambiente comercial de Medina de Rioseco. DEL RÍO DE LA HOZ (2000): 86, 258, 322 y 348; PARRADO DEL OLMO (2002): 53.

[321] ECHEVERRÍA GOÑI y VÉLEZ CHAURRI (1988): 447-534; GARCÍA GAINZA (2008): 26-27.

[322] SAMANIEGO HIDALGO (1984): 39-63; PÉREZ MARTÍN (2014): 205-217.

[323] Al pleito se adjunta una carta ejecutoria anterior en la que se ofrecen noticias de sus ancestros. Su abuelo y bisabuelo, ambos hidalgos, se llamaban Francisco Vázquez y Juan Vázquez de San García (casado con María Vázquez) y habían vivido en las localidades abulenses de Mancera de Arriba y San García respectivamente. Muerto Juan, su hijo Francisco se trasladó con un tío suyo a Villaescusa (Zamora), en la tierra de Toro. Allí casó con una tal Juana. ARChVa, Sala de Hijosdalgo, C. 139-6. 1549, mayo, 7. La ejecutoria en: Registro de Ejecutorias, C. 756-48. 1552, abril, 4, Valladolid.

[324] De Cristóbal Vázquez se conservan cuatro ejecutorias pertenecientes a la Sala de Hidalguía: ARChVa, Registro de Ejecutorias, C. 111,2. 1497, junio, 11, Valladolid; Registro de Ejecutorias, C. 20,15. 1498, marzo, 3, Valladolid; Registro de Ejecutorias, C. 44,16. 1524, Valladolid; Registro de Ejecutorias, C. 377,87. 1525, mayo, 20, Valladolid. Extractadas en FERNÁNDEZ SALMADOR y FERRERO MAESO (2009): 125; *Ídem* (2018): 270.

[325] Por la propiedad de un corral grande y un lagar que antes había sido fragua pleiteaba en 1587: ARChVa, Registro de Ejecutorias, C. 1607-23. 1588, marzo, 8. Valladolid. En el transcurso de este proceso, comenzado un año antes, fallecería.

Hidalgo de, al menos, cuatro generaciones Francisco era, además, licenciado por lo que seguramente ejercería como notario u ostentaría algún cargo judicial[326]. Consta que ella aún vivía en 1583[327] y que él murió en 1588.

La dote aportada por la familia de Isabel Vázquez debió de ser cuantiosa pues bastantes años después, cuando Montejo hubo de hacer lo propio con su hija aún conservaba bienes que habían pertenecido a sus suegros. Pero antes de esto, y una vez celebrado el enlace, la nueva familia se asentaría temporalmente en Fuentesaúco. La equidistancia de la villa a dos sedes episcopales permitió al escultor estar cerca de los centros donde se regía la subasta y contratación de obras religiosas de Salamanca y Zamora sin sentirse ajeno a ninguno de los dos territorios y, parece que, sin levantar las suspicacias de sus colegas, siempre vigilantes ante la irrupción de forasteros. Bien es cierto que en distintos momentos optaría por trasladarse a una de las capitales, aunque sobre ello se hablará más adelante.

El miércoles 15 de abril de 1579 venía al mundo el primer hijo del matrimonio, una niña llamada Isabel. Se bautizaba en la parroquia de San Juan Bautista, siendo el padrino su hermano, el boticario Martín de Montejo[328], que aún vivía en la localidad zamorana. No habían transcurrido dos años cuando la pareja alumbraba un nuevo vástago, en este caso un niño, homónimo de su padre, el cuarto Juan de Montejo que se sumaba a la familia. En concreto el 20 de febrero de 1581 Juan Fernández de Salazar era el elegido para sacar de pila al pequeño Juan[329]. Tras este nacería su tercer hijo, Francisco, concretamente el 29 de abril de 1584. Su bautismo tuvo lugar en la iglesia zamorana de San Cipriano, actuando como padrinos el notario Garcipérez de Ribera y Beatriz de Carbajal[330]. Cuatro años más tarde llegó Antonio, cuyo bautismo lugar en la iglesia de San de Fuentesaúco el 2 de noviembre, asistiendo como padrino Juan Gabilán[331]. La familia aún sumaría un último miembro, un niño llamado José, Josepe o Jusepe[332]. Su existencia venía atestiguada por mencionársele en varios documentos, incluido en el testamento del escultor[333], pero

[326] Resulta tentador identificarle con el personaje homónimo que por estos mismos años ocupaba una de las escribanías del número de la ciudad de Zamora y figuraba como escribano real. Sin embargo, los padres de Isabel Vázquez habían fallecido ya en 1583 y este Francisco Vázquez continuó escriturando protocolos notariales, como poco, durante el resto de la década (AHPZa, Prot. 562, ff. 132-133v. 1585, junio, 1, Zamora y Prot. 565, s. f. 1588, agosto, 5, Zamora). Aunque se podrían citar muchos más, estos dos documentos, fechados en la segunda mitad de la década de 1580, aparecen rubricados por el escribano Francisco Vázquez.

[327] El matrimonio aparece ya como difunto en: AHPZa, Prot. 304, ff. 102-103. 1583, abril, 30, Zamora.

[328] SAMANIEGO HIDALGO (1980): 334. Cfr. AHDZa, AP., 120.1 (Fuentesaúco. San Juan), Lib. 1, f. 81v.

[329] SAMANIEGO HIDALGO (1980): 334. Cfr. AHDZa, AP., 120.1 (Fuentesaúco. San Juan), Lib. 1, f. 92r.

[330] Asistieron como testigos Juan Giménez y el pintor Diego de Quirós. SAMANIEGO HIDALGO (2016): 226.

[331] AHDZa, AP., 120.1 (Fuentesaúco. San Juan), Lib. 2, f. 23v. El padrino era hijo de Alonso Gabilán.

[332] SAMANIEGO HIDALGO (1980): 334.

[333] CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 39. Aquí su nombre se leyó incorrectamente, pensando que, en realidad, se trataba de una mujer llamada Josepa.

recientemente se halló su partida de bautismo en la iglesia de San Cipriano de Zamora, fechada el 31 de marzo en 1593[334].

En los primeros años de la década de 1590 Montejo enviudaría quedando a su cargo los cuatro menores, pues no volvió a casarse. El fallecimiento debió suceder en torno a 1593, quizá durante el parto de su último hijo, pues al año siguiente cuando el escultor trataba sobre la dote de su hija mayor[335], tenía un recuerdo para su mujer, ya difunta.

Pero antes de estos lejanos acontecimientos transcurrirían algunos años de residencia en Fuentesaúco, no muchos, pero de los que se desconocen todos los detalles. Ni siquiera se tienen noticias de las obras que pudo contratar y ejecutar y, desde luego, tuvo que haberlas. Lo que sí parece claro es que tras su casamiento, tal y como recogían el común de las ordenanzas de la época, habría podido obtener automáticamente la vecindad saucana[336]. Con el nacimiento de su segundo hijo, a comienzos de 1581, Montejo trató de acercarse a la cabeza de la diócesis y es posible que en ese mismo año la familia se estableciese en Zamora. Aspiraría, desde la capital, a hacerse con un mayor número de contratos, cuando no a competir por los encargos más jugosos y, por supuesto, a trabar relación con los maestros que allí estaban ya establecidos.

Casi de inmediato comenzará a presentarse en la documentación como vecino de Zamora, lo cual confirmaría la suposición anterior, permitiendo desechar otras hipótesis que estimaban que salvo esporádicos y frecuentes desplazamientos por tierras zamoranas y salmantinas permanecería en Fuentesaúco hasta 1591[337]. Es más, con tal naturaleza aparecerá el 24 de julio de 1581 actuando como testigo en una carta de poder del entallador Esteban de Arnedo[338] y antes de acabar el mes de octubre de este año ya había contratado como vecino de Zamora el retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Pozoantiguo. Este repentino cambio de vecindad no debía de ser un hecho aislado ni demasiado problemático en la época, pues para obtener la condición de vecino bastaba con una solicitud formal y su aceptación por parte del concejo. Se establecía una suerte de compromiso entre el forastero y el municipio por el cual el aspirante prometía cumplir con una serie de condiciones en reciprocidad por las ventajas económicas o la protección brindada por la institución concejil. En ocasiones eran fiadores o fianza personal, pero siempre se exigía una residencia prolongada, en la mayor parte de los casos decenal[339]. Todas estas cuestiones recogidas en las ordenanzas,

[334] SAMANIEGO HIDALGO (2016): 256.
[335] AHPZa, Prot. 6630, ff. 120-121v. 1594, abril, 22, Zamora.
[336] Uno de los supuestos recogidos solía ser "casar con una hija de vecino". CARZOLIO (2002); 668-669.
[337] SAMANIEGO HIDALGO (1980): 336.
[338] En la misma, Arnedo daba poder a varias personas para que por él pudieran cerrar cuentas de los trabajos de su oficio hechos en la villa de Alaejos, SAMANIEGO HIDALGO (2016): 214. Es sabido que trabajó en numerosas localidades de ese entorno: RAMOS DE CASTRO (1981): 434-438.
[339] CARZOLIO (2002); 669-674.

no siempre pasaron del plano teórico, pues en la práctica se podían tomar otros rumbos como se irá viendo.

No se ha conservado la escritura del retablo de Pozoantiguo, pero el concierto con Juan de Montejo viene confirmado por una doble vía. Primero porque el 30 de octubre de 1581 el escultor otorgó una carta de pago a Alonso Conejo[340], vecino y mayordomo de la parroquia de Pozoantiguo, por valor de 100 ducados a cuenta de los 400 que había de recibir *por la hechura del retablo que estoy obligado a hazer para la dicha yglesia*. Y segundo, porque a partir de 1583 los libros de fábrica recogen pagos anuales a *Juan de Montejo, entallador*, de cantidades que rondaban los 25.000 maravedís[341]. De estos descargos se puede deducir, incluso, que el inicio de este negocio se remontaría hasta 1580, quizá momento de la postura y remate de la obra o de la firma del contrato. Una importante laguna documental impide saber cuándo se concluyó el retablo, pero en 1584 se seguían labrando relieves de *media talla* y en 1598 se mencionaba ya como acabado y sin pagos pendientes.

A excepción de lo que de dicha máquina dijo Gómez-Moreno poco más se sabe de ella, pues pereció fruto de las llamas en 1940[342]. Era un conjunto, de no excesivo porte, dedicado al Precursor, a quien estaba advocado el templo. Constaba de basamento con sagrario y dos cuerpos de orden corintio soportados por ménsulas. Entre las columnas se generaron encasamientos para relieves estofados con la historia del Bautista y en la caja central del segundo cuerpo sobresalía la imagen de bulto del titular[343]. El ojo clínico de don Manuel Gómez-Moreno le llevó a definir el estilo de su por entonces ignoto autor, como "intermedio entre Juni y Fernández"[344], fechando el conjunto a fines del siglo XVI o comienzos del siguiente. En nada andaba desencaminado el granadino, pues el ascendente juniano de Montejo estaba presente en todas las imágenes de esta etapa, algo que mudará al final de sus días impregnando sus producciones de ciertos estilemas que preludiarán algunas de las singularidades de la escultura castellana del primer barroco, desarrolladas después en el ámbito zamorano por Sebastián Ducete y Esteban de Rueda.

El pintor Rodrigo Rodríguez, afincado en Zamora, contrató el dorado del mismo, pero un visitador de principios del siglo XVII lo suspendió hasta que la fábrica

[340] AHPZa, Prot. 463, ff. 761r-761v. 1581, octubre, 30, Zamora. SAMANIEGO HIDALGO (2016): 216.
[341] En 1583 se libraron exactamente 25.650 maravedís y al año siguiente 27.250, tal y como recogió: NAVARRO TALEGÓN (1980): 369.
[342] GÓMEZ-MORENO (1927): 280. Su incendio, que tuvo lugar entre el 6 y el 7 de octubre de 1940, consumió los bienes más importantes de la iglesia, entre ellos el retablo: HERAS HERNÁNDEZ (1973): 128-129.
[343] Acaso se puedan imaginar parangones en su temática con los retablos mayores dedicados a San Juan Bautista en las iglesias que se le advocaron en Zamora y Alba de Tormes (Salamanca).
[344] La mención a Gregorio Fernández venía dada porque en algunos casos Gómez-Moreno identificó de manera errónea las obras del dúo Ducete-Rueda con las de Montejo, y en aquellas –concretamente en las contratadas a partir de la segunda década del siglo XVII- sí había ciertos componentes próximos a la estética fernandina.

se hubiera recuperado económicamente de la anterior inversión[345]. No será la única vez que este pintor participase en obras de Montejo, pues algunos años más tarde coincidirán, por ejemplo, en Almaraz, donde se obligó a policromar los retablos que para ese templo había renovado nuestro escultor[346].

De nuevo la mala suerte se ceba con otra de las tempranas creaciones de Juan de Montejo, aunque por la sucinta pero atinada descripción se pueden vislumbrar algunos detalles que, en adelante, se repetirán en sus retablos, como la preferente utilización del orden corintio o el empleo de grandes ménsulas ornamentadas como elemento sustentante y articulador de los basamentos.

El eco del retablo de Pozoantiguo debió de reclamar la atención de localidades cercanas. Así, en 1582 la iglesia de la Asunción de Venialbo le encargó la fabricación de una custodia para el retablo mayor, conjunto ejecutado por el escultor norteño Arnao Palla entre 1539 y 1546[347]. En realidad, se trataba de un encargo heredado, ya que la custodia se había contratado inicialmente con el zamorano Pedro de Ancieta que no tuvo tiempo de realizarla por su inesperado fallecimiento. A partir de 1582 Juan de Montejo recibió diversas cantidades por parte de la fábrica parroquial hasta sumar 30.000 maravedís *para en quenta de la custodia que hiço para la yglesia.* Pero tan sólo cuatro años después, cuando la obra aún no se había entregado, el visitador –con un criterio bastante "moderno"– la estimó innecesaria, pidiendo al escultor que en su lugar hiciese un cajón para los ornamentos: *no es neçesaria porque la que ay es suficiente y que si se yçiese la qual el dicho Montejo tiene a su cuenta y se ubiese de poner en medio del altar mayor rresultaria mucha perdida y desconpusiçion en el rretablo*[348]. El malestar de Montejo debió de ser considerable y no sólo no ejecutó la aludida cajonería[349], sino que además vendió la custodia hecha a otra iglesia y desoyó el mandato del visitador de turno para que devolviese el dinero que se le había entregado años atrás. Se desconoce aún hoy el destino del sagrario e incluso si la fábrica de Venialbo recuperó el importe del mismo, pues a la muerte de Montejo en 1601 su testamento no reconoció la existencia de dicha deuda y los litigios para cobrar continuaron con sus herederos[350].

Quizá desde esta localidad saltó directamente a Morales de Toro, donde se le ofreció colaborar en el retablo mayor de la iglesia de Santo Tomás. Todo parece

[345] NAVARRO TALEGÓN (1980): 369.
[346] AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 927, Leg. 17. 1596, abril, 18. Zamora.
[347] Su estudio más completo ha sido realizado por NAVARRO TALEGÓN (2004): 212-220. Toda la bibliografía sobre el mismo fue recogida recientemente en FERNÁNDEZ MATEOS (2018): 250-251.
[348] Resulta interesante ver cómo en 1586 es citado nuevamente en la documentación como vecino de Fuentesaúco. NAVARRO TALEGÓN (2004): 217.
[349] El mueble para ornamentos fue realizado por Juan Ruiz de Zumeta, a quien se libraron por ello cien reales en las cuentas de 1586 y otras cantidades en años posteriores. NAVARRO TALEGÓN (2004): 217.
[350] *Íbidem*. Una copia del testamento y su transcripción fue publicada en CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 37-41.

indicar que poco antes de 1585 Montejo se encontraba trabajando para esa parroquia, seguramente reclamado por los entalladores Melchor Díez y Esteban de Arnedo quienes habían contratado la máquina hacia 1572-1573[351]. De nuevo Gómez-Moreno llegó a verlo en pie[352], filiándolo al "estilo de Becerra" y diferenciando la obra del basamento y primer cuerpo, de la del segundo "más corto y mezquino" y de la del tercero, obra barroca fechada en 1679. Según los libros parroquiales el retablo quedó asentado hasta el primer cuerpo en 1585 y en él había –en palabras del granadino– unos grandes tableros bajo frontones que efigiaban la *Imposición de la casulla a san Ildefonso* y la *Sagrada Familia*, dispuestos entre columnas corintias llenas de talla[353]. Estas eran soportadas por grandes mensulones que jalonaban el banco y servían de separación para otros dos bajorrelieves. Es de suponer que en alguna de estas piezas escultóricas, sino en todas, trabajara nuestro escultor, aunque de su intervención sólo resta una parca noticia extraída de las mandas su testamento, redactado a fines de 1601[354]:

> *En morales de toro tengo hecho el contrato y tengo dada una carta de pago de quatrocientos reales en confianza, tengo dos con[roto]a del mayordomo de la yglesia de morales de toro, y la obra esta bista de oficiales.*

Este dato y la valoración de Gómez-Moreno por "lo antiguo" del retablo, caracterizado por lo ensortijado de las cabelleras y por las ropas muy abundantes en pliegues, acotan el trabajo de Montejo. Según parece, lo más estimable era el relieve de la Sagrada Familia, iconografía que en sentido estricto no aparece en la producción de Juan de Montejo, más allá de en temas tangenciales alusivos a la infancia de Jesús, como el del Nacimiento, la Epifanía o la Presentación en el Templo.

3. 2. PRIMERAS INCURSIONES EN LA CAPITAL

Coetáneamente a este trabajo y todavía en 1582 Montejo se aproximaba a una de las mayores empresas artísticas de la Zamora del siglo XVI, la fundación de don Antonio de Sotelo para la iglesia capitalina de San Andrés. Contaba Juan con veintisiete años y tomaba contacto no sólo con la actividad escultórica de la ciudad sino también con la familia Falcote, que hasta el momento había sido la principal protagonista de la plástica escultórica local.

---

[351] NAVARRO TALEGÓN (1980): 334-335. En 1584 Díez traspasó su parte a Juan Ducete el Mozo. VASALLO TORANZO (2004b): 47-49.

[352] GÓMEZ-MORENO (1927): 342. En el segundo cuerpo había tres encasamientos análogos con columnas de tercio inferior tallado y estatuas de santos en los intercolumnios. Su caja central estaba habitada por el grupo de Cristo apareciéndose a santo Tomás y los relieves laterales aludía a otros pasajes de la vida del titular del templo.

[353] Detalle común en los retablos que siguieron la estela marcada por Astorga, limitando la labor de talla al tercio inferior del fuste al segundo cuerpo.

[354] CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 38 y 40.

En el capítulo siguiente se volverá sobre los posibles orígenes de esta relación. Pero, al menos sobre el papel, parece que la primera vez que sus nombres coincidieron fue el 30 de enero de 1582[355]. Se formalizó por entonces el contrato de una imagen de Nuestra Señora que desde hacía algunos meses reclamaba don Antonio de Sotelo y Mella –sobrino homónimo del fundador y patrono desde 1580– para completar uno de los retablos que habrían de engalanar su capilla funeraria. En concreto se trataba del retablo medial, ubicado en el pilar que separa los dos ábsides de la iglesia y que había sido ejecutado entre 1576 y 1577 por Juan Falcote y su criado Cristóbal de Acosta y policromado por Juan de Durana y Alonso de Aguilar[356]. Ante la imposibilidad de colocar en él una Virgen preexistente se prefirió encargar una nueva:

> *[…] de bulto redondo y de muy buena madera, a de yr sentada y por la parte de atrás a de ser gueca y buelta a tapar con un tablón y labrarla por detrás y delante y en el asiento, por la parte de atrás, a de llevar las armas de los sotelos, a de yr sentada en una silla muy bien fecha de buena talla a de ser de alto y ancho como conbenga a la caja que está fecha. En el retablo de la dicha ymajen, muy bien fecha y acabada con su niño jesus en toda la perfeçión que fuere posible.*

Montejo, citado como entallador, mancomunado con Falcote, ambos como vecinos de la ciudad de Zamora, se comprometían a labrar la imagen para el *retablo pequeño*, además de un facistol, cuatro retriles y dos blandones para el servicio de la capilla. Tras la talla de Nuestra Señora, la pieza más interesante era, sin duda, el facistol que, según las condiciones redactadas por ambos:

> *[…] a de ser todo de nogal muy bueno conforme una traça de que ago presentación, en papel, que será firmada de vuesa merced y del señor Antonio de Sotelo administrador de la capilla y del notario. A de llevar en el pilastrón una caja grande para los libros grandes y asimismo a de llevar en el friso alto dos cajones tiradiços para libros pequennos y misales y serbiçios ordinarios y en medio del frontipiço en el remate alto una figura redonda […] de alto diez pies desde lo bajo asta lo alto del frontispicio poco más o menos.*

Para dar comienzo a todo este encargo y comprar los materiales necesarios recibirían 700 reales, cantidad que se sumaría a los pagos periódicos que irían obteniendo conforme avanzase la obra. Una vez acabada se mandaría tasar por oficiales nombrados por las partes, de cuyo veredicto Montejo y Falcote se comprometían a hacer una quita y gracia de diez ducados. Aunque ambos eran partícipes del encargo y pese a que no se sabe cómo pretendían repartirse la ejecución del mismo, lo que sí está claro es que el documento de condiciones –firmado por los dos– fue redactado por Juan de Montejo, pues su letra coincide con otros documentos autógrafos que de él se conocen[357].

---

[355] SAMANIEGO HIDALGO (2016): 216-219. Como recoge este autor las condiciones datan del 13 de febrero, pero la relectura de la documentación permite adelantarla el origen del encargo a esta nueva fecha. Cfr. AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 163-II, Leg. 33, f. 4r. 1582, enero, 30. Zamora.
[356] *Ídem:* 189-194.
[357] AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 163-II, Leg. 33, ff. 5r-5v. 1582, febrero, 13. Zamora.

Como testigos del acuerdo comparecían Antonio Falcote, hijo del anterior, y Francisco López, uno de los criados de Sotelo y Mella. Y diez días después se otorgaban las preceptivas fianzas a las que se comprometieron por un plazo de seis meses el pintor Cristóbal Gutiérrez y el entallador Esteban de Arnedo, tiempo que se estimó suficiente por todas las partes para la ejecución de las piezas que componían el conjunto[358].

Tal y como se había pactado, los pagos prosiguieron en los meses inmediatamente posteriores y el 13 de julio de 1582 los escultores otorgaron carta de pago a favor de don Antonio de Sotelo y Mella por importe de 850 reales a cuenta de la hechura de la imagen, el facistol, los retriles y otras labores. De ellos Falcote confesaba haber recibido 500 reales y Montejo el resto[359]. Este pago se libró justo antes de producirse dos hechos que condicionaron el devenir de estos encargos y de otros vinculados a la capilla. Por un lado, durante la segunda mitad del año se asistió a la quiebra de la economía doméstica de Sotelo, algo sobre lo que profundizó Samaniego Hidalgo en fechas recientes. Pero, además, y quizá un imprevisto mayor –pues lo económico acabaría por recuperarse– resultó la muerte de Juan Falcote, sobrevenida mediando el mes de septiembre de 1582[360].

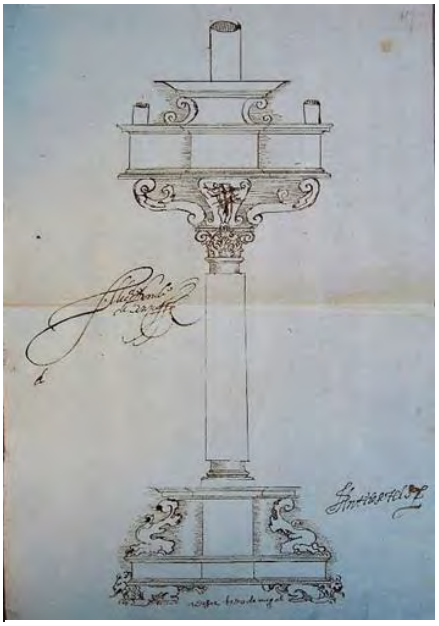


Fig. 3.1. Traza de uno de los blandones contratados por Juan Falcote y Juan de Montejo en 1582.

Parece que estas circunstancias trastocaron el desarrollo del encargo, ya que el 23 de marzo de 1584 Montejo y ahora Antonio Falcote comparecían solicitando el duplicado notarial y las trazas que obraban en poder del notario Cristóbal Rodríguez con la intención de proseguir la obra conforme a las condiciones anteriores. Por la misma, asumían que aún estaba a su cargo el *acer una imagen y facistol y otras cosas para la capilla de antonio de sotelo*[361]*.* Cabría pensar, entonces, que ninguna de las piezas del conjunto estuviese acabada todavía, ni siquiera las principales, pues de otro modo no se mencionarían en estos nuevos documentos. Y, al igual que Samaniego[362], pienso que existía un acuerdo tácito para que, al menos, la Virgen fuera labrada por Montejo. Al respecto, resulta clarificador el hecho de que ni siquiera aparezca

[358] AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 163-II, Leg. 33, ff. 7r-7v. 1582, febrero, 23. Zamora.
[359] SAMANIEGO HIDALGO (2016): 218-219.
[360] En los libros parroquiales de la iglesia de San Pedro y San Ildefonso, donde se mandó enterrar, no se consignó el día exacto de su óbito, aunque tuvo que ser entre el día 13 y el 20 de septiembre. SAMANIEGO HIDALGO (2016): 221.
[361] AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 163-II, Leg. 33, ff. 10r-12r. 1584, marzo, 23 – 1584, agosto, 22. Zamora. Ya se habían pedido el 10 de noviembre de 1583 para hacer "un façistol y candeleros". SAMANIEGO HIDALGO (2016): 223.
[362] SAMANIEGO HIDALGO (2001): 225-226.

mencionada en el testamento de Juan Falcote –a diferencia de tantas otras– y que con la reanudación de los trabajos Montejo siguiera ligado a ellos aun habiendo tomado las riendas de los mismos otro Falcote.

Inexplicablemente la ejecución y entrega de aquella imagen de Nuestra Señora o del magnífico facistol diseñado se dilataron largamente en el tiempo, hasta el punto de que ambos escultores fallecieron sin haber cumplido el contrato, Montejo en 1601 y Antonio Falcote en 1592. Parte del encargo, en concreto la *Virgen del Pilar*, hubo de volver a adjudicarse. Pero del facistol nada se sabe, ni ha llegado hasta nuestros días, por lo que o bien se desechó la idea de llevarlo a término o por el contrario pereció con el paso de los siglos, lo que parece menos probable. La única traza que se conserva dentro de este expediente no pertenece desgraciadamente a dicho facistol, sino a uno de los dos blandones comprometidos[363], de los que sólo se sabe que debían valer no más de 400 reales. Su dibujo da idea de la riqueza general del conjunto (fig. 3.1), pues ya sólo los blandones estaban labrados enteramente en nogal[364], con pies zoomorfos, un capitel de orden compuesto rematando el pilastrón y una base, preparada para recibir tres cirios, sostenida por una pareja de tornapuntas vegetalizados que flanquean una ménsula con un niño tenante, motivo muy del gusto de las obras de Falcote y Montejo[365].

Por el contrario, sí se conserva en la hornacina central de su retablo la imagen de la Virgen que encabezó este temprano contrato en el que se vio envuelto nuestro escultor. Sin embargo, plantea algunos problemas en cuanto a su autoría, pues como ya se ha dicho Montejo murió sin haberla entregado. Como antes había hecho Juan Falcote, su hijo Antonio confiaría en su colega salmantino para dar cumplimiento al encargo, lo que por uno u otro motivo no ocurrió. Todo apunta a que los problemas financieros del patrono de la capilla, unidos a la llegada de conciertos más suculentos y menos enojosos al obrador de Montejo, influyeron decididamente en el asunto. Sin entrar aún en el análisis estilístico, es posible conocer las circunstancias finales de la talla hasta su definitiva colocación en el lugar que hoy ocupa gracias a varios. El primero y más tardío es el que refrenda que Montejo había recibido 500 reales de don Antonio de Sotelo para la hechura de las obras ya conocidas, dineros que todavía en 1619 se reclamaban a los herederos del escultor con el argumento de *no la aber echo ni enpezado*[366]. Los siguientes revelan que el encargo de la imagen de Nuestra Señora pudo ser traspasado junto a otras labores a Tomás

[363] SAMANIEGO HIDALGO (2016): 218 y 226. En la primera de las páginas citadas afirma que se trata de la traza aludida al contratar el facistol y aporta las medidas del dibujo y su técnica. Sin embargo, más adelante, dice que el dibujo es de un "candelero", recogiendo de nuevo sus medidas y leyendo las inscripciones y rúbricas que en él se hicieron.
[364] AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 163-II, Leg. 33, f. 11r. 1582, febrero, 13. Zamora. En el dibujo, entre los pies del blandón, se lee "adeser todo de nogal".
[365] Da la sensación de que este detalle se hubiera tachado en la traza, quizá por considerarse superfluo o por no ser del gusto del comitente.
[366] AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 163, Leg. 39, ff. 1r-18r (especialmente f. 2r). 1618, octubre, 9. Zamora. Cfr. SAMANIEGO HIDALGO (2016): 285, 287 y 289. Resulta curioso que el escultor obviase este asunto en su testamento, como se puede ver en CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 37-41.

de Troas[367], quizá por parte del propio Sotelo, que debería haberla tallado tras la muerte del Montejo y antes de la suya propia, sucedida en 1603. Su tasación se efectuaría a comienzos de 1617 por parte del entallador afincado en Zamora Gaspar de Acosta (h. 1560-1621) que estimó su valor en 100 ducados e inmediatamente se policromaría, trabajo que corrió a cargo del pintor Juan Álvarez[368].



Fig. 3.2. Virgen con el Niño del retablo medial de la iglesia de San Andrés. Juan Ruiz de Zumeta sobre modelo de Juan de Montejo (c. 1610)

Pese al azaroso periplo de la imagen, queda claro –al menos a nivel documental– hasta dónde llegó la participación del salmantino. A pesar de todo, la Virgen destila un sabor montejiano innegable tanto en su composición general, como en algunos de sus pormenores (fig. 3.2). El trabajo de talla en el orillo del manto, el característico gesto de la mano derecha, la movida postura del Niño o los remates acaracolados de la melena de María, son estilemas propios de la plástica de Montejo y que se tornarán recurrentes en las décadas futuras. Pero cuando se baja al detalle es cuando se aprecian las menores posibilidades técnicas de su autor, menos resuelto en el manejo de la gubia y

[367] AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 162, Leg. 22, ff. 1r-5v (especialmente f. 4r). 1617, febrero, 13. Zamora. SAMANIEGO HIDALGO (2016): 285 y 356. Desde luego, nada aparece en el testamento de Montejo al respecto de esta pieza, aunque sí menciona a Troas por sus trabajos compartidos en el retablo de Muelas del Pan: CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 40. Por primera vez y de manera coetánea la atribuyeron a Troas SAMANIEGO HIDALGO (2001): 225-226 y RIVERA DE LAS HERAS (2001b): 81. El primer autor efectuó, además, un repaso historiográfico sobre la misma.

[368] Recibió 80.000 maravedís por su trabajo en varias obras de la capilla, entre ellas *pintar la ymajen de nuestra sennora del pilar que ya tiene pintada.* AHDZa, Mitra, Capellanías, 161, II, Leg. 17, ff. 1r-65v. 1610-1617, Zamora. En dicho documento se pormenorizan todos los gastos generados en la capilla durante esos años. Junto a las labores de policromía aparecen el coste de la colocación y la reforma que hubo de hacer en dicho altar y pilar. SAMANIEGO HIDALGO (2016): 356.

con una capacidad expresiva más limitada. El anodino rostro de la Virgen, por ejemplo, dista mucho de la dulzura que muestra el de la Virgen con el Niño que Montejo talló para el retablo de capilla del Santísimo de la Catedral. O incluso el propio infante, que nos sitúa ante un escultor con una carga romanista mucho mayor a la que Montejo asumió en estos primeros años de actividad. Por ello, no debe descartarse que su autor estuviese inspirándose en alguna de las tallas marianas realizadas por Juan de Montejo tiempo atrás o incluso que existiese un modelo o dibujo de este último dentro de aquellas *traza*s que en 1582 había supervisado don Antonio de Sotelo.

Vista la atribución a Tomás de Troas, lo que quizá resulta más extraño es el largo periodo que transcurriría desde la hechura de la imagen –entre 1601 y 1603- hasta su entrega, tasación y policromía, nada menos que unos quince años. No es momento de ahondar en estas cuestiones, pues supondría, además, abordar la muy desconocida personalidad Troas, maestro de origen navarro llegado a Zamora en la década de los ochenta del siglo XVI. Aunque sí pueden ponerse sobre la mesa varias cuestiones. La primera es que en los registros de contabilidad de la capilla de los Sotelo correspondientes a 1605-1610 existe un documento inédito, fechado el 31 de diciembre de ese último año, en el que don Antonio de Sotelo y Mella trata con los herederos de Falcote y Montejo sobre las circunstancias del frustrado contrato y las deudas existentes entre las partes, declarando que, como patrono, se reservaba la potestad de dar a hacer la imagen a quien quisiera[369]. De sus palabras podría deducirse, entonces, que la Virgen aún no estaba hecha, por lo que difícilmente podría mantenerse la atribución a Tomás de Troas. Pero es que, además, no se puede obviar que este maestro fue mencionado habitualmente en la documentación como entallador o ensamblador. De aquí se derivaría otra incógnita mayor y es en quien pudo recaer el encargo si, como parece, este último tampoco tuvo tiempo de cumplirlo antes de su fallecimiento. Sólo cabe rescatar aquí el nombre de Juan Ruiz de Zumeta, en cuyo haber la colocó Navarro Talegón hace algunos años[370], antes de que Samaniego exhumase el archivo de la fundación de los Sotelo. Esta atribución se basaba fundamentalmente en su gran proximidad estilística y compositiva con la Virgen de la Consolación de la iglesia de San Juan de Puerta Nueva, tallada entre 1585 y 1588 por Ruiz de Zumeta para un retablo concertado por él y por Troas para la capilla del mercader Francisco García y su mujer Beatriz de Vergas[371]. Pero también se advierten consonancias con algunos de los tipos humanos del retablo mayor de Casaseca de las Chanas, contratado por Zumeta hacia 1604. Ambos artistas, entallador y escultor, formaron tándem en numerosas ocasiones como habrá tiempo de ver.

[369] AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 161-II, Leg. 15, ff. 83-84v. 1610, diciembre, 31. Zamora.
[370] NAVARRO TALEGÓN (1989): 34-35; NAVARRO TALEGÓN (1989c): 36. Fue seguida después por RIVERA DE LAS HERAS (1995): 5.
[371] El retablo fue contratado el 10 de abril de 1586 actuando Troas como entallador y ensamblador y Juan Ruiz de Zumeta como escultor. AHPZa, Prot. 510, ff. 189-190v. 1586, abril, 10, Zamora. Las circunstancias de la contratación de la capilla y su retablo se dieron a conocer en NAVARRO TALEGÓN (1989): 36.

Estas hipótesis habrán de quedar para otro momento, pues no se puede perder de vista que lo aquí interesaba era la temprana presencia de Juan de Montejo en esta gran empresa que concitó a muchos de los artistas más importantes del momento, locales y foráneos, durante toda la segunda mitad del siglo del Renacimiento. La fugaz y relativa participación de Montejo quedaría en un muy segundo plano. Sin embargo, le sirvió para tomar contacto con buena parte de los escultores y pintores que hasta entonces manejaban el mercado artístico zamorano haciéndose un hueco entre ellos. Como más adelante se verá, Juan fue reclamado años después por los Sotelo para labores de más altos vuelos, entre ellas la tasación del sepulcro del fundador, el indiano don Antonio de Sotelo, por cuya complejísima historia material pasarían en distintos momentos escultores de la talla de Pompeo Leoni, Esteban Jordán, Francisco de la Maza o Lucas Mitata.

A partir de 1583, superado este primerizo encargo, Montejo había establecido ya su taller en la capital pudiendo atender, así, a un número creciente de contratos, cada vez de mayor enjundia. Con un volumen de trabajo considerable y un paulatino reconocimiento por parte de la clientela zamorana se antojaba necesaria más mano de obra, al menos para llevar a cabo las labores más mecánicas. Por ello comenzaría a recibir en su casa a los primeros oficiales y aprendices. Del primero que se tiene noticias es de Diego del Valle, vecino de La Bárcena (Ampuero, Cantabria)[372], que se asienta como mozo aprendiz por un plazo de cuatro años, dando por sus fiadores a su hermano el cantero Juan del Valle y al carpintero Diego Camarón[373]. El joven pagaría por su aprendizaje cien reales, comprometiéndose durante ese tiempo a no ausentarse o marcharse del taller de su maestro y a no sustraer nada del mismo:

> *estare en vuestra casa y servicio y os serbire de todo lo necesario y ordinario y onesto en que semejantes aprendizes acostumbran servir [...] y este tiempo me avedes de dar de comer y beber y cama e posada y labarme los paños y zapatos que pudiere romper e no mas y al fin del dicho tiempo me aveis de dar ensenado del dicho vuestro officio y de todo lo tocante según bos lo saveis e yo lo pudiere mejor de aprender a vista de offiçiales [...].*

Pero en ese mismo año el taller contaba también con dos oficiales llamados Diego de Aguilar y Antonio de Olivares. Ambos comparecían como testigos en el poder que Juan de Montejo otorgaba a una serie de procuradores para el pleito criminal que mediando 1583 trataba con el entallador y ensamblador zamorano Diego González[374]. Nada se sabe de ellos a posteriori, pues es

[372] AHPZa, Prot. 448, ff. 403-403v. 1583, junio, 1. Zamora. Acto seguido Juan del Valle otorgó carta de indignidad sobre Diego Camarón liberándole del posible pago de las fianzas pactadas, AHPZa, Prot. 448, ff. 404-404v. 1583, junio, 1. Zamora.

[373] Diego Camarón aparece en diversas ocasiones ligado a la fundación de los Sotelo (SAMANIEGO HIDALGO (2016): 81, 149, 150 y ss.) e incluso con Juan Falcote, por lo que llama la atención que no orientase al joven Valle hacia su taller.

[374] AHPZa, Prot. 366, ff. 154-154v. 1583, agosto, 31. Zamora. Lo propio había hecho Diego González, como se puede ver en AHPZa, Prot. 366, ff. 152-153. 1583, agosto, 30. Zamora. Este último presenta tres testigos que están presos en la cárcel real de Zamora, entre ellos un Cristóbal Gutiérrez que quizá sea el pintor homónimo. Existe una escritura anterior en la que

evidente que este Antonio de Olivares no sería el hijo de Juan Falcote y Antonia de Quiñones (u Olivares)[375] ordenado clérigo a mediados de la década de 1560 y que siendo capellán de la iglesia de San Leonardo permaneció junto a su madre una vez enviudó del escultor[376].

Junto a su esposa, Isabel Vázquez, y sus hijos Isabel, Juan y Francisco, se encontraba plenamente asentado, pues, en la cabeza de la diócesis y con su obrador abriéndose camino en Zamora, pero sin dar la espalda a su tierra natal. Conviene esbozar a continuación con algo más de detalle la realidad del panorama artístico con el que tuvo que lidiar.

3. 3. PANORAMA DE LA ESCULTURA EN ZAMORA HACIA 1550-1580

No es baladí que el primer contacto conocido de Juan de Montejo con la actividad artística de la capital estuviese vinculado al mecenazgo que los Sotelo habían instituido en la iglesia de San Andrés. Cualquiera de los maestros zamoranos de la segunda mitad del siglo XVI que se preciara, sin excepción de ninguna clase, pasó por allí con mayor o menor fortuna en algún momento de su carrera. Y cuando no fue suficiente con los locales se reclamó a señalados artífices de territorios cercanos, como León, Salamanca o Valladolid.

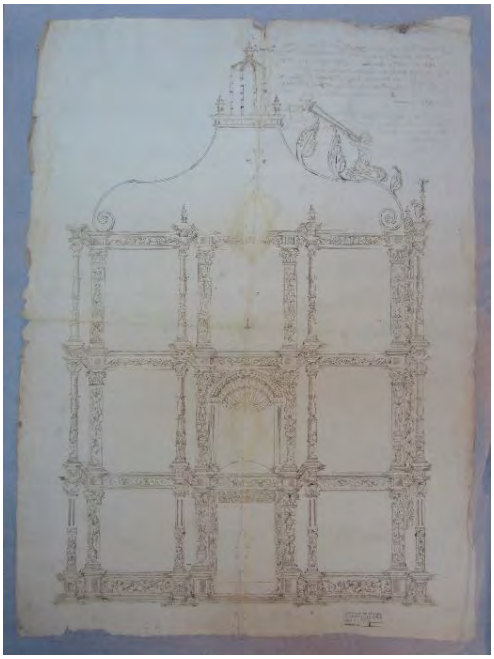


Fig. 3.3. Traza general del retablo mayor de la iglesia de San Antolín. Juan Falcote (1551)

Por ello, no parece demasiado arriesgado afirmar que una de las razones que condujeron al salmantino hacia la provincia vecina fuese precisamente la posibilidad de trabajar como escultor en alguno de los trabajos que, a modo de incesante goteo, iban saliendo de aquella fundación. Además, su llegada coincidió, como ya se ha visto, con el fallecimiento de Juan Falcote (c. 1526-1582), cabeza visible de la mayor parte de los contratos y obras desarrollados en la capilla y, por ende, de quien desde sus inicios marcaría una

unos Juan Falcote y Diego González, sin anotar sus profesiones, aparecen presos: AHPZa, Prot. 495, ff. 217-218v. 1581, junio, 30. Zamora. Lamentablemente no es posible saber si ambas escrituras tienen relación o el porqué de su pleito contra Montejo.

[375] Aparece citada indistintamente en la documentación, aunque nunca con los dos apellidos juntos. Como no figura nunca es con el nombre de Ana, con el que ha sido recogida recientemente en REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 377 y 387.

[376] AHPZa, Prot. 326, ff. 314-315v. 1563, junio, 3. Zamora; Prot. 356, ff. 175-176v. 1579, febrero, 5. Zamora; Prot. 362, ff. 5-6v. 1585, enero, 5. Zamora. A este desconocido Antonio de Olivares, clérigo, se le suman otros cuatro hijos nacidos del mismo matrimonio, que son Antonio y Baltasar Falcote y María y Juliana de Quiñones.

cierta unidad estilística en el conjunto. Parece que Falcote comenzó a trabajar para los Sotelo en la segunda mitad de la década de 1560, aunque su llegada a Zamora –quizá procedente de Salamanca– se produjo algunos años antes, hacia 1551. Por entonces se postuló para tallar el retablo mayor de la iglesia de San Antolín, ofreciendo previamente la traza y unas condiciones[377] (fig. 3.3). El hecho de figurar como *entallador estante en la ciudad* y su ofrecimiento de no cobrar nada por este trabajo preliminar a condición de que se le encargase la materialización posterior, dejaba claro que pretendía abrirse camino en el mercado artístico zamorano. No cuajó este primer intento, pues la audiencia episcopal optó por subastar la obra y los 40.000 maravedís que solicitaba Falcote se vieron reducidos casi a la mitad por sus competidores, el toresano Melchor Díez y el zamorano **Alonso de Tejerina**. Este último ejecutaría finalmente el retablo. Lo que de él subsiste, aunque muy alterado, y la traza que lo rigió muestran de manera un tanto retardataria las características de los retablos diseñados durante el primer renacimiento, aunque incorporando un léxico decorativo que avanza hacia el manierismo (trapos colgantes, tarjas de cueros recortados…). Acabado en 1553 fue tasado por el entallador Pedro de Ortega y el escultor toresano Juan Ducete el Viejo, ocupándose de su pintura Alonso de Aguilar[378].

Tejerina llevaba trabajando en el entorno zamorano, como poco, desde 1535[379] por lo que conocía perfectamente el gusto de la clientela y el trabajo del resto de sus colegas, de ahí que la propuesta de Falcote le pudo parecer anticuada, al menos, en lo ornamental. Por ello, al comparar la anterior traza con lo que luego se ejecutó, se explica que el zamorano optase por suprimir los repetitivos y ya desfasados motivos *a candelieri*. Aun así, parece que la formación de ambos maestros no distaría mucho en el tiempo, es más, ambos experimentaron una dirección similar en su estilo, au nque con muy distinta suerte. La evolución de Tejerina queda atestiguada si se compara su temprano trabajo –entre 1538 y 1540– en el malogrado retablo mayor del Salvador de Abezames[380], donde los restos de ensamblaje conservados nos descubren a un maestro deudor de las fórmulas del primer renacimiento[381], con lo ya visto en San Antolín o en el



Fig. 3.4. Retablo de Santa María de la Horta. Alonso Tejerina, Pedro Ortega y Lorenzo de Ávila (h. 1540-1550)

[377] SAMANIEGO HIDALGO (1993): 136-137.

[378] AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 957, Leg. 1, s. f. 1551, noviembre, 9. Zamora. Tejerina nombró a Ortega –aunque en primera instancia había optado por el maestre Gil– y la iglesia a Juan Ducete. El documento se recogió primero por SAMANIEGO HIDALGO (1982): 64-65. De últimas se ha dicho, seguramente por error, que este retablo no se conservaba, REBOLLAR ANTÚNEZ (2008): 387.

[379] Ya estaba activo en ese año como muestra las cuentas parroquiales de Venialbo. NAVARRO TALEGÓN (2004): 211.

[380] PÉREZ MARTÍN (2015): 153-176

[381] El gusto por la ornamentación al romano se repetía en el desaparecido retablo de la capilla de don Luis Vaca en el monasterio de Santo Domingo de Zamora, ejecutado entre 1536 y 1537,

retablo llevado a cabo mediando la centuria para la capilla particular del canónigo Gregorio Macías en la iglesia de Santa María de la Horta[382]. Este último transita ya entre ambas corrientes, aunque manteniendo la consabida articulación a base de columnas abalaustradas con sus retropilastras y entablamentos y molduras cuajadas de decoración menuda (fig. 3.4). Sin embargo, no descarto que en su diseño participara Lorenzo de Ávila, a quien se deben sus tablas, pues en los retablos pintados por él en el entorno toresano acostumbró a hacerse cargo también de las trazas y planteamientos generales[383] que, como ocurre en la obra de Tejerina, evolucionaron desde un gótico final con pinceladas del primer renacimiento hacia propuestas de corte manierista.

Algo más controvertida resulta la consideración de escultor que para algunos ha tenido este artífice, pese a que el común de los documentos publicados y consultados le presentan como entallador e incluso en algún caso aislado en calidad de *oficial de talla y sanblage*, es decir con una clara orientación hacia el ensamblaje y la talla decorativa más que hacia la escultura propiamente dicha[384]. Es más, cuando su viuda Ana Sánchez hace inventario de los bienes de su marido –muerto en 1562– la relación de herramientas parece más apropiada para un ensamblador que para un escultor[385]. Aun así, no puede descartarse con rotundidad que en momentos puntuales hubiera ejecutado pequeñas imágenes de bulto redondo. A él se viene atribuyendo hasta hoy, por ejemplo, el crucificado que el canónigo Macías encargó para su retablo, algo que, a pesar de su aparente sustento documental, no resulta del todo claro, sobre todo porque junto a él colaboró otro maestro del que se hablará más adelante[386]. Estilísticamente podría encajar con sus producciones, pues



Fig. 3.5. Retablo del Santo Cristo. Catedral de Zamora. Arnao Palla y otros (1546)

según se indica en el reciente trabajo de PASCUAL DE CRUZ (2012): 174. El contrato de dicha obra fue recogido en la tesis doctoral aún inédita de FIZ FUERTES (2009): II, 726. Hasta que dicho trabajo pueda ver la luz remitiremos al documento cuestión: AHPZa., Prot. 31, ff. 111-113v. 1536, octubre, 2.

[382] SAMANIEGO HIDALGO (1991): 93-94; *Ídem* (1995): 8; *Ídem* (2006): 122-125; CASTRO SANTAMARÍA (2011): 228-229.

[383] Sobre esa parcela del trabajo del Lorenzo de Ávila puede verse, entre otros: FIZ FUERTES (2003): 88; NAVARRO TALEGÓN (2004): 214. Desde luego en Zamora, durante el primer tercio del siglo XVI –e incluso algo más allá– eran los pintores los que contrataban los retablos para luego subcontratar la obra de talla. FIZ FUERTES (2015): 409-410.

[384] PÉREZ MARTÍN (2015): 174. A mayores, recientemente localicé en las cuentas parroquiales de 1546 de la iglesia de San Cipriano de Zamora, un descargo de 3.348 maravedís por hacer unos cajones (AHDZa, AP., 281-5, Lib. 17 (Fábrica y Visitas), s. f.). En 1553 en Tamame se le pagaba por asentar otros (AHDZa, AP., 204, Lib. 8 (Fábrica y Visitas), f. 71v).

[385] Los datos sobre su fallecimiento en SAMANIEGO HIDALGO (1995): 8.

[386] La revisión y nota documental completa en SAMANIEGO HIDALGO (2016): 298.

en la imagen se deja ver un innegable influjo berruguetesco atemperado por la pervivencia de ciertos resabios góticos. Pero profundicemos un poco más.

Como consecuencia directa de esto, y más recientemente, se ha colocado también en el haber de Alonso de Tejerina, la talla titular del retablo del Santo Cristo de la catedral de Zamora (fig. 3.5), emparentándola formal y estilísticamente con la anterior. Esta afirmación plantea mayores dudas, no sólo porque se trata ya de una imagen de tamaño natural y quizá alejada de las posibilidades técnicas de un entallador, sino porque además se aprecian notables diferencias tanto en el modelado de la anatomía como en el tratamiento de los plegados. Por extensión se atribuyó al mismo maestro la carpintería del retablo, que se habría concluido en 1546[387]. En él se quiso ver el repertorio decorativo de las obras conocidas de Tejerina, pero lo cierto es que el referente catedralicio poco o nada tiene que ver con las otras, a las que supera holgadamente en calidad además de emplear unos recursos y un léxico mucho más rico y refinado. Al mismo tiempo, en su diseño resulta del todo novedoso, en parte gracias a la utilización de columnas de orden completo, de una hornacina central abocinada y de remate avenerado, o de unos interesantes juegos de perspectiva, práctica con la se familiarizaron frecuentemente los maestros de procedencia norteña.



Fig. 3.6. Detalle de la hornacina del retablo del Santo Cristo. Catedral de Zamora. Arnao Palla y otros (1546)

La profusa decoración plateresca que tapizó por completo el retablo no fue de uso privativo de Tejerina, sino que su empleo resultó algo común entre la

[387] Dicha fecha se dispuso en la parte superior del fuste izquierdo, justo por debajo del capitel, en una pequeña cartela. En el traspilar del lado derecho y en otra cartela figura una letra capital A (con un travesaño superior, similar al de las grafías nórdicas), en la que algunos han querido ver las iniciales del nombre y apellido (A y T) de su presunto autor, Alonso de Tejerina (SAMANIEGO HIDALGO (2001e): 495-496) o simplemente la del nombre, Arnao Palla (RIVERA DE LAS HERAS (2001): 49-53). Ambas cuestiones fueron vistas años antes por RAMOS DE CASTRO (1982): 217-221, pero no entró a valorar la posible autoría del conjunto, aunque sí el hecho de que la inicial perteneciera a su escultor y no a su policromador, pues tal detalle aparecía tallado. En mi opinión, dicha grafía no es el acrónimo de ningún nombre, sino la abreviatura de "Año", en consonancia con la fecha que se talló al otro lado retablo.

mayoría de los entalladores de la época. Pero la máquina catedralicia contiene, además, ciertos elementos escultóricos de gran calidad (relieves de Moisés y el rey David y diversas esculturas de ángeles) y de un carácter expresionista de raigambre nórdica (fig. 3.6). En estos años centrales de la centuria el principal representante escultórico de esta tendencia era Arnao Palla (act. 1531-1552), uno de aquellos maestros de origen flamenco llegados a Castilla durante el primer tercio del siglo XVI y que, en concreto, desarrolló su actividad mayoritaria en el entorno toresano entre los años 30 y 40. Su obra más conocida fue el retablo mayor de la iglesia de la Asunción de Venialbo (1539-1546) a cuya financiación contribuyó el obispo Pedro Manuel. Precisamente este contacto le pudo hacer merecedor del favor episcopal, pues la conclusión del encargo catedralicio coincidió con el final del pontificado de este prelado zamorano. Pero mayor peso alcanzan las similitudes estilísticas. Ambas obras comparten no sólo una idéntica *marginalia* ornamental, sino también unas características comunes en su imaginería: rostros de exagerada expresividad, cabelleras trabajadas con guedejas apelmazadas, telas de plegados finos e insistentes, anatomías enjutas, tensionadas y fibrosas, o elegantes ritmos curvilíneos en la disposición de las imágenes, estilemas en los que igualmente subyace una cierta influencia berruguetesca[388]. No obstante, el taller de Palla tuvo frecuente contacto con el del también norteño Jaques Bernal, entallador y fecundo contratista asentado en León (act. 1520-1549), que trabajó abundantemente en tierras zamoranas (Toro, Morales de Toro, Abezames, Villanueva del Campo, etc.) y que se sirvió en diversas ocasiones de pintores situados en la órbita de Alonso Berruguete.

Como ocurriera con Tejerina, esta otra atribución del retablo a Arnao Palla ha hecho que el ya mencionado crucificado también se le asigne a él, aunque esto sí suscita más dudas, sobre todo al compararlo con el documentado de Venialbo u otros salidos de los obradores de estos maestros nórdicos. Nada hay de elementos comunes entre ellos, más allá de una cronología cercana –ya que a tenor de sus características el catedralicio ha de fecharse hacia 1540– y la pervivencia en ellos de algún resabio gótico, como es la talla en relieve de los cuajarones de sangre que manan de su costado abierto. Su modelado es mucho clásico, con una anatomía más blanda y un componente dramático menor, además carece de alabeamiento lateral y anuda su paño de pureza al lado contrario[389]. Por ahora, pues, parece recomendable que su autoría quede en suspenso.

Este estilo –a caballo entre el primer renacimiento y el manierismo, entre las novedades berruguetescas y los últimos coletazos del gótico–, ejecutado por unos pocos maestros locales y un abundante número de extranjeros de los que aún hoy se sabe poquísimo, pero que aportaron un componente expresivo que gozó de enorme fortuna entre la clientela castellana, perduró hasta el ecuador

[388] NAVARRO TALEGÓN (1980): 158-192; PARRADO DEL OLMO (2001): 400-401; PLAZA SANTIAGO y REDONDO CANTERA (2001): 615-616; NAVARRO TALEGÓN (2004): 212-220; FERNÁNDEZ MATEOS (2018c): 250-251.
[389] CASASECA CASASECA (1994): 211; RIVERA DE LAS HERAS (2002): 15-16; *Ídem* (2012b): 21.

del siglo XVI. Muchos de estos norteños desaparecieron de nuestro entorno en la década de 1550 o murieron en estos mismos años, caso de los ya mencionados Jacques Bernal y Arnao Palla, pero también de Nicolás de Champaña, Antonio Picardo, Juan de Brujas o del escultor Diego de Ronza[390], heredero de uno de los talleres escultóricos más fecundos del primer tercio del Quinientos –el de su padre, el borgoñón Gil de Ronza– y que testó el 3 de enero de 1551. Algunos años más, hasta 1562[391], viviría Alonso de Tejerina, aunque tras los encargos aquí recogidos poco más relevante se sabe de él.

Ni en las décadas anteriores, ni en las que abren la segunda mitad del siglo del Renacimiento tuvo especial repercusión el arte de Juan de Juni en el entorno zamorano, más allá de obras concretas encargadas al maestro borgoñón o salidas de su círculo, como el conocido Cristo del Amparo tallado para el desaparecido convento de Santo Domingo de Silos, hoy depositado en la iglesia de la Trinidad de Toro. Como tampoco lo tuvo inicialmente la nueva corriente estética impuesta por Gaspar Becerra en el retablo de Astorga a partir de 1558. El romanismo irrumpió en el territorio diocesano de Zamora con un par de décadas de retraso, no así en el norte de la provincia donde la dependencia eclesiástica de Astorga hizo que su influencia se dejase notar antes –desde finales de la década de los 60– y de manera mucho más directa.

Hasta entonces el ámbito geográfico que aquí se aborda estuvo poblado por un amplio ramillete de entalladores y ensambladores y apenas media docena de escultores, repartidos en dos focos artísticos bien diferenciados, Toro y Zamora, descollando en el primero Juan Ducete el Viejo (c. 1515-c. 1583) y en la capital el ya mencionado Juan Falcote. Por ambos centros y su zona de afección acabaría pasando Montejo en los primeros compases de la década de 1580. Ya he dicho cómo, de la mano de Falcote, tomaría contacto con la realidad artística capitalina y con los trabajos de la iglesia de San Andrés, aunque mayor relación alcanzará a tener con su hijo Antonio Falcote. Y algo similar ocurriría en la ciudad de las Leyes, pues no se tienen noticias de que llegara a coincidir con Juan Ducete, aunque sí con su hijo homónimo.



Fig. 3.7. Retablo mayor de la iglesia de San Esteban de Fuentesecas (hoy en la Colegiata de Toro). Juan Ducete el Viejo (escultura) y Melchor Díez (ensamblaje)

Así las cosas, entre los años 50 y 70 del siglo XVI el medio artístico

[390] Al respecto de algunos de estos maestros se trató en PÉREZ MARTÍN (2015): 153-176 y PÉREZ MARTÍN y FERNÁNDEZ MATEOS (2016): 253-265.
[391] SAMANIEGO HIDALGO (1991): 94; *Ídem* (1995): 8.

toresano vio cómo dos personajes de cierto alcance desplegaron una intensa actividad, tomando el relevo de aquellos maestros norteños a los que ya se ha hecho mención. El primero fue **Juan Ducete el Viejo**, cuya etapa productiva más interesante transcurrirá durante esas décadas[392]. Hacia 1570[393] contrata junto a su cuñado, el entallador Melchor Díez, el retablo mayor de la parroquial de Fuentesecas (fig. 3.7), que pasa por ser una de sus obras más relevantes[394]. En él se puede ver la paulatina evolución de su estilo desde formas próximas a lo berruguetesco –apreciables en obras de mediados de siglo– hacia un romanismo superficial, conocido de manera indirecta y por ende alejado todavía de las pautas marcadas por el retablo asturicense. Los plegados algo más abultados visibles en las figuras del banco, o la utilización de columnas con el tercio inferior del fuste tallado y el fugaz empleo frontones triangulares para cerrar las tres calles del retablo, nos sitúan todavía, como ya advirtiera Vasallo Toranzo, ante una actualización de los modelos de mediados de siglo.

Precisamente la utilización de este lenguaje y modelos híbridos, característicos de la retablística purista, tanto en las imágenes como en el ensamblaje, hizo que durante algún tiempo esta obra estuviese atribuida a Juan Falcote[395], al que pronto se verá en Zamora marcando un discurso estético similar.

Antes de abandonar el foco toresano hay que mencionar de nuevo a **Melchor Díez** (c. 1525-1587), activo entallador al que se podrá rastrear por un buen número de pueblos del entorno, al menos en lo documental, pues en lo material son escasas las obras conservadas salidas de su taller, lo que dificulta el poder hablar de su estilo. Sin embargo, la etapa que aquí interesa coincide con la de su mayor producción y por suerte de la que se mantienen un par de retablos –a más del de Fuentesecas– que le sitúan como un maestro modesto, aunque con capacidad para diseñar unas máquinas de notable desarrollo. Sus encargos para Villalonso y Tiorrodrigo (fig. 3.8),



Fig. 3.8. Retablo del despoblado de Tiorrodrigo. Hoy en la capilla del Hospital de la Encarnación de Zamora. Melchor Díez y Gaspar de Palencia (h. 1570-73)

[392] VASALLO TORANZO (2004b): 42-43. De la nueva atribución se hace eco RIVERA DE LAS HERAS (2007): 111.
[393] Tal cronología fue aportada tempranamente por GÓMEZ-MORENO (1927): 345 y retomada después tanto por Navarro como por Vasallo, aunque éste último aportó la nota documental de que en 1575 ambos artistas tenían arrendados los diezmos de la parroquia, asegurándose así el pago de su trabajo al controlar los ingresos de la misma. De la nueva atribución se hace eco también RIVERA DE LAS HERAS (2007): 111.
[394] Hoy conservado en la Colegiata de Toro, en el ámbito del Pórtico de la Majestad. Sobre su devenir en época contemporánea se habló en FERNÁNDEZ MATEOS y PÉREZ MARTÍN (2016): 213-218.
[395] NAVARRO TALEGÓN (1980): 311-312.

rubricados en los años 70 presentan una traza casi gemela, de una simplicidad formal que roza la monotonía y una estructura muy plana, en parte por ser retablos eminentemente pictóricos[396]. Díez depuró el aparato ornamental de ambas obras, incorporó una canónica superposición de órdenes y puntualmente colocó pequeños tímpanos triangulares sobre algunos de los tableros pintados, lo que –al menos a primera vista– las hacía avanzar hacia el romanismo ya en boga en estos años. La sensación en estas carpinterías era similar a lo visto en las imágenes de Ducete, una puesta al día de las composiciones de las décadas anteriores[397] aunque hueras aquí de las complejas y movidas articulaciones que había puesto de moda Gaspar Becerra. Aun así, la adopción de los citados estilemas, además de la inclusión de figuras recostadas sobre los frontones o junto al ático, ha hecho que ambas piezas se hayan considerado en ciertos momentos como plenamente romanistas[398].

No harían falta demasiados años, aunque sí un nuevo relevo generacional, para que las nuevas corrientes estilísticas calasen finalmente en el entorno toresano. Sería de la mano de **Juan Ducete el Mozo** (1549-1613), hijo homónino del escultor que protagonizó la etapa anterior. Gracias a su contacto directo con maestros leoneses y vallisoletanos, es decir con la herencia de Juan de Juni, Gaspar Becerra y Esteban Jordán, se convertirá en el principal actor de la plástica escultórica en Toro y todo su radio de influencia, llegando a ser reconocido como maestro de prestigio en la propia capital. Sobre él, su obra y su contacto con Juan de Montejo se volverá más adelante.

No mucho más complejo era entonces el panorama de la ciudad de Zamora. Allí, hasta comienzos de los 70, **Juan Falcote** había quedado como único escultor, lo que esclarece el porqué de su llegada a tierras zamoranas. A su alrededor, pero también contratando obras de manera autónoma, una serie de entalladores bien conocidos y de los que se conservan algunas piezas o se tiene conocimiento de su participación en conjuntos identificados, caso de los ya nombrados Alonso de Tejerina y Pedro de Ortega, pero también Francisco Ramos, Andrés de Robles y sobre todo Pedro de Ancieta. No serán los únicos, pues el mercado zamorano tenía cabida y sobre todo necesidades para acoger a muchos otros profesionales que atendieran todo tipo de encargos menores. Apenas una o dos noticias, pero ninguna obra asignable ni documental ni materialmente, se tienen de artífices como como Pablo Flórez, Juan de Santamaría, Santiago Valverde o Pedro Vázquez.

[396] En el de Tiorrodrigo las pinturas corrieron a cargo del manierista vallisoletano Gaspar de Palencia, uno de los policromadores del retablo mayor de la catedral de Astorga (NAVARRO TALEGÓN (1983): 106; *Ídem* (1985): 27-28; *Ídem* (1989d): 26-29; RAMOS MONREAL y NAVARRO TALEGÓN (1990): 212-218), en el de Villalonso del cántabro, aunque afincado en Zamora, Juan Ruiz de la Talaya (NAVARRO TALEGÓN, (1980): 417-418; *Ídem* (1985): 19-22).
[397] VASALLO TORANZO (2004b): 44-46.
[398] NAVARRO TALEGÓN (1989d); *Ídem* (1990): 212-218. El propio Gómez-Moreno emparentó el de Tiorrodrigo con la estética que *se ejercitaba en Valladolid por la escuela de Jordán*, GÓMEZ-MORENO (1927): 181.

Aunque la entrada de Juan Falcote en la ciudad del Duero no fue con buen pie, lo cierto es que en 1555 ya había alcanzado la condición de vecino y se disponía a adquirir unas casas en la colación de San Gil por valor de 114 ducados[399]. Es posible que en estos primeros años Alonso de Tejerina, quien le había arrebatado la hechura del retablo de San Antolín, le ayudase a abrirse paso en el mercado zamorano, pues en los años inmediatamente siguientes sus nombres aparecen juntos en escrituras de diversa índole. Las que más interesan ahora son las atienden a temas artísticos, como la contratación del retablo mayor de la iglesia de Peñausende en 1556[400]. A sus posturas, celebradas tras distintos avatares el 13 de abril y el 8 de julio, se presentaron Falcote y Tejerina, aunque no mancomunados, además de otros maestros como Pedro de Ortega, Pedro de Ancieta y el pintor Miguel de Carvajal, al que se acusó de hacerlo de manera *maliçiosa* pues *no hera oficial de entallador*. De los 180 ducados de partida nuestro *ymaginario* se comprometió a hacerlo por 100 y conforme a una traza y condiciones que la parroquia había solicitado previamente a Ortega. De lo ejecutado nada queda, pero todo apunta a que se trataría de un retablo de tipo casillero, similar a las composiciones habituales en el segundo cuarto del siglo XVI, tanto en su ensamblaje como en su ornamentación[401]. Los encasamientos, reservados para tableros pintados –seguramente no menos de 16– los ejecutarían en la década de los 70 Alonso de Aguilar, Juan de Durana y Diego de Quirós[402], una vez concluidos los pagos al escultor[403].

Durante los años inmediatamente posteriores sus intervenciones en la diócesis se irán multiplicando, unas veces solo, otras en compañía de algunos de los entalladores citados[404], pero ya no de Tejerina pues para entonces había fallecido. Hoy, en su mayoría, han desaparecido, como los retablos de Nuestra

[399] Compradas al sedero Jerónimo Sánchez y a su suegra Guiomar Núñez, viuda de Alonso Fernández, procurador del número de la ciudad de Zamora. AHPZa, Prot. 88, ff. 32-32v. 1555, agosto, 23. Zamora. Sobre la vivienda tenía un censo perpetuo de real y medio Cristóbal de Padilla. AHPZa, Prot. 88, ff. 471-474v. 1555, julio, 30. Zamora. Resulta interesante que entre los testigos aparecieran Francisco y Gregorio Hurtado de Hevia, familia para la que años más tarde trabajaría Falcote.

[400] Dio por fiadores a su suegro, el barbero Antonio de Quiñones, y a Alonso de Aguilar, carpintero de Zamora. AHPZa, Prot. 132, ff. 357-368v. 1556, septiembre, 1. Zamora.

[401] Con cuatro cuerpos, separados por columnas y traspilares, todo protegido por guardapolvos tallados con las armas de la encomienda de Santiago. La decoración se compondría de veneras, medallas, frutos, trapos colgantes, sátiros con cestos de frutas sobre los hombros. Y la calle central estaría reservada para la imaginería. De arriba abajo: Dios Padre, un Calvario con San Juan y Nuestra Señora, una efigie de San Martín –titular del templo–, varias esculturas a elegir de virtudes, ángeles o profetas portando los Arma Christi y una custodia de cierto tamaño, con tres cuerpos un relieve de la Resurrección y varias imágenes. La parte del documento tocante a Miguel de Carvajal se recogió en NAVARRO TALEGÓN (1984): 352-353.

[402] De tasar ciertas demasías en el trabajo de los susodichos se ocupó el entallador Esteban de Arnedo, SAMANIEGO HIDALGO (1984): 42.

[403] En 1567 autoriza a Juan Medrano para que en su nombre pudiera cobrar del mayordomo de Peñausende los maravedís, trigo, centeno y cebada que todavía se le debían de su trabajo de *talla e ymagineria.* AHPZa, Prot. 252, ff. 46-46v. 1567, junio, 21. Zamora.

[404] Distinto es el caso visto en la localidad alistana de Viñas, donde en 1557 completó la custodia que el año antes había realizado el entallador salmantino Juan Méndez. AHDZa, AP., 92, Lib. 6 (Fábrica y Visitas), s. f.

Señora y San Antón que hizo para Tamame entre 1553 y 1558[405], o la custodia de Fornillos de Aliste ensamblada en ese último año[406]. También en la arruinada iglesia del Salvador de Abezames fabricó un retablo colateral junto a Juan de Barahona[407] –maestro especialmente activo a partir de la década los 70–, otra custodia para el retablo mayor de la iglesia de Torres del Carrizal[408], unas andas para los difuntos, un cajón y un retril en Argañín[409] y algún trabajo de índole desconocida en Cerecinos del Carrizal, de donde mantenía arrendados los diezmos parroquiales junto a su mujer, Antonia de Quiñones[410]. Por el contrario, sí se conserva una muy retocada Virgen con Niño en la ermita de Muga de Sayago[411] y las imágenes –acaso talladas por entonces– de San Pedro y San Pablo que Navarro Talegón le atribuyó en Bustillo del Oro, manieristas, de líneas sinuosas y plegados suaves, aún bastante ceñidos al cuerpo, colocadas en el tabernáculo del retablo mayor de su parroquia[412].

Mención aparte merecen dos encargos que podrían arrojar algo más de luz sobre el estilo temprano de Falcote. El primero data de antes de 1565 y se ejecutó junto a Pedro de Ancieta en la iglesia de Nuestra Señora de Villafáfila, localidad perteneciente a la diócesis de Astorga. Aunque se desconoce su naturaleza, lo que sí se sabe es que por entonces la parroquia mantenía una deuda con ambos maestros. Por fechas encajaría su retablo mayor que, aunque alterado y repolicromado a comienzos del siglo XIX, mantiene el espíritu de cuantos se ensamblaban en las décadas centrales del Quinientos (fig.



Fig. 3.9. Retablo de la iglesia de Nuestra Señora de Villafáfila (h. 1565)

405 AHDZa, AP., 204, Lib. 8 (Fábrica y Visitas), f. 71v-99. Su policromía se remató en 1562 a Juan Godínez, asentándose dos años después.
406 AHDZa, AP., 44, Lib. 12 (Fábrica y Visitas), s. f.
407 A comienzos de 1563 Falcote otorgaba carta de poder al mercader Juan Gutiérrez para que cobrase de los bienes de dicha iglesia lo que se les debía de la hechura del retablo. AHPZa, Prot. 199, ff. 15-15v. 1563, enero, 7. Zamora.
408 De la que en 1564 se le adeudaba 10.078 reales, a cobrar por el mismo Juan Gutiérrez. AHPZa, Prot. 335, ff. 354-355. 1564, junio, 14. Zamora. Es probable que sea la que algunos años después policromaba Cristóbal Gutiérrez, cuyo coste recogido en las cuentas parroquiales de 1572 a 1584 alcanzó los 44.994 maravedís, NIETO GONZÁLEZ (1982): 319. De aquella pieza nada queda.
409 Las primeras en cuentas parroquiales de 1566-1567, el segundo en las de 1570-1571 y el último en las de 1579. AHDZa, AP., 164, Lib. 11 (Fábrica y Visitas), ff. 87v, 95v, 111v.
410 AHPZa, Prot. 226, ff. 43-44v. 1569, febrero, 21. Zamora. El hecho de que aparezca como testigo el pintor zamorano Cristóbal Gutiérrez, también invita a pensar en la vinculación de este arrendamiento con alguna obra en la que participarían ambos. En otra escritura inmediata aparecerá también implicado el carpintero García de Luzaga. AHPZa, Prot. 226, ff. 266-266v. 1569, abril, 28. Zamora
411 RIVERA DE LAS HERAS (1988): 154. Según los libros de fábrica de la ermita de Nuestra Señora de Fernandiel fue realizada en 1568 y policromada en 1581 por uno de los Remesal.
412 NAVARRO TALEGÓN (1980): 305.

3.9). De su estructura, purista, se ha barrido cualquier indicio de decoración quedando únicamente sus pilastras y columnillas, ambas acanaladas y de orden jónico, y las pulseras que abarcan tres de sus cuatro cuerpos, lo que resulta insuficiente para reconocer con total certeza la mano de Ancieta. En su calle central, reservada a la escultura, se ubicaron dos relieves de la Asunción de la Virgen y del Llanto sobre Cristo muerto y una imagen de Dios Padre, donde se aprecian algunos tipos próximos a los vistos en obras documentadas de Falcote. No obstante, el tratamiento de los plegados, mucho más quebrados aquí, la inferior calidad de los grupos y sobre todo lo lacónico del documento[413], invitan a dejar por ahora esta atribución en el terreno de la hipótesis.

Menos problemas plantea el segundo de los encargos, perfectamente documentado y conservado y que, además, pudo resultar el acicate final para que Juan Falcote se situara como la figura en la que los Sotelo depositaron su confianza para configurar la imagen de su gran capilla funeraria. Entre 1563 y 1564 el indiano Francisco Hurtado de Hevia, personaje ya conocido para Falcote, le encargó el retablo de la capilla que acababa de adquirir y dotar en la iglesia capitalina de San Andrés[414]. En ella fundaría, por manda testamentaria, sus memorias, la de su recién fallecida esposa, Juana Rodríguez, y la de sus hijos y herederos. El conjunto, de pequeño tamaño, debió de resolverse pronto (fig. 3.10). Falcote se ocuparía de la escultura y también de parte del ensamblaje[415], quizá auxiliado puntualmente por el entallador y ensamblador Pablo Flores, quien aparece como testigo en la mayoría de las escrituras alusivas a la capilla[416]:

> *Primeramente tiene el dicho retablo un piedestal con sus molduras y cornija y un friso en medio en questa una ystoria de santo onofrio y en los dos lados y resaltos están dos tabernaculos en que a de aver dos figuras de bulto, encima desto están dos colunas redondas con dos traspilares y en medio desto esta*

[413] Se trata, en realidad, de un poder otorgado a Juan Medrano para cobrar 50 ducados que la parroquia debía a los *entalladores.* AHPZa, Prot. 250, ff. 577-578. 1565, diciembre, 3. Zamora. Pocos días después Falcote y Ancieta se comprometían a pagar la deuda contraída con Medrano a raíz de la tarea anterior. AHPZa, Prot. 250, ff. 599-600v. 1565, diciembre, 20. Zamora.

[414] Ubicada en el muro de la Epístola, en el tramo más próximo a la cabecera. La escritura de fundación data del 8 de noviembre de 1563. AHPZa, Prot. 221, ff. 126-127. 1564, junio, 2. Zamora. Según su testamento y codicilo Hurtado de Hevia moriría dos años más tarde.

[415] La mención a Falcote en las condiciones para la pintura parece disipar las dudas mostradas en su atribución por NAVARRO TALEGÓN (1983b): 16; RIVERA DE LAS HERAS (1995): 8; *ídem* (2001b): 84.

[416] Desde 1564 el nombre de Pablo Flores o Flórez aparece ligado al de Falcote. Juntos figuran en numerosos documentos, desde la compra de la casa del escultor (AHPZa, Prot. 267, ff. 69-70v. 1564, enero, 16. Zamora) a la contratación de la policroma del citado retablo (AHPZa, Prot. 221, ff. 150-151v. 1564, junio, 2. Zamora). Cabría pensar que quizá se hubiera formado en su taller, o bien actuase como oficial dentro del mismo. En los 70 muda su vecindad de Zamora a Toro (AHPZa, Prot. 353, ff. 138-139. 1575, abril, 16. Zamora), donde se mantendría hasta el final de sus días casando con Catalina Díez, una de las hijas del entallador Pedro Díez (VASALLO TORANZO (2004): 23, 28, 36 y 60). Nada se sabe de su origen, aunque no es descartable que fuese extranjero, pues en varios de los protocolos referidos firma como Paulo Floris o Paulus Floris (AHPZa, Prot. 3330, ff. 576-576v. 1598, agosto, 21. Toro). En esta última fecha tomaba como aprendiz a Juan González, joven que se había criado en el Hospital del Obispo de Toro.

una historia de nuestra señora la vendita santa ana y san jusepe y el niño jesus, grandes como del natural, un san juan bautista pequeño [...] y encima esta un renglón con sus figuras de nogal y encima una figura de dios padre con dos niños que tocan bocinas [...] que está falcote obligado a hazer.

De inmediato, en 1564, se concertaba la policromía con Cristóbal Gutiérrez y al año siguiente ya se había pagado todo[417]. De las condiciones redactadas por el pintor se pueden extraer interesantes detalles, tanto de imágenes perdidas –o no ejecutadas–, como de su estructura, con esos peculiares *tabernáculos* actuando a modo de pódium y entablamento de la pareja de columnas que articulan el retablo. Esta solución revela a un maestro con un escaso conocimiento del mundo italiano, mostrándose más próximo al universo de los escultores franceses y flamencos que trabajaron en la península ibérica en el segundo tercio del siglo XVI[418]. Aun adquiriendo ese carácter de pequeños baldaquinos, podrían interpretarse realmente como una difusa asimilación de los manieristas juegos de superposición de cuerpos y órdenes incorporados en algunas obras de Juan de Juni, como el retablo de la Antigua (Valladolid, 1551-1562) o el de la catedral de El Burgo de Osma (Soria, 1550-1554), o más tempranamente en el retablo de alabastro que el francés Nicolás Chanterenne labró para el palacio da Pena en Sintra (1528-c.1532)[419]. No parece que el salmantino Lucas Mitata, que utiliza un recurso similar en el basamento del retablo mayor de Fuenteguinaldo (Salamanca, ant. 1575), lo tomara de



Fig. 3.10. Retablo de la capilla de los Hurtado de Hevia. Iglesia de San Andrés. Vista general y detalles. Juan Falcote y Cristóbal Gutiérrez (1563-1564)

[417] De la paga se hizo cargo ya el heredero, Gregorio Hurtado, para lo que se valió de la venta al platero local Juan Fernández de una cadena y cruz de oro. AHPZa, Prot. 267, ff. 371-372. 1565, agosto, 7. Zamora.

[418] Incluso con posterioridad a estas fechas se pueden localizar detalles similares, de índole puramente arquitectónica, en retablos en los que participaron maestros de ascendencia francesa, caso del mayor de Ochagavia (Navarra), contratado en 1574 y ejecutado por Miguel de Espinal y fray Juan de Beauves. GARCÍA GAINZA (1998): 63-65.

[419] Sobre el repertorio y fuentes utilizado por Chanterene ver GRILO (2004): 393-422.

Zamora, pues su contacto más temprano conocido con la fábrica de San Andrés se producirá con posterioridad a 1577.

Fuese por Falcote o por Flores, de posible origen flamenco, el componente nórdico resulta evidente, también en la cita a grabados de Jan Sadeler I para componer el banco con una escena de San Onofre y San Antón abad (fig. 3.11). Idéntico signo se apreciará en la escultura, que rezuma un cierto espíritu juniano, con algunos rostros expresivos como el de Santa Ana y San José, frente a otros más contenidos. En todos ellos el tratamiento de los paños resulta bastante convencional e impersonal. De distinta mano es la Virgen de la Anunciación, de canon bastante estilizado y elegante torsión, que parece beber de los modelos utilizados por Berruguete[420].



Fig.3.11. San Onofre, grabado de Jan Sadeler I sobre dibujo de Maarten de Vos. San Antón abad, grabado de Jan Sadeler I. Virgen de la Anunciación, banco del retablo de los Hurtado de Hevia

Con anterioridad a este trabajo lo cierto es que Falcote ya había hecho alguna discreta incursión en la iglesia de San Andrés, entre 1562 y 1568, aunque no con la repercusión que adquirirá a finales de la década. Consistió, fundamentalmente en labores de entallador, como labrar escudos de madera con las armas de los Sotelo, cajones para los ornamentos, una cajonería y

[420] Cabe la posibilidad de que esta imagen y el arcángel que la acompaña, ambas de pequeño formato y no citadas en las condiciones de la policromía, fuesen talladas más tarde y por el entallador Francisco Ramos al que en 1571 se le pagaban según las cuentas parroquiales 4.000 maravedís por *las dos figuras de bulto del bajo del retablo* de dicha capilla y otras labores en su bóveda SAMANIEGO HIDALGO y MURILLO PÉREZ (2015): 465-466. En la década anterior aparece como testigo en alguna escritura personal de Juan Falcote, por lo que cabría la posibilidad de que hubiera estado vinculado puntualmente a su obrador. AHPZa, Prot. 267, ff. 69-70v. 1564, enero, 16. Zamora.

oratorio, unas sacras o unos bastidores para ventanales del templo[421]. Por estos años la actividad constructiva en el edificio debía de ser frenética, con canteros, albañiles y carpinteros apurando los tiempos para concluir la parte arquitectónica de la reforma, acometer la cubrición de capillas y naves y dar paso a obras de otra índole, las que suponían el engalanamiento y puesta de largo del mecenazgo de los Sotelo. Todo se materializaría en la bisagra de la década de los 60 y los 70, inclusive el gran contrato que en realidad ambicionada Juan Falcote, la realización del retablo mayor de la capilla. A principios de diciembre de 1567 el escultor presentaba una traza y sus condiciones, aceptadas de inmediato por el provisor y el administrador de la fundación. Echaría a andar la obra del retablo del apostolado a mediados del año siguiente. Con el aparente escueto bagaje de Falcote cabría esperarse un resultado incierto, a pesar de que los gastos que se fueron consignando en sus primeros compases preludiaban una obra de alto vuelos. Pero lo cierto es que, como más adelante se verá, la máquina que coronó el ábside de la capilla de los Sotelo marcaría un antes y un después en la plástica zamorana y en su ámbito próximo del occidente castellano.





Fig. 3.12. Sagrario de Samir de los Caños (Zamora) y escultura de San Pablo. Pedro de Ortega (1556)

Este largo camino recorrido por Juan Falcote estuvo salpicado, como es obvio, por contactos con varios entalladores y ensambladores que trabajaron tanto en la ciudad como en el entorno provincial e incluso que, como él, lograron situarse en la órbita de los Sotelo. Desaparecido Tejerina, adquirirían mayor notoriedad artífices como **Pedro de Ortega**[422], al que ya se vio tasando el retablo de San Antolín o postulándose sin fortuna para ejecutar el mayor de Peñausende. Coetáneamente a este último ejecutó un sagrario para Samir de los Caños[423]

[421] SAMANIEGO HIDALGO (2016): 101-102 y 140-143.

[422] Era un maestro de cierta edad, pues la noticia más antigua que se ha recuperado sobre su persona data de 1544, año en que se le pagaban 5.200 reales por una custodia de nogal para el altar mayor de Fuentespreadas (AHDZa, AP., 261, Lib. 9 (Fábrica y Visitas), f. 60). En 1551 Diego de Ronza aludía en su testamento a la hechura de unas andas que tenían a medias para la iglesia de San Juan de Puerta Nueva. RIVERA DE LAS HERAS (1998): 121; PÉREZ MARTÍN y FERNÁNDEZ MATEOS (2016): 260.

[423] HERAS HERNÁNDEZ (1973): 136. Documentada en los asientos de fábrica por RIVERA DE LAS HERAS (2015b).

con los exornos típicos del ecuador de la centuria y dos tallas de San Pedro y San Pablo que desprenden un cierto aire berruguetesco, especialmente la segunda (fig. 3.12). Se dispone en una postura imposible, inspirada en modelos clásicos, en la que el característico cruce de las piernas se compensa con un brusco giro del torso buscando un punto de apoyo. El conjunto fue policromado cuatro años después, en 1560, por el zamorano Alonso de Aguilar. Un encargo de mayores vuelos recibió hacia 1559 de la parroquial de Gáname, en concreto un retablo –seguramente el mayor–, tasado en 1564 y que se le terminó de pagar tres años más tarde, requisito sin el cual los pintores Alonso de Aguilar y Juan de Durana no podían comenzar sus labores en el mismo[424].

Como entallador trabajó en los años inmediatamente posteriores para los Sotelo, en concreto labrando unos escudos de piedra y madera[425] y desmontando cinco retablos de la iglesia de San Andrés existentes con anterioridad a la reforma del edificio y reubicarlos en otros puntos del templo[426].

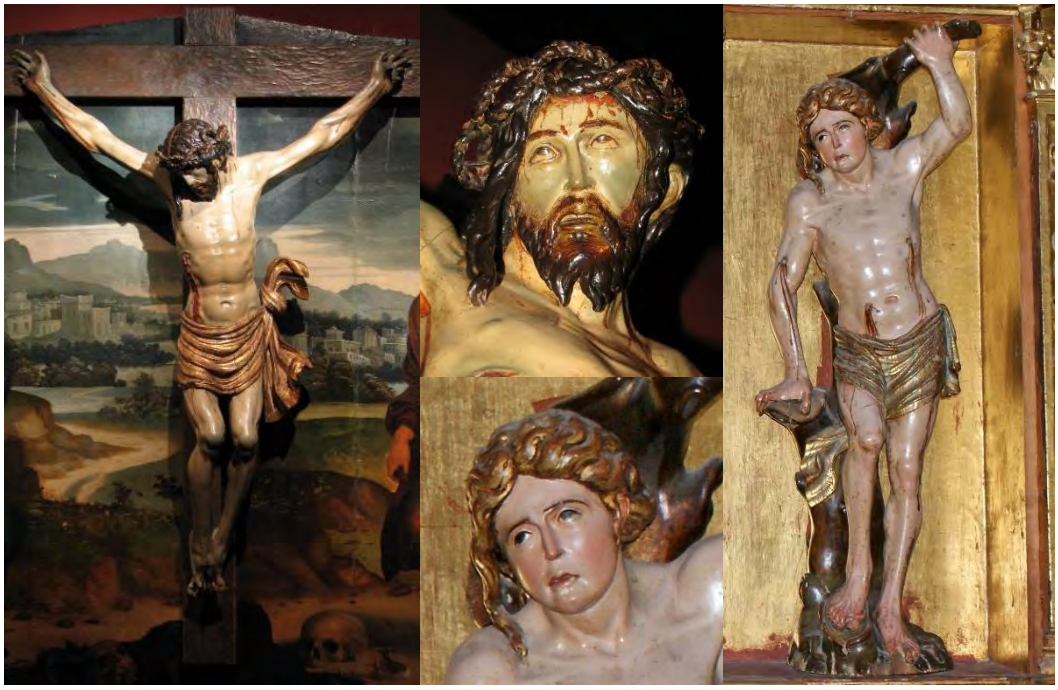


Fig. 3.13. Crucificado y San Sebastián del retablo del canónigo Macías, con detalles de sus rostros. Santa María de la Horta, Zamora (h. 1540-1550)

A la definición de su estilo contribuyó una reciente atribución con base documental[427]. Su escueto catálogo se veía enriquecido con un San Sebastián

[424] AHDZa, AP., 181, Lib. 5 (Fábrica y Visitas), ff. 102v-128. Según los descargos la tasación de la pintura corrió a cargo de un Matías de Carvajal. Quizá se trate de una errata del escribano, queriendo referirse en realidad a Martín o Macías, pintores de los que se han publicado ya abundantes datos.

[425] SAMANIEGO HIDALGO (2016): 101.

[426] AHDZa, Mitra, Capellanías, 161-1, Leg. 2, f. 19. 1563, agosto, 11. Zamora. Debió de ejecutar otros trabajos, aún desconocidos, tanto en Zamora como en Salamanca, pues en 1568 su vida, Isabel Ruiz, otorgó un poder para cobrar lo que aún se le debía. AHPZa, Prot. 144, ff. 344-344v. 1568, junio, 18. Zamora.

[427] SAMANIEGO HIDALGO (2016): 38. Una primera noticia sobre la participación de ambos entalladores se aportó en SAMANIEGO HIDALGO (1995): 8.

para el ya aludido retablo que el canónigo Macías (†1550) había encargado a Alonso de Tejerina con destino a su capilla en la iglesia de la Horta. En el codicilo del religioso se nombraba a ambos artífices y lo que se les había abonado por su trabajo, pero, a nuestro entender, el documento no deslinda la paternidad de las dos tallas que alberga como sí se ha llegado a afirmar (fig. 3.13). Su confusa redacción invita a pensar, más bien, que tanto el Crucificado, del que se habló más arriba, como esta, fueron traspasados a Pedro de Ortega, ocupándose únicamente Tejerina del ensamblaje:

> *ytem digo y declaro que tejerina entallador hubo de haber por el crucifijo e obra que hizo después veintiún ducados y por el san sebastian que hizo. Y le a dado para aquello y para acrescentar el retablo cuando vino juan de avila a asentarlo doscientos y cincuenta reales. Por manera que para aquello tiene diecinueve reales demasiados y tiene allá el crucifijo y el san sebastian que le había hecho ortega, que aquello sea del dicho señor canonigo y que se lo ha de volver [...]*[428]

Menos interpretaciones suscita el análisis estilístico de la talla, lo que quizá ayude a aclarar esta contradicción. Aunque encuentro ciertas divergencias con las imágenes y relieve del sagrario de Samir de los Caños, de la comparación con el crucificado atribuido inicialmente a Tejerina se puede deducir que ambos fueron ejecutados por un mismo maestro. El estudio anatómico y el modelado del tronco, las facciones del rostro, y el trabajo de los plegados nos sitúan, como ya se expresó, ante un maestro conocedor de los modelos berruguetescos y con claras influencias siloescas, presentes aquí en la clásica postura del santo o en el tratamiento del cabello, con mechones apelmazados y terminados en punta. Por las mismas razones parece lógico pensar que estas esculturas pudieron haberse ejecutado en un momento ligeramente anterior, quizá en la década de 1540. La manda testamentaria del canónigo estaría aludiendo, por tanto, a un trabajo encargado algún tiempo atrás.

Queda la duda de que tanto Tejerina como Ortega fueron considerados a lo largo de su vida como entalladores, problema recurrente durante toda la primera mitad del siglo XVI y que hoy nos complica el conocer la capacitación técnica de dichos especialistas para labrar imágenes de bulto como éstas. Todo apunta a que Tejerina actuó siempre como contratista, acudiendo a escultores para la hechura de las tallas. Por el contrario, Ortega sí se hizo con algunos contratos que parecen situarlo en otra posición, caso de la sepultura de Francisco Ramírez, regidor de la ciudad de Zamora, para la iglesia de Santa Lucía, aunque los bultos *de piedra de penalba* se los acabara traspasando al *imaginario* Nicolás de Champaña[429]. Cabría pensar que nuestro maestro no trabajara la piedra, práctica que requería de otras destrezas al alcance de pocos maestros.

[428] Debo el conocimiento directo del documento a la amabilidad de la profesora Irune Fiz Fuertes. Archivo Histórico Nacional (en adelante, AHN), Inquisición, leg. 4599, exp. 7. 1550, diciembre, 13.
[429] RAMOS MONREAL y NAVARRO TALEGÓN (1990): 90.

Pero, sin duda, el entallador más relevante de estas décadas fue **Pedro de Ancieta** (act. 1556-1576), al que de manera frecuente se ha nombrado como Encieta o Incieta pese a la claridad de su firma. Precisamente su apellido parece augurar su origen norteño, acaso vasco, aunque ningún documento ha quedado en los archivos zamoranos que permita confirmarlo. En 1556[430] ya era vecino de Zamora y como tal se mantendrá hasta finales de la década de los 70. Lo extenso de su vida le permitió desplegar una intensa actividad artística, evolucionando desde esquemas del primer renacimiento hacia postulados plenamente romanistas, por lo que coincidió y colaboró tanto con Juan Falcote como con Juan de Montejo.

Los años 60 resultaron plenos de actividad para Ancieta, aunque apenas resta nada de aquellos trabajos que permita extraer un mínimo esbozo de su formación y estilo. Contrataría por entonces, junto a un ya conocido Juan de Barahona, una custodia para iglesia capitalina de San Leonardo[431] *conforme a la que esta en Sant Cibrian desta ciudad.* Además de su puerta con la advocación del templo, un San Pedro y un San Pablo, unas sibilas o niños portando las insignias de la Pasión, y un crucifijo en su remate, llevaría en sus frisos y basamentos los ornatos típicos de las décadas centrales del siglo XVI, es decir, niños tumbados, serafines, rostros, frutos y tarjas. A renglón seguido, previo mandato pastoral, atendió el encargo de la iglesia de Moldones para hacer el retablo mayor y su custodia[432]. Creo que el primero no se realizó pues un par de décadas después lo volvería a contratar el entallador Gaspar de Acosta, pero el sagrario sí y, aunque muy desvencijado, hoy se conserva en su sacristía. Posee forma semihexagonal, articulando en su frente a base de columnas de orden jónico con el tercio inferior del fuste tallado, frisos con cabezas de querubes y puerta con el relieve de la Resurrección. Y entre 1565 y 1569, ejecutaría varios retablos de cierta enjundia, entre ellos los de Matellanes[433] y Matilla la Seca[434], siendo ensamblado el tabernáculo de este último por su colega el toresano Melchor Díez. Entre medias talló un arca para el Santísimo Sacramento y unas puertas para la sacristía de la parroquial de Corrales de Vino[435], unas andas para Fermoselle[436] y recibió el encargo de la iglesia de la Asunción de Venialbo para fabricar un sagrario –que acabaría

[430] AHPZa, Prot. 89, f. 397. 1556, mayo, 13. Zamora. Como tal estuvo presente también en las posturas del retablo de Peñausende.
[431] AHPZa, Prot. 325, ff. 154-155v. 1562, abril, 14. Zamora. Con un coste de 13.500 maravedís y un plazo de ejecución de un año.
[432] AHDZa, AP., 54, Lib. 10 (Fábrica y Visitas), s. f. Se registraron pagos entre 1563 y 1571
[433] Se le irá pagando en años sucesivos, AHDZa, AP., 52, Lib. 7 (Fábrica y Visitas), f. 42.
[434] NAVARRO TALEGÓN (1980): 331-332. Ancieta cobró por este encargo de la iglesia de San Pedro 220 ducados entre 1567 y 1569. De la pintura del sagrario se ocupó el pintor toresano Luis del Castillo
[435] En algunos de estos asientos aparece el nombre de un desconocido entallador llamado Juan de Encieta, seguramente por error del escribano. En 1572 recibirá el importe una escultura de San Briz (San Bricio), un facistol y las rejas del baptisterio. NIETO GONZÁLEZ (1982): 122-123.
[436] AHDZa, AP., 174, Lib. 45 (Fábrica y Visitas), ff. 145-145v.

siendo traspasado a Juan de Montejo– en el que se incorporase uno de los relieves del retablo ejecutado por Arnao Palla[437].

En la década siguiente y al modo de aquella primera custodia llevaría a cabo, al menos, otras dos hacia 1574. Intuyo que ensambló la de la iglesia de Palazuelo de Sayago, ya que cuando el pintor Diego de Quirós contrató su policromía en diciembre de ese año Ancieta actuó como fiador, práctica habitual que ponía de relieve la asidua colaboración entre ambos oficios[438]. Y, con seguridad, ajustó otra para Coreses que tenía *toda ella muy buena talla e ymaxinería bien acabada*, tasada por Francisco Ramos y cuya policromía pudo correr a cargo de Cristóbal Gutiérrez[439]. Al tiempo se hizo con el concierto de un retablo de cierto porte, el de la iglesia de Nuestra Señora de Jambrina, que apenas llegaría a comenzar por su inminente fallecimiento, pero que conviene mencionarlo aquí por dos razones. Primero porque se conserva su contrato y condiciones, lo que permite recrear parcialmente su aspecto, y segundo porque a la larga se convertiría en otro de los trabajos que acabó heredando nuestro escultor Juan de Montejo. Se hace patente que el estilo de Pedro de Ancieta avanzaba de manera decidida hacia nuevas fórmulas, proponiendo un retablo de cierta claridad compositiva, con cuerpos y calles separados por arquitrabes, frisos y pares de columnas y con cajas rematadas por frontispicios *redondos* para escultura y pintura[440].



Fig. 3.14. Retablo de El Fito. Hoy en la iglesia de San Julián de los Caballeros (Toro). Pedro de Ancieta y Juan de Montejo

Resulta evidente que la posición de Ancieta se había consolidado, logrando incluso abrirse camino en el mercado toresano pese a la presencia de Melchor Díez, seguramente porque le superaba en habilidad y porque dispondría de un taller más amplio con capacidad para contratar obras tanto en la provincia de Zamora como en la vicaría de Toro (con dos arciprestazgos en la actual provincia y obispado de Valladolid). La prueba final de ello fue que el primero se hiciera con uno

[437] La idea de aprovechar la *historia del nasçimiento* no gustó al pueblo y en la visita pastoral de 1573 se ordenó suspender la obra. A la muerte de Ancieta, tres años después, su viuda traspasaría este encargo a Juan de Montejo que fabricaría una custodia, pese a que la parroquia trató de que en su lugar se hicieran una puerta y sus entrepaños para la sacristía y otra torneada para el baptisterio. NAVARRO TALEGÓN (2004): 216-217.

[438] AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 927, Leg. 2. 1574, diciembre, 2. Zamora. La tasación de su pintura la llevaron a cabo el zamorano Juan de Durana y el pintor de Toro Luis del Castillo.

[439] AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 929-II, Leg. 44. 1577, enero, 21. Zamora. Muerto Ancieta el pintor se ocupó se cobrar a la parroquia las deudas por este trabajo. La identidad de los entalladores fue recogida tempranamente en NAVARRO TALEGÓN (1983): 98.

[440] AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 1021-II, Leg. 1. 1574-1629. Zamora. En el pleito generado a la muerte de Ancieta se incluye un traslado de la primitiva escritura. En él se le daba un plazo de tres años para su ejecución, a contar desde la aceptación de las condiciones, firmadas el 21 de mayo de 1574. Entre los testigos del contrato se reconoce a un habitual, el pintor Alonso de Aguilar, que, además, actuaría como fiador de Ancieta.

de los grandes encargos retablísticos del entorno toresano, el retablo mayor del lugar de El Fito (fig. 3.14). La obra hubo de ajustarse con anterioridad a 1576, momento en que se constata el primer pago en las cuentas parroquiales[441]. Toda la labor de ensamblaje del retablo y de la custodia sería ejecutada por Ancieta, así como la talla del banco. En él se aprecian diez tableros con figuras de apóstoles y evangelistas, los primeros en pie, los segundos sentados, y otros de menor tamaño con virtudes y alegorías. En todos ellos se aprecia el estilo más maduro de Ancieta, con unas imágenes de corte romanista, aunque no exentas de ciertos recuerdos de la plástica berruguetesca. Figuras un tanto



Fig.3.15. Retablo de El Fito. Sagrario, detalle de la calle lateral del Evangelio y del banco. Pedro de Ancieta

[441] VASALLO TORANZO (2004b): 63.

planas, envaradas y de tosca resolución anatómica, cabellos y barbas pobladas y ondulantes y con unos paños que comienzan a ser abundantes tanto en tela como en plegados (fig. 3.15).

El resto del retablo se componía de cinco calles separadas por pares de columnas de orden jónico y compuesto con el tercio inferior del fuste decorado –excepto en el ático– a base de un variadísimo repertorio iconográfico en el que abundan santos y santas entre cartelas de cueros recortados, mascarones, trapos colgantes y frutos (fig. 3.15). Horizontalmente tres amplios cuerpos y un ático destacado montan sobre el aludido banco que alcanza un notable desarrollo y se separan mediante entablamentos cuajados de niños recostados que juguetean con rameados vegetales muy estilizados, cabezas de querubes y algunos mascarones. Hasta aquí, la clásica traza con dieciséis encasamientos rectangulares podía recordar a las conocidas de Melchor Díez. Sin embargo, la mayor importancia concedida a los frontones que coronan el primer y el tercer cuerpo, y el sobredimensionamiento de la calle central, dotada de un marcado movimiento y reservada a escultura de bulto, en la que destaca un gran frontón semicircular partido y rematado en volutas, revelan a un maestro que supo asimilar de manera más acertada, aunque fuera a un nivel elemental, algunas de las novedades que imponía la retablística romanista. Bien es cierto que el retablo encontró, sin buscarlo, el mejor aderezo posible a su traza, pues tras la muerte de Ancieta en 1576 el encargo inacabado derivaría, con el beneplácito de Melchor Díez, hacia Juan de Montejo, que lo completó con una escultura totalmente puesta al día estilísticamente. Pero en ello me centraré más adelante, al abordar el devenir último del retablo hasta su llegada a la iglesia toresana de San Julián y la especial vinculación que Díez tuvo con él.

Precisamente ese papel preponderante de Melchor Díez en la tierra de Toro hizo que, hasta la exhumación de la documentación correspondiente, el ensamblaje y los relieves señalados se mantuviesen atribuidos a su gubia[442]. Nada más lejos de la realidad, pues como hoy se sabe, el toresano se mantuvo apegado a las composiciones propias del segundo cuarto de la centuria hasta las décadas centrales del siglo XVI[443]. Quizá para evitar la posible competencia entre ellos y que Díez le viera como un rival peligroso, Ancieta le incluyó en varios de sus contratos, como si de una compañía se tratase. Así concertó un retablo para Bustillo del Oro incluyendo al toresano como fiador, seguramente con la intención de que participase en la obra de algún modo[444].

[442] NAVARRO TALEGÓN (1980): 179.
[443] Sobre el mismo véase: VASALLO TORANZO (2004b): 44-46.
[444] Por ahora no es posible saber cuándo se contrató, pero sí que generó un pleito por un dinero que se le dejó a deber a Melchor Díez tras la muerte de Ancieta (AHPZa, Prot. 443, ff. 871-872v. 1578, diciembre, 19. Zamora). En el acuerdo final entre las partes figuran como testigos el entallador Antonio de la Cruz y el pintor Cristóbal Gutiérrez, que quizá pudieron participar en el proceso constructivo del retablo.

Escasean las noticias de Pedro de Ancieta en Zamora capital y, desde luego, tuvo que trabajar para sus templos, aunque nada se puede rastrear hoy en ellos, ni estilística y documentalmente, que pudiera haber salido de su taller. Se mostró cercano a la iglesia de San Cipriano, de la que fue mayordomo en 1571[445]; incluso dos años más tarde actuó como testamentario de Leonardo Docampo su cura párroco[446]. También mantuvo cierta proximidad a la fundación de los Sotelo pero, al contrario que los anteriores artistas, su papel fue puramente testimonial. Quizá por su desahogada situación económica se limitaría casi en exclusiva a actuar como aval y fiador de carpinteros, canteros y pintores que trabajaban en la iglesia de San Andrés desde 1567 a 1573[447]. En este último año, por ejemplo, lo era, junto a Juan de Barahona, en el contrato de la pintura del retablo mayor, rubricado por Alonso de Aguilar y Juan de Durana. Y en ese periodo contactaría con Juan Falcote para tasar la cajonería y oratorio que este había fabricado para los Sotelo y la madera comprada para ello.

Resulta complicado imaginar hoy las intrincadas redes profesionales tejidas por estos artistas y los intereses que subyacían en muchas de sus relaciones, como la recién señalada entre Ancieta y Melchor Díez. Abordar todas y cada una de las que se tiene noticia durante el tercer cuarto del siglo XVI resultaría inabarcable, pero a lo largo de las páginas anteriores se ha mencionado a un entallador que, aunque de segunda fila, ejemplifica a la perfección este papel, el zamorano **Francisco Ramos** (act. 1564-1577). Se podría hablar de otros, pero en todos se repite una misma variable, la imposibilidad de definir su estilo ante el menoscabo de sus creaciones, conocidas fundamentalmente a través de la documentación[448]. A mediados de los 60 Ramos debió de estar relacionado con el obrador de Juan Falcote, llegando a participar con él –como ya se vio– en el retablo de los Hurtado de Hevia. Después colaboró con el poco conocido Andrés de Robles de la Costara, entallador que antes de 1564 había labrado unas custodias para Figueruela de Arriba y Bercianos de Aliste y un retablo para Palazuelo de las Cuevas, entre otras obras[449], e incluso con Pedro de Ancieta en calidad de tasador. A su fallecimiento, a comienzos de abril de 1575, quedaban descubiertas sus conexiones con otros artífices como Alonso de Castro y Juan de Barahona, el ya vecino de Toro Pablo Flórez, el entallador y maestro de órganos Esteban de Arnedo o el pintor Cristóbal Gutiérrez[450].

---

[445] Cargo tradicionalmente ostentado por plateros, en 1571 lo era Ancieta y en 1582 el pintor Alonso de Remesal. PÉREZ MARTÍN (2015c): 485. No obstante, en 1574 adquiría, junto a su mujer Isabel Arias, unas casas en la rúa de los Francos que lindaban con las del maestro de carpintería García de Luzaga. AHPZa, Prot. 409, ff. 179-192v. 1574, julio, 6. Zamora.

[446] NAVARRO TALEGÓN (1984): 332. En la apertura del testamento actúan como testigos el entallador Juan de Barahona y otros pintores y plateros de la ciudad. AHPZa, Prot. 209, ff. 635-647v. 1573, julio, 27. Zamora.

[447] SAMANIEGO HIDALGO (2016): 140, 142, 162, 163 y 183.

[448] Se salva la custodia labrada para la iglesia de Pasariegos hacia 1571 y policromada cuatro años después por Alonso de Aguilar que, aunque muy maltrecha, se conserva en un retablo mayor de factura posterior. AHDZa, AP., 192, Lib. 10 (Fábrica y Visitas), ff 31v-52. La tasación de su pintura recayó en el zamorano Cristóbal Gutiérrez, y su pago se demoró durante años.

[449] AHPZa, Prot. 335, ff. 543-544 y 780-780v. 1564, septiembre, 12. Zamora.

[450] AHPZa, Prot. 353, ff. 138-139. 1575, abril, 6. Zamora. En su testamento, además de estos nombres se recogen trabajos para las iglesias capitalinas de San Simón (unas piedras para

El panorama hasta aquí descrito se alterará sensiblemente con el avance de la década de 1570, no sólo por la desaparición de varios de los maestros más activos a los que me he venido refiriendo, sino también por el efecto llamada para nuevos artífices que produjo la contratación del gran retablo del apostolado, telón de fondo de la magnificencia del mecenazgo Sotelo y excepcional muestra conceptual de las directrices marcadas por el ideario Contrarreformista del recién clausurado Concilio de Trento[451].

3.3.1. El retablo del apostolado. Un antes y un después en la plástica escultórica de la ciudad de Zamora

A principios de 1567 Juan Falcote tenía perfiladas ya en su mente las líneas maestras del retablo que habría de tapizar por completo el testero poligonal con que se cerró la capilla funeraria de la familia Sotelo. Una máquina de estructura tripartita que se amoldaba a la forma de la cabecera, organizada en tres cuerpos soportados por órdenes clásicos superpuestos. Su calle central se reservaría para imágenes de bulto de Nuestra Señora de la Asunción, el Salvador y un Calvario completo, mientras que en las laterales se dispondrían parejas de apóstoles sobre repisas, y en el banco cuatro relieves con los Doctores de la Iglesia[452] (fig. 3.16).



Fig. 3.16. Banco del retablo de San Andrés. Relieves con San Juan y San Marcos. Juan Falcote y taller

A pesar de que los descargos para la compra de madera comenzaron prácticamente de inmediato, lo cierto es que la obra avanzaba lentamente dado que el cerramiento del edificio aún no se había concluido. No es mi intención detenerme en todo el devenir constructivo de la máquina, estudiado detalladamente por Samaniego Hidalgo[453], pero sí me interesa lo ocurrido hasta el 8 de noviembre de 1570. En este tiempo la realidad constructiva y económica de la fábrica había hecho que en repetidas ocasiones se conminase al escultor a la paralización de su trabajo, algo a lo que hoy se sabe hizo caso omiso. Con ello se trataba de evitar un descargo importante en un momento poco propicio para ello, como de hecho ocurrió, pues el 29 de julio de 1569 Falcote solicitaba la tasación de lo que llevaba hecho. Para tasar las piezas

una sepultura) y San Román (un San Gregorio de bulto) o una custodia para Palacios del Pan. Algunos de estos ítems se han recogido recientemente en SAMANIEGO HIDALGO y MURILLO PÉREZ (2015): 465-466.

[451] CANTOS MARTÍNEZ (2012): 27-70.

[452] Estos últimos se sustituyeron finalmente por cartuchos y medallones con virtudes y con los cuatro Evangelistas.

[453] SAMANIEGO HIDALGO (2016): 140-150 y 164-173.

ejecutadas se nombró a Juan Ducete el Viejo, único escultor del entorno zamorano con experiencia suficiente para atender una labor de semejante calado. De su juicio y del inventario realizado algunos meses después se deduce que Falcote tenía terminado por entonces lo principal del ensamblaje (columnas, traspilares, nichos…) y los tableros del banco, aunque nada de la imaginería ni de las coronaciones del retablo.



Fig. 3.17. Retablo del apostolado. Capilla de los Sotelo, iglesia de San Andrés. Juan Falcote y taller (1567-1574)

De nuevo la falta de liquidez llevaría a Juan Falcote a reclamar otra tasación unos tres años después, en mayo de 1572, por lo que el avance en los trabajos resulta fácilmente comprobable. Los actores serían los mismos, pero en el resultado sí se aprecian sustanciales diferencias. La labor de entalladuría estaba casi terminada y se habían comenzado a desbastar cuatro de los apóstoles (fig. 3.17). Pero aún restaría, al menos, una última valoración antes de dar por terminado el retablo, circunstancia que conduciría de nuevo a Zamora al escultor Juan Ducete. El 20 de diciembre de 1573 el toresano se encontró con toda la escultura terminada a falta de las coronaciones, el Salvador y las cajas de las figuras. Aunque su último juicio había sido rechazado por parte de los promotores, aduciendo ciertas irregularidades a la hora de nombrar tasador, la obra prosiguió su curso y mediando el mes de marzo de 1574 se comenzó a asentar en la capilla mayor de la iglesia. Se urgía, de inmediato, al peritaje final del conjunto, que no llegaría hasta un año después. Falcote nombraba nada menos que a Juan de Juni, o en caso de estar impedido[454], a Esteban Jordán; mientras por parte de los administradores de la memoria optaron por el mirobrigense Lucas Mitata. Diversas tachas y nuevas disconformidades entre las partes seguían postergando el finiquito de la obra que necesitó de nuevas consultas a los toresanos Juan Ducete y Melchor Díez y nombramiento de otros tasadores. Juan Falcote recurrió al escultor vecino de Ávila Rodrigo de Montoya[455] y la fábrica a Juan de Barahona, maestros de perfil mucho más bajo que quienes les habían precedido en esta tarea. Con no pocos reproches el precio final superó los 3.100 ducados, cantidad importante si se tienen en cuenta la de otros retablos de la época. También en 1574, por ejemplo, se terminaron el de la iglesia de la Magdalena de Valladolid, contratado por Esteban Jordán y valorado 1.800 ducados, o el de Zumaya (Guipúzcoa), por el que Juan de Anchieta recibiría algo más de 1.658 ducados.

A pesar de lo dilatado del proceso constructivo del retablo de los Sotelo, Juan Falcote tuvo que valerse de varios escultores y algunos oficiales para llevar a término la obra, como corresponde a todas estas imponentes máquinas. Sólo así se explican las diferencias estilísticas existentes entre las diversas imágenes y relieves, pese a que en todas ellas se hace presente una fuerte impronta juniana, suavizada por la idealización romanista. Poco aclara la documentación a este respecto, aunque sí revela que el taller de Falcote estaba compuesto por entonces de, al menos, tres oficiales y un aprendiz[456]. Los primeros eran los jóvenes entalladores Cristóbal de Acosta –de origen portugués– y Pedro de Fuentes, de unos veinte años de edad cada uno, pero también Antonio Falcote, su hijo, que contaba con apenas quince[457]. Como

[454] Recuérdese que para entonces Juni contaba ya con cerca de setenta años y que había estado enfermo. Es más, la muerte le llegaría el 10 de abril de 1577, tan sólo dos años después de esta visita a Zamora. FERNÁNDEZ DEL HOYO (2012): 17, 67 y 68.

[455] Documentado en el entorno abulense en la década de los 70 del siglo XVI. PARRADO DEL OLMO (1978): 452-455.

[456] SAMANIEGO HIDALGO (2016): 173-174.

[457] Las estimaciones proceden de sus declaraciones como testigos cuando Juan Falcote solicitó la tasación del retablo en 1575 (AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 163-II, Leg. 37. 1575, abril, 22. Zamora). Para entonces todos sumaban un año más. Antonio tenía ya 16, Pedro de Fuentes 22 y Cristóbal de Acosta 21.

aprendiz figura un Juan Alonso, del que nada más se vuelve a saber tras esta obra. A ellos correspondería el trabajo de ensamblaje y la labor decorativa del conjunto, bajo la dirección de Falcote que actuaría prácticamente como un empresario.




Fig. 3.18. Salvador y Calvario de la calle central del retablo de San Andrés. ¿Juan Falcote?

Cosa bien distinta ocurre en las imágenes de bulto porque, aunque algunas –como la Asunción o el Salvador (fig. 3.18)– han sido tradicionalmente asignadas a la gubia de Juan Falcote, otras evidencian la participación de maestros cualificados ante cuya presencia la documentación permanece muda. Precisamente, su búsqueda pudo ser uno de los motivos para que las estatuas no empezaran a labrarse hasta fecha tardía, entre 1572 y 1574, pues en Zamora le resultaría muy complicado, por no decir casi imposible, encontrar maestros experimentados y puestos al día de las novedades estilísticas.

Bien es cierto que a este grupo sí pudo pertenecer el escultor y entallador **Juan Ramos de Buega**, pues en 1572 Falcote reconocía una deuda con él de cerca de 10.000 maravedís, saldada no en metálico sino en ayuda de compra de unas casas en la calle de San Torcad pertenecientes a Alonso Godínez, administrador de la fundación Sotelo[458]. No encuentro argumentos para creerlo discípulo de Falcote, como recientemente se ha supuesto, máxime cuando al contrario que otros de sus aprendices Ramos no aparecerá en la documentación hasta este mismo instante y nunca ligado a Falcote. En verdad,

[458] VASALLO TORANZO (2012): 313; SAMANIEGO HIDALGO y MURILLO PÉREZ (2015): 466-467. Las casas lindaban con las del ensamblador Alonso de Castro, que también firmará como testigo de la escritura. Cfr. AHPZa, Prot. 389, ff. 193-193v. 1572, abril, 24. Zamora. La venta se había protocolizado el mismo día figurando entre los testigos el propio Falcote. AHPZa, Prot. 389, ff. 191-192v. Años más tarde se trasladaría a la colación de San Pedro

su asentamiento en Zamora no parecer anterior a los comienzos de la década de 1570 y todo apunta a que viniera desde su Secadura natal (Cantabria) motivado por esta empresa artística[459]. No obstante, su segundo apellido y las relaciones personales y profesionales que mantendrá una vez asentado en la ciudad parecían anunciar su origen trasmerano[460].



Fig. 3.19. Santiago el Menor y Asunción. Tercer cuerpo y primer cuerpo del retablo. Juan Ramos (atrib.).

Si algo dificulta el reconocer su participación en el retablo de los Sotelo es, como luego se verá, la escasa obra conservada de cuanta se le ha podido documentar[461], reducida a una pocas esculturas fechables a fines de los años 70 y comienzos de los 80. No obstante, su estilo, afectado por la contención romanista en los rostros (redondeados, de facciones regordetas y largo cuello), pero de abundantes y complejos plegados en los ropajes, que combinan amplias envolturas con finos y largos plisados, parece presente, al menos, en la imagen de Santiago el Menor (calle derecha del tercer cuerpo) y en la Asunción (calle central del primer cuerpo). Esta última compendia, mejor que

[459] En 1584 apodera a su hermano Pedro Ramos y a otros vecinos de Secadura para que comparezcan por él ante la Justicia de la Junta del Voto. AHPZa, Prot. 420, f. 70r. 1584, marzo, 7. Zamora.

[460] Su nombre completo se recuperó del testamento de su colega Juan de Barahona (AHPZa, Prot. 444, ff. 533-536v. 1579, junio, 24. Zamora), por el que parece que ambos se habían concertado para realizar una sillería para el monasterio de Moreruela. A partir de 1584, tras pleitear para probar su hidalguía al haber sido nombrado diputado de los pecheros por la cuadrilla de San Salvador (ARChVa, Sala de Hijosdalgo, C. 1589-8. 1584, enero, 1. Valladolid y VASALLO TORANZO (2012): 313 y 341.), comenzará a firmar en la documentación zamorana como Juan Ramos de la Vega.

[461] Coetáneamente, el 8 de agosto de 1573, se le pagaban 1.020 maravedís por dos escudos que talló sobre las lápidas de los difuntos Gregorio de Sotelo y su esposa Antonia de Mella. SAMANIEGO HIDALGO (2016): 166.

ninguna otra, los estilemas de este escultor y servirá para atribuir otras imágenes que he localizado repartidas por la diócesis (fig. 3.19).



Fig. 3.20. San Andrés, Santiago el Mayor y San Bartolomé. Paulo de Salamanca (1572-1574)

Con Ramos coincidiría, según se ha apuntado recientemente, el leonés **Paulo de Salamanca** al que Vasallo Toranzo ha atribuido media docena de las mejores tallas del conjunto (las dos parejas del primer cuerpo, el San Juan Bautista de la calle de la Epístola del segundo y el San Bartolomé de la misma calle del tercero)[462]. Artista que ya había dejado valiosas muestras de su arte en localidades como Villavicencio de los Caballeros, Cabreros del Monte o Castro del Condado. Se reconoce en él la preocupación por la belleza formal de sus imágenes y la capacidad de dotarlas de notable monumentalidad, siendo deudoras en algunos aspectos de la estética anchetiana pero imbuidas de ciertos convencionalismos académicos que las restan naturalidad (fig. 3.20).

Parece obvio, pues, que junto a los bultos desbastados en el taller, la mano de obra foránea jugó un papel fundamental en esta obra. Aunque, por ahora, resulta imposible proponer otros nombres, podría pensarse que el resto de maestros hubiera acudido junto a Paulo de Salamanca, es decir, desde la vecina diócesis legionense donde los lazos junianos aún seguían siendo muy fuertes. Y, desde luego, si hay un elemento común a la mayor parte de la imaginería es ese. Baste con observar los relieves que rematan las dos calles laterales, dedicados al rey David y a Moisés (fig. 3.21), repletos de citas textuales al maestro borgoñón y donde, pese a utilizar ya los modelos del grandilocuente romanismo miguelangelesco (el Moisés es un trasunto del tallado por Buonarroti entre 1513-1515), aún no han penetrado totalmente los formulismos romanistas. Estos, pronto serán asumidos como propios por algunos maestros leoneses como Juan de Angés el Mozo o Bautista Vázquez debido a la influencia ejercida por los escultores que trabajaban en la cercana

[462] VASALLO TORANZO (2012): 300-315.

catedral de Astorga bajo los dictados de Becerra, caso de Juan de Anchieta, o los que desde allí pasaron temporalmente a la propia ciudad de León, como Esteban Jordán[463].

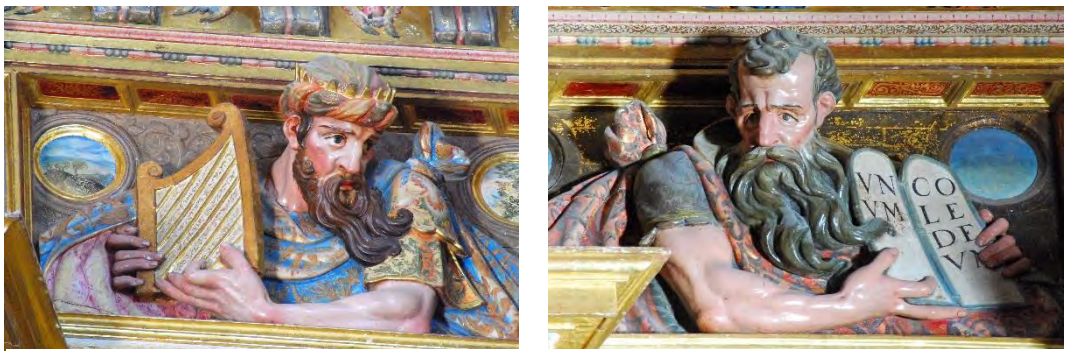


Fig. 3.21. Rey David y Moisés. Remates de las calles laterales (1572-1574)

No será la última vez que los focos escultóricos de Zamora y León tomen contacto de manera tan directa, aunque en esta ocasión se desconoce la vía por la que se formalizó. En buena lógica dependería de Falcote, pero no se puede obviar que casi inmediatamente, en 1575, los toresanos Pedro Ducete y Juan Ducete el Mozo, hijos de Juan Ducete el Viejo, a la sazón primer tasador del conjunto de San Andrés, contrataban junto a los leoneses Bautista Vázquez y Juan de Buega el retablo mayor de la parroquial de Villar de Fallaves[464]. Sea como fuere, la falta de profesionales diestros en la diócesis, la cercanía del fecundo centro artístico leonés y la confluencia e intercambio de artífices en obras limítrofes, hace que esta circunstancia no resulte tan extraña.

Lejos de lo que cupiera esperarse, esta obra quedó poco menos que como un oasis en el panorama retablístico zamorano. El curioso diseño planteado por Juan Falcote quizá por temprano, quizá por falta de conocimientos directos, era una solución intermedia –no por ello carente de novedad– que mantenía abundantes elementos del retablo purista pero incorporaba préstamos de las nuevas estructuras romanistas, tales como las columnas retalladas completamente con decoración vegetal y figurada, o la articulación arquitectónica de su remate, amén de lo que ya se ha visto en el apartado escultórico.

Los forasteros que habían trabajado en el retablo retornarían a sus puntos de origen o contratarían otras obras en el entorno próximo. En Zamora el panorama seguiría dominado durante algunos años más por Juan Falcote y su taller. A pesar del tortuoso finiquito del retablo continuó acaparando los encargos artísticos de la fundación Sotelo hasta 1582, cuando tras su muerte

[463] BARRIOCANAL LÓPEZ (2016): 226, 229-263.

[464] Es más, ya en la década de los 80 los leoneses se encargarían de tasar el avance en los trabajos de este retablo y en el de Morales de Toro, comenzado hacia 1572-1573 por el entallador toresano Melchor Díez y traspasado después a Ducete el Mozo. VASALLO TORANZO (2004b): 47-49 y 64; NAVARRO TALEGÓN (1980): 344-345. Y años más tarde el escultor Juan de Angés el Mozo se adentrará en localidades zamoranas de la antigua diócesis de León, e incluso a la hora de buscar oficiales que le ayudaran en la ejecución del coro catedralicio de Orense acudiría a la vecina ciudad de Zamora. BARRIOCANAL LÓPEZ (2003): 205 y 216.

hubo de sucederle su hijo, el joven Antonio Falcote que, por entonces, no superaba los 23 años. Sin embargo, durante este último periodo, al contrario de lo que había ocurrido en las décadas precedentes, comenzaría a encontrar cierta competencia. Dos de los escultores vinculados al retablo, aunque de muy distinto modo, comenzaron a postularse para la ejecución de trabajos de calado en toda la diócesis. Por un lado, **Juan Ramos** (act. 1572-1585) que terminaría enraizando en la ciudad al casar con la zamorana Beatriz del Castillo, por el otro Juan de Barahona (act. 1562-1579), activo en la provincia desde la década anterior y –como su colega– seguramente oriundo del norte peninsular.

Ellos tres serán los principales protagonistas del lustro y medio que transcurriría hasta la aparición en escena de Antonio Falcote y de una nueva generación de entalladores y escultores entre los que se encontraba ya el salmantino Juan de Montejo. El estudio de estos últimos se abordará más adelante, pero antes conviene recoger algunos aspectos sobre Ramos y Barahona gracias a quienes la estética plenamente romanista terminaría por asentarse en Zamora.





Fig. 3.22. Santa Catalina, Hospital de Sotelo (1574), y Virgen con Niño, Iglesia de San Torcuato (1577)

Sobre el estilo de Juan Ramos ya se habló al mencionar su participación en alguno de los bultos del retablo del apostolado. Y de esta relación con los Sotelo resultaría otro de los encargos que tomó en fecha temprana, una imagen de Santa Catalina[465], labrada *al rromano*, para el hospital fundado por el

[465] Destinada a una cabaña y altar del lado izquierdo de la capilla, AHPZa, Prot. 391, ff. 151-151v. 1574, abril, 5. Zamora. En su ubicación original la vio Gómez Moreno, que la estimó "buena, de estilo de Becerra": GÓMEZ-MORENO (1927): 175. Fue atribuida certeramente y estudiada en RAMOS MONREAL y NAVARRO TALEGÓN (1990): 224-225.

comendador Alonso de Sotelo en 1530 y del que al presente era patrono su sobrino, Francisco de Sotelo. Hoy conservada en el Museo de Zamora[466], es un digno ejemplo de los nuevos cánones escultóricos aunque resulta excesivamente congelada tanto en su movimiento como en la expresividad de su rostro (fig. 3.22).

Pocos meses después contratará el desaparecido retablo mayor de la iglesia del monasterio de San Domingo extramuros en Zamora, siendo su fiador el escultor Juan de Barahona y testigo de las condiciones el pintor Juan de Murguía, aunque la policromía parece que corrió a cargo de Alonso de Remesal[467]. Las condiciones de hechura y policromía permiten reconstruir un retablo de tres calles –adaptas al ochavado testero–, dos cuerpos y ático. La calle central se reservó para la custodia, una imagen de bulto de santo Domingo y un crucificado, las laterales para cajas con pinturas sobre la vida del patrono. La estética romanista hacía primar en estas máquinas lo arquitectónico, reduciendo a la mínima expresión los elementos ornamentales superfluos. Las escasas licencias se limitaban a los entablamentos y órdenes que articularon sus cuerpos y calles.

Aunque el plazo de ejecución para el retablo era de un año y medio, todavía a mediados de 1578 debía de estar sin concluir, pues Ramos traspasaba a Melchor de las Cuevas el ensamblaje y la custodia para que lo llevara a término conforme a la traza establecida[468]. Como testigo de la escritura aparecía el portugués Gaspar de Acosta, asentado por su hermano Cristóbal en el taller de Juan Ramos en 1576 para aprender el oficio de entallador[469]. No deja de ser curioso que pocos años antes Cristóbal aparecía como oficial del taller de Juan Falcote y ahora optase por dejar la formación de Gaspar en manos de un potencial rival. Quizá hubiera observado síntomas de agotamiento en su maestro, o simplemente fuera consciente de que Juan Ramos manejaba un lenguaje mucho más puesto al día que el de Falcote y por ende más del gusto de la clientela zamorana.

Cumplía así Ramos la necesidad de ampliar su taller ante la creciente necesidad de mano de obra. Bien es cierto que desde su llegada a Zamora, hacia 1572, permaneció relacionado con el entallador Alonso de Castro con quien quizá mantenía algún tipo de contrato de compañía[470]. Tras Acosta

[466] GARCÍA ROZAS (2006): 70.

[467] El coste final superaría los 7.000 reales, de los cuales unos 3.400 se destinaron a la escultura. El cantero Juan de la Fragua hubo de realizar una pequeño otra en el arco perpiaño de la capilla mayor, quizá ampliándolo para ubicar el retablo. AHPZa, Prot. 391, ff. 463-467v. 1574, septiembre, 22. Zamora. Cfr. con SAMANIEGO HIDALGO y MURILLO PÉREZ (2015): 467-468.

[468] AHPZa, Prot. 395, ff. 378-379. 1578, octubre, 9. Zamora. Todavía a fines de 1586 Cuevas dice estar concertado con la viuda de Juan Ramos, Beatriz del Castillo, para acabar dicha custodia. AHPZa, Prot. 402, ff. 621-622. 1586, octubre, 22. Zamora.

[469] Su hermano Cristóbal ajustó el aprendizaje de Gaspar por un período de dos años y medio SAMANIEGO HIDALGO y MURILLO PÉREZ (2015): 468.

[470] Aunque los documentos que se podría citar son múltiples, resulta interesante el testamento de Alonso de Castro, en el que traspasa a Ramos la continuación de sus obras más

acogería sucesivamente en su casa a Andrés de Colina, vecino de Agüero (Cantabria), Juan de Somarriba o al zamorano Domingo Carreño. Y como curador de Pedro de Camporredondo, vecino de Sobremazas (Cantabria), le emplazó al obrador del ensamblador Esteban de Arnedo[471], de origen burgalés o logroñés. Su progresivo reconocimiento como escultor motivaría también que los Sotelo le reclamasen de nuevo a su capilla en 1576, aunque en este caso para tasar el retablo de la Virgen junto a Esteban de Arnedo[472].

Durante estos años el taller contrató abundante obra de la que apenas queda nada salvo la huella documental. Se ha de exceptuar también la imagen de Nuestra Señora con el Niño Jesús en brazos (fig. 3.22) que labró en 1577 para la Cofradía del Santísimo Sacramento de la iglesia capitalina de San Torcuato y por la que recibió unos 10 ducados[473]. Al año siguiente recibió el encargo de hacer la silla central del coro para la iglesia del monasterio de Moreruela, obra a la que aludí con anterioridad ya que, a la larga, colaboraría en su hechura con el escultor Juan de Barahona[474]. Se trataba, en realidad, de enriquecer un sitial preexistente con un respaldo y otras piezas de nogal. Ramos planteó un diseño eminentemente romanista, de fuerte carga arquitectónica, organizado en varios cuerpos sostenidos por columnas *con sus tercios de talla a lo romano* y medios relieves de una virtud y San Froilán obispo. Ciertas notas manieristas mantenía el ático, que se remató con un frontispicio sobre *términos* y un relieve con *dos muchachos* y una cruz[475]. Es posible que el resto de la sillería corriera a cargo de los mismos maestros, aunque de esto no se tiene testimonio alguno.

Ya a comienzos de los ochenta se obligó a hacer una escultura de Nuestra Señora del Rosario con sus andas para Aspariegos que no distaría mucho de la imagen frontal, de amplios y ricos ropajes, cabellos ondulados que caían a los lados del rostro –adornados en su frente con alguna joya o tocado–, pero

importantes, como un retablo en Aspariegos o la custodia de la iglesia de San Bartolomé de Zamora. AHPZa, Prot. 393, ff. 210-211v. 1576, abril, 16. Zamora

[471] El primero era hijo del maestro de cantería Hernando de Colina, que lo asentaba por un espacio de cinco años para aprender el oficio de escultor (AHPZa, Prot. 153, ff. 203-204. 1574, septiembre, 22. Zamora). El segundo era hijo del carpintero estante en Zamora Pedro de Somarriba, que por su apellido bien podría ser otro trasmerano. En este caso la formación sería de entallador y escultor, a concluir en el plazo de cuatro años (AHPZa, Prot. 396, ff. 392-393. 1581, julio, 5. Zamora). El último optó por el oficio de ensamblador y por ello un aprendizaje más corto, de tres años (AHPZa, Prot. 562, ff. 132-133v. 1585, junio, 1. Zamora). Dos años tendría Camporredondo para aprender el oficio de ensamblador, sin embargo se mantuvo en el taller Arnedo durante algo más de tres años y medio (AHPZa, Prot. 395, ff. 260-261. 1578, abril, 10. Zamora y Prot. 398, ff. 47-47v. 1582, enero, 8. Zamora). Sobre todos ellos recogió noticias SAMANIEGO HIDALGO y MURILLO PÉREZ (2015): 471 y 474.

[472] Bien es cierto que sustituía a Lucas Mitata que había manifestado la imposibilidad de acudir desde Ciudad Rodrigo. SAMANIEGO HIDALGO (2016): 192-193.

[473] AHPZa, Prot. 414, ff. 92-92v. 1577, marzo, 19. Zamora. Como testigo de la escritura aparecía el pintor Cristóbal Gutiérrez. Cfr. con RAMOS MONREAL y NAVARRO TALEGÓN (1990): 225.

[474] Así parece desprenderse del testamento de Juan de Barahona, por lo que no se subcontrataría una parte con Melchor de las Cuevas como propuso NAVARRO TALEGÓN (2008): 317. Tal hipótesis se basaba en el traspaso que sí había tenido lugar entre ambos al contratar las sillas de coro del monasterio de Santo Domingo extramuros de Zamora.

[475] El precio se estipuló en 115 ducados y una carga de trigo. NAVARRO TALEGÓN (2008): 316-317.

carente de espíritu, que se conserva en San Torcuato[476]. Al tiempo se le pagaban 15.000 maravedís por una efigie de San Atilano para el Ayuntamiento de la ciudad, donde aún está recogida. Y antes de su muerte, el 28 de agosto de 1585, tendría tiempo de contratar el retablo de Pinilla de Fermoselle[477], una custodia para la iglesia de San Martín de Villárdiga[478], una imagen –de advocación desconocida– y unos cajones con la fábrica de la iglesia de Nuestra Señora del Templo de Castromembibre[479], unos estantes para el estudio del obispo Juan Ruiz de Agüero[480], o una docena de sillas francesas para la audiencia eclesiástica de Zamora[481].

El estudio en conjunto de su obra, pero sobre todo las atribuciones hechas a partir del retablo de los Sotelo, facilita el rastreo de su trabajo por otras localidades zamoranas. Su estilo, bien definido y con algunos modismos muy repetitivos, permiten, pese a la falta de documentación, adjudicarle algunas imágenes de cierta calidad que, por su carácter plenamente romanista, debieron ejecutarse entre las décadas de los 70 y los 80. La apariencia de los rostros, próximos a los de la Asunción de San Andrés y la Santa Catalina del Museo de Zamora; el tratamiento de los cabellos, ondulados, con gruesos mechones y peinados al medio; y la disposición de los pliegues del manto, con amplias aperturas que dejan ver ampulosas túnicas ceñidas a la cintura con algún detalle rico como fiadores o joyeles, nos conduce a Juan Ramos.

Dos de ellas, las más interesantes, se hicieron para las iglesias de Santiago Apóstol de Muelas de Pan y de Nuestra Señora de la Asunción de Riomanzanas (fig. 3.23). La primera representa a la Magdalena, en actitud orante, ataviada con ricas vestiduras y un pomo de ungüentos a sus pies[482]. Aunque su composición resulta bastante convencional y estática trata de vencer su hieratismo y frontalidad con el giro de la cabeza y el ligero adelantamiento de la pierna derecha. La otra talla es la titular de su parroquia[483]. Quizá se hizo para un retablo coetáneo, aunque hoy preside una máquina rococó de fines del siglo XVIII, lo cual también explica su moderna policromía, aplicada por

[476] AHPZa, Prot. 479, ff. 157-157v. 1581, julio, 15. Zamora. Curiosamente se le cita como entallador y recibe 8 ducados por su hechura previa tasación de Juan Falcote. Véase también SAMANIEGO HIDALGO y MURILLO PÉREZ (2015): 472-473. Algunos años antes había trabajado en un retablo para

[477] Los pagos se efectúan a partir de 1587 y, por lo tanto, ya a su viuda. La primera partida alcanza los 20 ducados, la segunda 9.100 maravedís. AHDZa, AP., 174 (Fermoselle), Lib. 45, ff. 262, 275v, 276v y 288. También se consignará todo lo relativo a su dorado y policromía entre 1587 y 1588. Corrió a cargo del zamorano Diego de Quirós.

[478] SAMANIEGO HIDALGO y MURILLO PÉREZ (2015): 460-461 y 473.

[479] AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 919-I, Leg. 11. 1587, mayo, 5. Zamora.

[480] AHPZa, Prot. 600, s. f. 1587, diciembre, 22. Zamora. Se le pagaron por mano del mayordomo Alonso de Arroyo 412 reales por dichos estantes y *otras cosas* hechas hasta el 26 de julio de 1585.

[481] A este último trabajo se alude en su inventario de bienes. Se le podrían sumar otros de carácter menor como una caja de olieras y una cubierta para las puertas de la iglesia de Cazurra o unas andas para Villalazán como recoge NIETO GONZÁLEZ (1982): 92 y 331.

[482] Desde hacía algunos años permanecía fechada a fines del siglo XVI. NIETO GONZÁLEZ (1982): 247.

[483] HERAS HERNÁNDEZ (1973): 133.

Cristóbal de Isla al tiempo que se doraba su encasamiento[484]. Esta Asunción-Coronación dista compositivamente de la tallada para el retablo de los Sotelo, que se aproxima aquí a un modelo más clásico, aunque el rostro de la Virgen es un calco de aquel. Las concomitancias con el grupo diseñado por Becerra para Astorga no pueden resultarnos ajenas, aunque la disposición de la Virgen y los plegados de su manto, o la postura de los ángeles, se muestra más cercana a la que inspiró al propio baezano, la Asunción de la Trinità dei Monti (Roma) pintada en la década de 1540 por Daniele da Volterra y ampliamente difundida por toda Europa a través de estampas.





Figs. 3.23. Santa María Magdalena, Muelas del Pan, y Asunción, Riomanzanas. Juan Ramos (atrib.)

La otra pareja de esculturas se ha localizado en los respectivos templos parroquiales de Cazurra y Fuentelapeña (fig. 3.24). Son algo más flojas que las anteriores y efigian a Santa Catalina de Alejandría[485] y Santa Bárbara, respectivamente, con sus atributos iconográficos habituales. Como en las analizadas con anterioridad, el modelo es el utilizado de manera insistente por Juan Ramos, pudiendo tomar como esquema las tallas del Hospital de Sotelo o de la iglesia capitalina de San Torcuato. Todas ellas, de contenida expresión y movimiento, tratan de romper ese aplomo y disposición frontal bien con el giro de la cabeza, bien con un ligero alabeamiento, como ocurría también en la Asunción de Riomanzanas. Entre las que ahora nos ocupan podría ser algo posterior la de Fuentelapeña, pues presenta unos pliegues menos redondeados y pesados de lo habitual, aunque en su disposición general las

[484] AHDZa, AP., 64 (Riomanzanas), Lib. 9, f. 121v. El pintor era vecino de Meruelo, obispado de Santander y recibió por el estofado de la imagen 2.200 reales.

[485] Procede de la desaparecida ermita de Santa Catalina, aunque hoy se ubica sobre el incompleto retablo barroco de la Virgen de la Presentación. Por ello, se consideró imagen barroca al inventariar la iglesia de San Martín de Tours: HERAS HERNÁNDEZ (1973): 53. Más tarde, y aludiendo a su "amanerada postura" se llegó a relacionar con las gubias de Juan de Montejo. NIETO GONZÁLEZ (1982): 92.

variaciones son mínimas. Los rostros siguen manteniendo, por el contrario, una misma fisonomía, de forma oval, con facciones escasamente definidas, narices prominentes, cuellos alargados y ojos redondeados de marcados párpados.




Figs. 3.24. Santa Bárbara, Fuentelapeña, y Santa Catalina de Alejandría, Cazurra. Juan Ramos (atrib.)

Estas imágenes, como ya se dijo, no rebasarían el ecuador de la década de los ochenta del siglo XVI, pues tampoco encajan con el estilo de su primer discípulo, el entallador Gaspar de Acosta. En él recayó la encomienda de hacer inventario de los bienes del maestro una vez muerto. No dudó la viuda en que era el más indicado, pues conocía sobradamente el obrador y tendría constancia de la mayor parte de los contratos en que estaba trabajando. Es más, él y su hermano Cristóbal acabarían adquiriendo sus herramientas y una gran cantidad de objetos de su casa en la correspondiente almoneda[486].

3.3.2. Juan de Barahona y la introducción de la estética juniana en el panorama artístico local

Al contrario de lo que ocurre con Juan Ramos, el estudio biográfico del segundo de los escultores a que he de referirme, **Juan de Barahona (act. 1562-1579)**, aún no se había acometido. Su personalidad ha debido de resultar menos atractiva, seguramente por la escasez de documentación conocida hasta la fecha que afecta a su persona y a su obra, pero nada más lejos de la realidad. Aunque, en efecto, limitada en ambos extremos sirve para reconocer a un escultor de notable relevancia y de mayor recorrido que su colega Ramos. Como se vio con anterioridad, Barahona estaba activo en Zamora ya en los primeros

[486] AHPZa, Prot. 402, ff. 687-701v. 1586, diciembre, 4. Zamora. Cfr. con SAMANIEGO HIDALGO y MURILLO PÉREZ (2015): 474.

compases de la década de 1560, colaborando en la capital y en la provincia con Pedro de Ancieta y Juan Falcote. Llama la atención que un recién llegado a la ciudad del Duero –pues por su apellido pudiera ser de origen vasco– se relacione de igual a igual con dos de los maestros que contaban con mayor capacidad de contratación de obras. Quizá la fama le precediera pues, según parece, se habría formado en el taller de Juan de Juni. Su estancia en Valladolid está documentada en 1556, año en que moría Ana de Aguirre, segunda mujer del maestro borgoñón. Como testigos de su testamento figuraban, entre otros, cuatro *imaginarios* que por entonces pertenecerían al obrador: Bautista Vázquez, Mateo de Vangorla, Enrique Estrepo y el propio Juan de Barahona[487]. Coincidió con los años más decisivos para Juni, en los que consagrado ya como escultor contrataría sus obras más ambiciosas. De conocer el periodo preciso de estancia de Barahona en Valladolid, se podría arrojar luz sobre una hipotética participación en algunas de ellas, como los retablos de Santa María de la Antigua (Valladolid), El Burgo de Osma (Soria), o la capilla de los Benavente (Medina de Rioseco).

Por entonces, Valladolid era un hervidero de artistas que, cargados de novedades, llegaban buscando la cercanía de la Corte. Ese fue el caso de Gaspar Becerra, por ejemplo, cuya interpretación de la *maniera* romana aplicada al diseño de retablos y a la figura humana revolucionaría la plástica renacentista, caló rápidamente en jóvenes oficiales como Anchieta y Jordán. No se puede descartar, por lo tanto, que Barahona también llegase a conocerle, pues en algunas de sus creaciones veremos cómo demuestra un cierto manejo de estas novedosas fórmulas. Cabe recordar que Becerra se instaló en Valladolid en 1557, recién llegado de Italia, marchando al año siguiente tras comprometerse a realizar el retablo mayor de la catedral de Astorga[488].

La llegada de Barahona a Zamora pudo suponer una temprana introducción de la estética juniana en el panorama artístico local. Desde luego era el primero en ofrecer un conocimiento directo de la misma, algo no probado en el caso de Juan Falcote, por ejemplo. Aun así, como ya se ha dicho, la extraordinaria proyección que llegaron a alcanzar estas formas y sus legatarios tardaron en calar en nuestro ámbito geográfico pese a la cercanía de Valladolid. Eso sí, pasados algunos años el reconocimiento y aprecio por el maestro borgoñón, uno *de los mejores maestros que ay en el reyno*, como le calificaba Falcote en 1575[489], resultaba más que evidente, de tal modo que se fraguaría una interesante relación entre Juni, Falcote y sus respectivos herederos. El primer episodio quedó relatado al tratar sobre la tasación del retablo del apostolado, los siguientes serán abordados en próximos capítulos.

Curiosamente, Barahona se esfuma del horizonte artístico zamorano durante un periodo cercano a siete años o, al menos, eso parece al seguir su trayectoria a través de los protocolos notariales y libros de fábrica. Unos datos postreros

[487] FERNÁNDEZ DEL HOYO (1996): 16.
[488] ARIAS MARTÍNEZ (1998): 282.
[489] SAMANIEGO HIDALGO (2016): 179.

le sitúan todavía en la capital entre 1564 y 1565 actuando como padrino de bautismo de un hijo del platero Alonso Hernández y de una hija del pintor Juan Ruiz en la iglesia de San Cipriano[490]. Desde ese último año y hasta 1572 existe un absoluto vacío de noticias que sugiere su puntual traslado hacia otro ámbito geográfico, prueba de ello es que a comienzos de 1566 se encontraba temporalmente en Valladolid y en contacto con el escultor Francisco de la Maza[491]. Ambos pudieron coincidir en su periodo formativo en la ciudad del Pisuerga, por más dudas que suscite el aprendizaje de este último[492]; pero tampoco sería extraño que su conocimiento fuera más reciente, una vez que Maza regresó a Valladolid tras su periplo astorgano (1558-1562), lo que podría explicar la puesta al día que experimenta la obra de Barahona sobre las formas y modelos aprendidos en el taller de Juni.

No es posible saber cómo de fugaz resultó este paso por la capital vallisoletana, pues parece extraño que su estancia allí se limitase únicamente a figurar como testigo en una escritura de un colega de oficio. Además, por entonces, estaba avecindado en Benavente, algo que se pone de manifiesto en el poder que apenas dos semanas después, el 24 de enero de 1566, le otorga el platero local Juan de León[493]. Curiosamente Barahona es mencionado en ese instante como ausente de la villa, pero le faculta para que interceda por él en la audiencia episcopal de Astorga. Si llegó a acudir a la localidad cabe suponer que hiciera por ver las obras del retablo catedralicio que, en este momento, se encontraban en un estado revelador ya que concluida la escultura aún no había empezado a policromarse, tarea iniciada a fines de 1569. Pero esto no aclara el porqué de su asentamiento en Benavente, un núcleo de reducida importancia, salvo que fuera para atender en ese entorno algún encargo puntual del que hoy no se tiene noticia. Más luz arroja que algunos años después pudiera estar trabajando para en entallador benaventano Toribio de Liébana. Aun así, no deja de extrañar este movimiento, sobre todo porque la villa de los conde-duques pertenecía a otra diócesis, la de Oviedo, en la que no tendría los contactos que ya hubiera podido trabar en Zamora. Pero, por otro lado, históricamente se tuvo a Benavente como enclave privilegiado en su papel de encrucijada de caminos tanto hacia Galicia como hacia el sur de la península, sin desmerecer la fácil comunicación con las tierras de Salamanca, León o Astorga. Fuese por un trabajo concreto, fuese para tratar de abrirse

[490] AHDZa, AP., 281-5 (Zamora. San Cipriano), Lib. 1, ff. 13r y 15r. En ambos casos (mayo de 1564 y marzo de 1565) se le nombra como *entallador*.

[491] PARRADO DEL OLMO (1981): 439-440. No transcribió el autor el final de la escritura firmada entre Maza y don Rodrigo Manuel por unos termes de piedra para el vergel del palacio vallisoletano de este noble. Ahí se recoge el nombre de los testigos y firmantes, entre los que aparecen Barahona o Juan Bautista Beltrán (Archivo Histórico Provincial de Valladolid (AHPVa, en adelante), Prot. 285, f. 498r. 1566, enero, 11, Valladolid. Debo el conocimiento de este detalle al profesor Luis Vasallo.

[492] FERNÁNDEZ MATEOS (2018): 154-158; ARIAS MARTÍNEZ (2020b): 89-90.

[493] Junto a Juan de León comparece Bernardo de Santisteban, por el encargo de una cruz de plata para la iglesia de Muelas de los Caballeros (LUENGO UGIDOS (1992): 107). Agradezco a Rubén Fernández Mateos otros datos que recoge este documento y a los que no aludió el anterior autor, además de la información sobre el retablo de Otero de Sanabria, extraída de la tesis doctoral que en estos momentos prepara con el título *La estela de Gaspar Becerra en la antigua diócesis de Astorga: El escultor Gregorio Español.*

camino en otro territorio al margen de la competencia zamorana, parece que finalmente permaneció itinerando por otros puntos de la provincia y otras diócesis durante algunos años.

En las recientes investigaciones de Fernández Mateos sobre la escultura romanista de la antigua diócesis de Astorga se ha podido localizar un retablo que difiere notablemente en su factura –sobre todo en el aparato escultórico– del universo creado por los oficiales y seguidores de Gaspar Becerra en aquel territorio. Es el de Otero de Sanabria, trazado por el astorgano Juan López de Losada y contratado el 9 de mayo de 1569 por el entallador asentado en Benavente Toribio de Liébana para ejecutarse en un plazo máximo de dos años. Al segundo correspondería la búsqueda de escultores para labrar las imágenes del retablo que, en su mayoría, no parecen casar con ninguna otra obra del entorno. Algunas sí muestran el espíritu becerresco imperante en la diócesis, pero otras, como las que efigian a San Pablo, a San Pedro y a un santo no identificado en la calle del Evangelio del segundo cuerpo, o las tres piezas del Calvario (fig. 3.25), entre otras, guardan evidentes similitudes con las producciones que iré asignando a Juan de Barahona, aunque para ello habremos de abstraernos del indecoroso repinte que muestran. En los primeros, el tratamiento de los plegados y de las barbas y cabellos –con cabezas un tanto oblongas–, e incluso la desafiante actitud del San Pablo, recuerdan lo que años más tarde hará en Fresno de Sayago. También el Calvario, con un componente astorgano, cuando no anchetiano, más evidente, encuentra parangón con el que corona el retablo mayor de Muelas de Pan, obra que estoy en posición de atribuir por primera vez a este escultor.

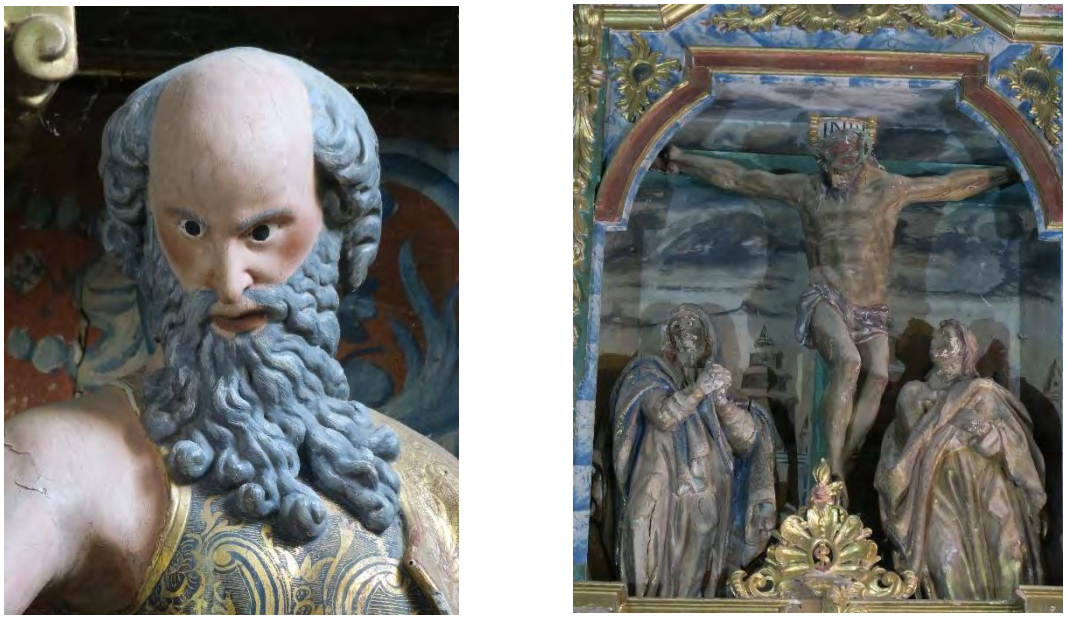
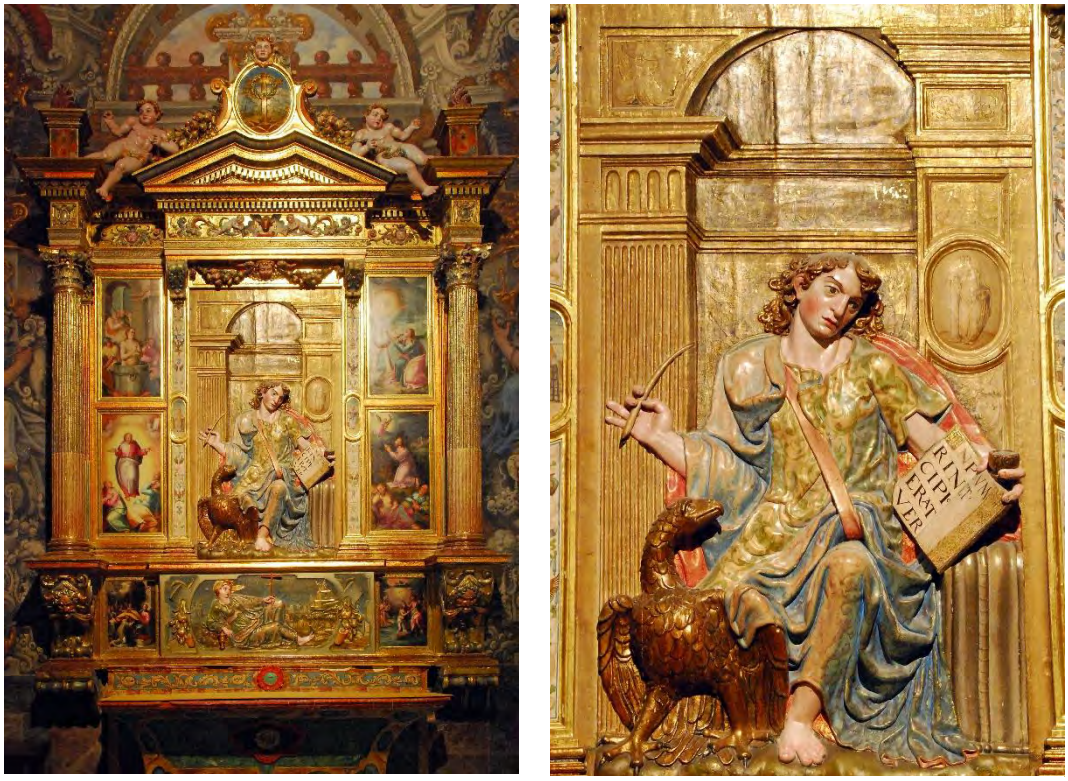


Fig. 3.25. San Pablo (detalle) y Calvario. Iglesia de Santo Tomás Apóstol, Otero de Sanabria. Juan de Barahona (atrib). Fotografías: Rubén Fernández Mateos

Su pulso vital en la capital de Zamora se reanuda a fines de 1572, cuando es llamado a la fundación Sotelo para tasar unos trabajos de carpintería

realizados en la iglesia por el maestro García de Luzaga[494]. Una de las primeras obras que contrató tras su vuelta fue el retablo mayor para el monasterio de San Francisco de Alcañices, por encargo de doña Juana de Aragón, marquesa de Alcañices, e importe de 400 ducados[495]. En esos inicios de la década de los 70 realizaría también unos retablos para la iglesia de San Pedro y San Ildefonso, comenzados a pagar en 1575 por su mayordomo[496] y, casi coetáneamente, la capellanía del canónigo doctor Juan de Grado (c. 1442-1507), fundada en la capilla de San Juan Evangelista de catedral de Zamora a fines de 1507[497], le encargaba otro para su altar.



Figs. 3.26. Retablo de la capilla de San Juan Evangelista o del doctor Grado (1575). Juan de Barahona

Este último, viene atribuyéndose desde 1977 a un entallador llamado Francisco Barahona, absolutamente desconocido y del que no existen otras noticias en el entorno zamorano[498]. Esto, y ciertos aspectos estilísticos presentes en el retablo hacen pensar que, en realidad, el amanuense que

[494] SAMANIEGO HIDALGO (2016): 165. Como ya se ha visto, al poco tiempo se le volvería a reclamar para la última tasación del retablo mayor junto al abulense Rodrigo de Montoya.
[495] AHPZa, Prot. 390, ff. 238-238v. 1573, mayo, 11. Zamora.
[496] En su pago Juan González le otorgó poder para cobrar una libranza que se adeudaba a la fábrica por importe de 25.190 maravedís. AHPZa, Prot. 353, f. 538. 1575, marzo, 7. Zamora. A su muerte, según su testamento, aún se le debían 26.000 maravedís más las costas del pleito que sobre dicho pago se movió entre ellos.
[497] RAMOS DE CASTRO (1982): 350-370; BRÍO MATEOS y BRÍO CARRETERO (1987); ARA GIL (2001): 474-478.
[498] La primera en aportar este nombre tras leer la documentación catedralicia fue Guadalupe Ramos. Con anterioridad (LUELMO ALONSO (1956): 89-90) no se había descubierto la personalidad ni de los pintores ni del escultor. Tras ella se ha mantenido idéntica atribución en: RIVERA DE LAS HERAS (2001): 104-108); ARA GIL (2001): 474-478; RIVERA DE LAS HERAS (2013): 64; *Ídem* (2017): 66-69.

anotó los pagos en los libros de cuentas de la Seo a partir de 1575 erró en el nombre del artista[499]. No así en el del policromador, el zamorano Juan Durana, a quien Gómez-Moreno consideró como "mano maestra" por la gran calidad de las estofaduras y carnaciones a pulimento que tomaría a hacer al año siguiente[500].

Se trata de una máquina sencilla, de un único cuerpo, tres calles, banco y ático (fig. 3.26). Lateralmente se flanquea por un par de columnas acanaladas de orden compuesto soportadas por grandes ménsulas, en cuyo frente se muestran mascarones de aspecto vegetalizado que vomitan trapos. Su articulación tripartita se extiende también al banco, con un relieve de factura algo posterior y dos tablas pintadas. Dos pinturas más a cada lado se colocaron en las calles laterales, todas debidas a los pinceles de Diego de Quirós y Alonso de Remesal el Viejo[501], y en la central un mediorelieve con el titular de la capilla enmarcado por una arquitectura clásica en un sutil juego perspectivo. La imagen de San Juan, sedente y en actitud de escribir[502], emparenta directamente con los modos de Juni, incluso en la incorporación de algunos elementos distintivos como la postura de la cabeza inclinada hacia el hombro, tal y como se puede en la Virgen con el Niño de Becerril de Campos (Palencia) o la Piedad de Medina del Campo (Valladolid)[503], pero al mismo tiempo muestra detalles que conducen a este escultor hacia la renovación romanista, fundamentalmente en el menor acento expresivo o en el tratamiento más pesado de los paños, amen de ciertos convencionalimos introducidos a través del retablo de Astorga, como esa cinta que cruza el pecho desde uno de los hombros. En esta poderosa amalgama aún logran sobresalir diversos estilemas que colocan a Juan de Barahona como un maestro con mucha personalidad. Estas particularidades, entre las que aquí se pueden reconocer el trabajo de cabellos con remates acaracolados o la disposición de unos característicos pliegues de aspecto plano a la altura del cuello, ayudarán a atribuir otras obras.

La obra en conjunto también tiene ciertos ecos, salvando las distancias, de otras obras de Juan de Juni. A nivel compositivo y arquitectónico, por ejemplo, recuerda al retablo del Entierro de Cristo de la catedral de Segovia (c. 1571). Y

---

[499] En los dos asientos contables que aluden a esta obra se le cita de distinta manera: Archivo Catedralicio de Zamora (en adelante ACZa), Libros mss. 247, Cuentas de 1575, s. f. "veynte mil ducientos y cinquenta reales a françisco baragona entallador", y Libros mss. 248, Cuentas de 1580, s. f. "seis ducados a baragona entallador que se le debían de resto de la tabla del dicho rretablo por mandato de los señores visitadores. Mostró el mandato y carta de pago". Se aludió a estos pagos por primera vez, sin entrar en mayores consideraciones, en RAMOS DE CASTRO (1982): 361. Además, en el testamento de Barahona se recogía una deuda de 6 ducados a pagar de la capilla "de los Grados" que el canónigo Astete tenía con él. Quizá tuviera que ver aún con la hechura del retablo. AHPZa, Prot. 444, f. 534r. 1579, junio, 24. Zamora

[500] GÓMEZ-MORENO (1980): 121; RAMOS DE CASTRO (1982): 361-362.

[501] Al primero pertenecen las de la predela, a Remesal las cuatro ubicadas en las calles laterales. RIVERA DE LAS HERAS (2013): 64-69; *Ídem* (2013b): 114.

[502] Sobre el libro se recogen las primeras palabras de su evangelio: IN P/RIN/CIPIº / ERAT / VER/BVM ET• ("En el principio existía el Verbo").

[503] Recientemente se ha propuesto como uno de sus posibles modelos iconográficos un grabado de Marco Pino da Siena. ARIAS MARTÍNEZ y LÓPEZ-FANJUL Y DÍEZ DEL CORRAL (2020): 61.

su ático, recoge otro recurso ornamental muy personal, como son esos fornidos niños en inestables posturas que parecen aferrarse a guirnaldas visto, entre otros lugares, en el retablo de la capilla de los Benavente (1557) o en el sepulcro de arcediano Gutierre de Castro (c. 1540).

El principal problema que se ha encontrado a la hora de sumar producciones a su catálogo es que, a excepción del retablo catedralicio, todos los trabajos anteriores y la mayor parte de la larga relación que se agolpa en su testamento han desaparecido o no se llegaron a empezar, tal como la ya mencionada silla de Moreruela, una reja y una lámpara para el altar de San Froilán del mismo cenobio, unas custodias para la Catedral y para Villalba [de la Lampreana], una escultura para un pueblo de Sayago, los retablos de las iglesias de Fadón[504], Mayalde, Monfarracinos y San Salvador de Zamora, o la cama con cuatro columnas de nogal que hizo para el canónigo Juan Romero[505]. Sin embargo, se mencionan dos conjuntos, uno en Muelas del Pan y otro en Fresno de Sayago que sí tuvo tiempo de concluir o de dejarlos más o menos avanzados (Doc. 3):

> *Declaro que tengo hecho y acabado de asentar un rretablo de la yglesia de muelas el qual fue conçertado en ochenta mil marabedis, pido que mis testamentarios aberiguen cuenta y sobre lo que pareciere tener rreçibido y cobren lo restante [...]*
> *Yten digo que tengo tomado a haçer un rretablo para fresno de sayago en quatroçientos ducados el qual esta començado y hecho parte del, pido a mis terçeros lo hagan acabar y aberiguen de mis cartas de pago so de mi mujer lo que tengo rreçibido [...]*

Aparentemente, el primero no se habría conservado, pues en la localidad de Muelas hoy existe un único retablo, el mayor, relacionado con Juan de Montejo y Tomás de Troas por algunos estudiosos, a tenor de una manda testamentaria del primero[506]: *tengo otro contrato de la mita del retablo de muelas y la otra meta tiene troas, está el contrato en la mia arquilla en salamanca*. Hoy, conociendo el estilo de Montejo y el papel eminentemente de entallador que jugó Troas, resulta complicado mantener dicha atribución. Además, creo que las palabras de Montejo han de tomarse en un sentido textual, es decir,

---

[504] Debía de estar acabado antes de 1574, pues el 16 de octubre de ese año Cristóbal Gutiérrez y Diego de Quirós contrataron su pintura y policromía (NAVARRO TALEGÓN (1983): 99-100) que seguían pagándose a comienzos del siglo XVII. RIVERA DE LAS HERAS (2013): 111.

[505] AHPZa, Prot. 444, ff. 532-537. 1579, junio, 24. Zamora. Del segundo encargo para Moreruela sólo le había dado tiempo a hacer *un poco de obra* mandándole ahora a Esteban de Arnedo acabarla. No se revela, sin embargo, el nombre del pueblo de Sayago, pero sí que del mismo era cura un tal Carvajal, que la imagen estaba hecha y en su taller y que por ella aún se le debían 7 ducados para acabar de pagarla. Respecto a los retablos, el primero estaba asentado y concertado en 70.000 maravedís, el segundo se había comenzado y hecho en buena parte, pero todavía no había recibido los 15.000 maravedís que la fábrica había reservado para en parte de su pago, el Monfarracinos –apalabrado en 300 ducados– no se había iniciado (los derechos sobre él se traspasaban a Esteban de Arnedo) y el de la capital tampoco. Para la custodia catedralicia simplemente había hecho una muestra, aunque nada se le había pagado por ella todavía.

[506] CASASECA y SAMANIEGO (1988): 40. Como obra anónima conectada con la corriente romanista de Becerra la catalogaron NIETO GONZÁLEZ (1982): 247-248; MARTÍN BENITO (1999): 44-45.

entendiendo que lo que realmente tenía era el documento, nada más, pues cuando quiere referirse a una obra comenzada o de la que se le adeudaba algo lo hace en unos términos bien distintos. Fuese por la razón que fuese, ni el salmantino ni Troas llegaron a hacer nada en la parroquia de Muelas.

De este modo, las palabras de Juan de Barahona cobran un renovado interés. Y nos situarían, pues, ante un retablo temprano pero que estilísticamente ya conectaba con los dictados romanistas de sobriedad y claridad compositiva con los que Barahona habría tomado contacto en Valladolid y quizá en Astorga, de confirmarse su participación en la obra de Otero de Sanabria. Es posible buscar ciertas resonancias en obras igualmente precoces del entorno vallisoletano, tales como los retablos de Cuenca de Campos, Torrelobatón o Villabáñez, todos ellos trazados o elaborados en el paso de la década de los 70 a los 80 por maestros que se movieron en el círculo juniano.

Mientras sus calles laterales, flanqueadas por columnas de órdenes superpuestos y tercio inferior del fuste tallado, se reservaron para pinturas, la central estaría ocupada por el tabernáculo y la imagen del titular del templo, Santiago el Mayor (fig. 3.27). Idéntica distribución, aunque entre pilastras, siguió el poco canónico ático, con unas pseudocalles laterales que recogen sencillos marcos pictóricos y un Calvario de bulto en el centro. También existe una clara jerarquización al disponer los tímpanos, triangulares en los tres encasamientos del primer cuerpo, semicirculares y de pequeño tamaño en los extremos de segundo y de idéntica forma, pero abarcando toda la calle central, en el ático. No obstante, lo que verdaderamente permite proponer la presencia de Juan de Barahona en esta máquina es la labor escultórica, hasta hoy atribuida al entallador Tomás de Troas.





Fig. 3.27. Retablo mayor de Muelas de Pan y Santiago el Mayor. Juan de Barahona (c. 1579)

En el Santiago es posible encontrar de nuevo los vínculos de este escultor con Juni. Sus paños, blandos, pesados y ondulantes –con unos distintivos remates de aspecto tubular– parecen una puesta al día romanista de los utilizados por aquel. No menos característico resulta el trabajo del cabello y la barba que muestra evidentes concomitancias no sólo con el San Juan de la Catedral, sino también con alguno de los tableros del desmembrado retablo de Fresno de Sayago como se verá a continuación. Lamentablemente su aspecto original fue alterado a fines del siglo XIX, de la mano del imaginero Ramón Álvarez, al que se pagaron 400 reales por *componer y retocar* la talla. Es de suponer que a esta intervención corresponderá su repolicromado y la modificación del rostro[507].



Fig. 3.28. Banco del retablo de Muelas del Pan. San Lucas y San Mateo. Juan de Barahona (c. 1579)

Estas formas vigorosas, de volúmenes musculosos y aplomados, engrandecidas por el ampuloso plegado de las vestiduras se repiten en el banco (fig. 3.28), donde se tallaron los cuatro evangelistas, dos de ellos recostados y dispuestos en unas posturas que remedan a otras tantas virtudes (Caridad y Vigilancia) de las que llenan el banco del retablo de Astorga. Tampoco se olvidan aquí los modelos manejados por Juni y su círculo, pues la figura sedente de San Mateo se acompaña de un niño arrodillado que comparte modelo con el que se dispuso, por ejemplo, en la orla de la lápida fundacional de la capilla de los Benavente (Medina de Rioseco), atribuida en distintos

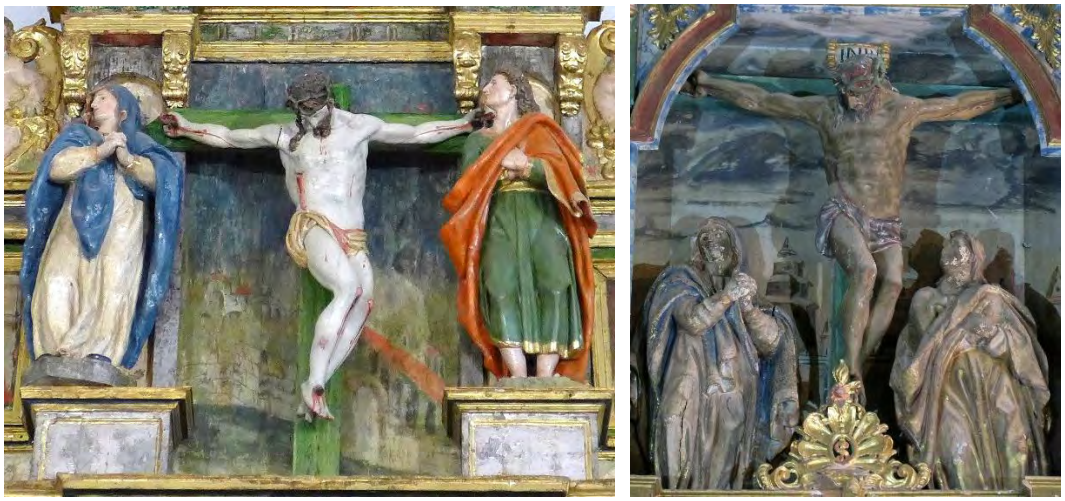


Fig. 3.29. Calvarios de Muelas del Pan (c. 1579) y Otero de Sanabria (1569-1571). Juan de Barahona (atrib.)

[507] RIVERA DE LA HERAS (2014): 102.

momentos a Juan de Juni o a Pedro de Bolduque, o en los mensulones del retablo de San Francisco en el convento de San Isabel (Valladolid)[508].

Como ya intuyera Nieto González el Calvario que remata el ático del retablo parece labrado por otra mano menos diestra, sobre todo las figuras de los intercesores, pues el Crucificado, aunque se ajusta a unos mismos postulados estéticos y formales, es una imagen de mayor calidad[509]. No es descartable que así fuese, pero con la salvedad de que el Cristo sí se alinearía con la vertiente más astorgana de Juan de Barahona (fig. 3.29). Aunque con una mayor desmesura física, el tratamiento anatómico de la imagen de Muelas se encuentra próximo al de los crucificados hechos por Juan de Anchieta en Astorga, Simancas, Cogeces del Monte y Boadilla de Rioseco.

Puestos a establecer paralelismos ha de traerse a colación de nuevo el retablo de Otero de Sanabria, ahora para referirme a su Calvario, donde parece reafirmarse la idea de la participación de Barahona en ciertas imágenes. El Cristo es prácticamente idéntico, en postura, estudio anatómico o tipo de paño de pureza, y en detalles menores como tratamiento de barba y cabellos o la forma de la corona de espinas (fig. 3.30). No menos semejanzas podrán encontrarse en la escultura de San Juan que repite casi miméticamente el modelo codificado a partir del retablo de Astorga. Muy llamativa resulta la disposición de los plegados en el frente de la túnica, por ejemplo, con un característico fruncido en el centro o de los rizados cabellos. En resumen, a pesar de que ambas muestran en mayor o menor medida las principales características reconocidas en el estilo de Juan de Barahona, el San Juan y la Dolorosa son imágenes de taller, bastante flojas y anodinas.



Fig. 3.30. Detalles del Crucificado y de San Juan. Muelas del Pan. Taller de Juan de Barahona (atrib.)

[508] PÉREZ DE CASTRO (2012): 88-90; FERNÁNDEZ DEL HOYO (2012): 86 y 124-126.
[509] NIETO GONZÁLEZ (1982): 248.

El otro de los retablos a los que se alude en su testamento, el de Fresno de Sayago, corrió peor suerte, fundamentalmente porque a su muerte apenas estaba comenzado, aunque una parte de los 400 ducados de su importe sí se había recibido ya en cuenta para su hechura. Su voluntad para que la obra se llevara a término quedaba a cumplimiento de su segunda esposa, Catalina de Mercado y de sus herederos[510]. Por ello, pocos meses después de su fallecimiento, en septiembre de 1579, se concertaron con el entallador Esteban de Arnedo (act. 1569-1595), su testamentario junto al platero Andrés Gil, para que este retomara la obra de dicho retablo y el de Mayalde[511]. La escritura suscrita entre ambas partes resulta clarificadora sobre lo que restaba por hacerse en ambos conjuntos, de lo poco que había alcanzado a hacer Barahona y, por supuesto, de su aspecto y tipología, en clara conexión con el de Muelas del Pan.

En el que ahora nos ocupa faltaba por tallarse la custodia (con una Resurrección en su puerta y unas esculturas de San Pedro y San Pablo), una imagen de Nuestra Señora con el Niño, un San Miguel con el demonio a sus pies y un grupo del Calvario con sus tres figuras de bulto. Parece que, como en Muelas, las calles laterales iban a estar ocupadas por cuatro tableros de pintura que tampoco se habían ejecutado, ni sus encasamientos o las columnas que los flanquearían, de las que restaban cuatro por hacerse. Finalmente habría de tallarse y componerse por completo el remate –conforme a la traza original– donde ubicar las referidas figuras de Cristo, María y San Juan. A lo que no alude el documento es a la parte que sí estaba hecha, que a todas luces era poco y tocante al ensamblaje y banco del retablo.



Fig. 3.31. Retablo asentado en su nuevo emplazamiento. David de las Heras (1973)

Arnedo cumplió con lo que se le había encomendado, pero no se sabe si en el tiempo acordado, pues todavía en 1581 la parroquia de San Miguel le adeudaba ciertas cantidades por la *hechura y asiento del retablo y custodia* que pretendían saldarse con el arrendamiento de sus emprimas por el plazo de un año[512], y en 1583 se otorgaba finiquito y carta de pago a la viuda de Barahona[513]. El principal problema para conocer el resultado final fue que mediando el siglo XIX el edificio fue

[510] Por un lado estaba su hijo, Pedro de Barahona, nacido de su primer matrimonio con Francisca de Otela (o Dotela), representando por su tutor Juan Esteban (antiguo suegro del escultor), por otro sus hijas Ana y Elena, menores, alumbradas junto a su actual esposa. También contaba con una hija ilegítima llamada Marica que tuvo entre sus dos matrimonios y que se había a Lucas de Santillana para que la tomara como hija adoptiva.
[511] AHPZa, Prot. 154, ff. 230-232v. 1579, septiembre, 19. Zamora.
[512] En concreto 10.000 maravedís. AHPZa, Prot. 446, ff. 536-536. 1581, julio, 14. Zamora.
[513] AHPZa, Prot. 448, ff. 136r-v. 1583, diciembre, 20. Zamora.

abandonado[514], trasladando todos sus enseres a la antigua iglesia de Santa María, que acabaría adoptando el nombre de la anterior. Por lo tanto, si no había ocurrido antes, el retablo hubo de desmembrarse, con el gran impedimento de que las menores dimensiones del templo impedían montarlo de nuevo tal y como se había concebido en origen. Aun así se volvió a componer, aunque obviando el ático, estampa que conocemos gracias a Heras Hernández[515] (fig. 3.31). Mostraba cuatro relieves en el banco y sus tres calles separadas por columnas de orden compuesto. Las laterales contenían cajas con frontones triangulares –partidos en el segundo cuerpo– sobre pilastras, mientras en la calle central, más saliente para poder acoger esculturas, el cuerpo bajo se resolvía con una hornacina en arco de medio punto. Por entonces, las pinturas –quizá debidas a Juan de Durana[516]– estaban ya prácticamente perdidas y el sagrario (con columnas de orden jónico) se encontraban retirado en una trastera. No fue esta la última desventura para el retablo, pues todavía en 1985 y debido a su mal estado de conservación fue nuevamente desmontado, aunque ahora para ser sustituido por otro, barroco, procedente de la iglesia zamorana de San Juan de Puerta Nueva, que es el que



Fig. 3.32. San Jerónimo (con detalle) y San Agustín de Hipona. Fresno de Sayago, Juan de Barahona (atrib.). Dcha: San Jerónimo en su gabinete. Alberto Durero (1511)

[514] Todo el devenir del mismo y la bibliografía específica en VICENTE PRADAS (2019): 259-260.
[515] HERAS HERNÁNDEZ (1973): 72-73 y lám. 345.
[516] En el contrato rubricado entre la familia de Barahona y Esteban de Arnedo, el pintor zamorano actuó como fiador, lo que comúnmente implicaba algún tipo de beneficio que bien pudo ser la policromía o las pinturas de ambos retablos.

hoy ocupa el testero. Los bultos se acomodaron en los distintos altares del templo y el ensamblaje languideció hasta desaparecer casi en su totalidad.

Conocida la apariencia del retablo y vistas las condiciones acordadas entre la familia de Barahona y Esteban de Arnedo, parece aclararse que, a mayores de la carpintería, el escultor llegó a labrar los cuatro tableros que componían el banco. Hasta hace algunos años permanecían arrumbados en la iglesia, aunque ya sólo eran tres, habiendo desparecido el cuarto en los últimos compases del siglo pasado. Dos de ellos son rectangulares, correspondientes a la anchura de las calles laterales, el otro formaría parte de uno de los netos de la hornacina central. A la luz de la compleja historia del retablo no extraña que todos ellos hayan sido asignados también al propio Arnedo[517], aunque puestos en parangón con el estilo de Juan de Barahona, no cabe duda de que fueron realizados por nuestro escultor. Conservados en el Museo Diocesano, los de mayor tamaño representan a San Jerónimo y San Agustín de Hipona, el otro a San Juan Evangelista (fig. 3.32). Todos han perdido su policromía.

Como en otras de las figuras trabajadas por Barahona, las tres muestran unos pesados y blandos ropajes que describen líneas envolventes y ondulantes que ocultan el movimiento corporal. No son sino una puesta al día romanista de los característicos paños junianos. Su ampulosidad hace que se amontonen sobre las extremidades y permiten ciertos ademanes muy del gusto del taller de Juni, como los dedos semiocultos bajo las telas o que parecen juguetear con ellas. Destaca la nobleza y gravedad del rostro de San Jeronimo, con cabellos alborotados y barba de terminaciones acaracoladas, similares a las empleadas en el Santiago de Muelas del Pan y en varias de las imágenes de Otero de Sanabria. Hay otros detalles característicos que ya se pudieron reconocer en el relieve de la capilla del doctor Grado, en concreto un acusado doblez que la túnica de San Juan genera al la altura del cuello –visto frecuentemente en las figuras de Anchieta–, o una cinta que cruza desde el hombro izquierdo a la cadera derecha en el San Agustín, recurso emanado de los modelos astorganos. Este último personaje, de gesto adusto, se dispone, además, en una inestable postura, generada por un artificioso cruce de piernas. Sin otro apoyo evidente, la figura busca compensarse adquiriendo una amplitud considerable hasta llegar, incluso, a rebasar los límites de su marco (fig. 3.33).



Fig. 3.33. San Juan Bautista. Hans Collaert (1530-8) y Juan de Barahona

[517] RIVERA DE LA HERAS (2012): 54.

En la composición de estos relieves debieron de utilizarse varias estampas. El San Jerónimo, por ejemplo, parece haberse inspirado en el grabado que sobre el mismo santo hizo Alberto Durero en 1511. Por su parte, el San Juan parece derivar de propuestas de Hans Collaert, que entre 1530 y 1580 grabó algunas imágenes que reproducían esas características posturas de piernas cruzadas procedentes de la estatuaria de la antigüedad clásica.

Respecto al resto de las imágenes, de las que se hizo cargo Esteban de Arnedo y que aún se conservan en la iglesia, surgen muchas dudas. A mi juicio, obedecen a la participación de distintas manos, entre otras, como se verá más adelante, las de varios de los miembros del taller de Barahona. Este hecho debe explicarse teniendo en cuenta que la consideración profesional de Arnedo a lo largo de su vida fue fundamentalmente de entallador y en no pocas ocasiones de *maestro de horganos*, por lo que hubo de rodearse de escultores que le ayudaran a completar sus encargos. De las tallas recogidas en las condiciones, la Virgen con el Niño y el San Miguel se reubicaron por ese orden en calle central del actual retablo[518] y, a la luz sus características formales, fueron esculpidas por dos maestros con sensibilidades y estilos bien distintos, baste con apreciar el tratamiento de sus plegados o el naturalismo de sus rostros (fig. 3.34). Por ahora no nos encontramos en disposición de identificarlos por su falta de ligazón con otras obras de la provincia.



Fig. 3.34. Virgen con el Niño y San Miguel venciendo al demonio. Fresno de Sayago, Taller de Esteban de Arnedo (1579-1581)

Y algo similar ocurre con el Calvario que coronaría el ático del retablo (fig. 3.35). Aunque de este no contamos con fotografías que permitan identificarlo, considero que es el que se encuentra en el centro del retablo del Santo Cristo o del Cristo de las Batallas[519], en el muro del Evangelio del primer tramo de la

[518] HERAS HERNÁNDEZ (1973): 73.
[519] HERAS HERNÁNDEZ (1973): 73.

nave. En sus imágenes, como en las anteriores, también se pueden apreciar dos manos diferentes, una en el San Juan y la Virgen y otra en el Crucificado. Es más, las primeras son demasiado pequeñas respecto al Cristo. Se trata de dos tallas de notable calidad en las que destaca, por encima de todo, el ampuloso tratamiento de los paños con pesados plegados que en el caso de la Virgen generan unas características cascadas en sinuosas formas. Gestos como el ocultar las manos bajo las telas, la frondosa cabellera del San Juan y, sobre todo el intento por marcar una expresiva emotividad en gestos y miradas, nos sitúan ante un desconocido maestro –quizá leonés– conocedor de la poética emanada del taller de Juni y que tendría algún tipo de contacto con Esteban de Arnedo para llegar a encargarle estas dos figuras. Ambas, pero especialmente el santo, encuentran su modelo en un conocido grabado de Wierix, copiado también por Sadeler (figs. 3.35 y 3.36).

El Cristo que las acompaña es una pieza sobresaliente a la que me referiré más adelante, pues conecta con el modo de hacer de Juan de Montejo. Su postura, la concepción clásica del desnudo o el estudio de la testa nos sitúan ante una posible obra de nuestro escultor. Bien es cierto que el paño de pureza utilizado difiere un tanto de los empleados habitualmente por él, a excepción del que porta el Crucificado del retablo de Jambrina (Zamora), por ejemplo. Desde luego, y como se pudo ver con anterioridad, la relación entre ambos maestros está documentada ya en 1581, por lo que de confirmarse podríamos estar ante una obra relativamente temprana de cuantas se conservan de su catálogo zamorano.

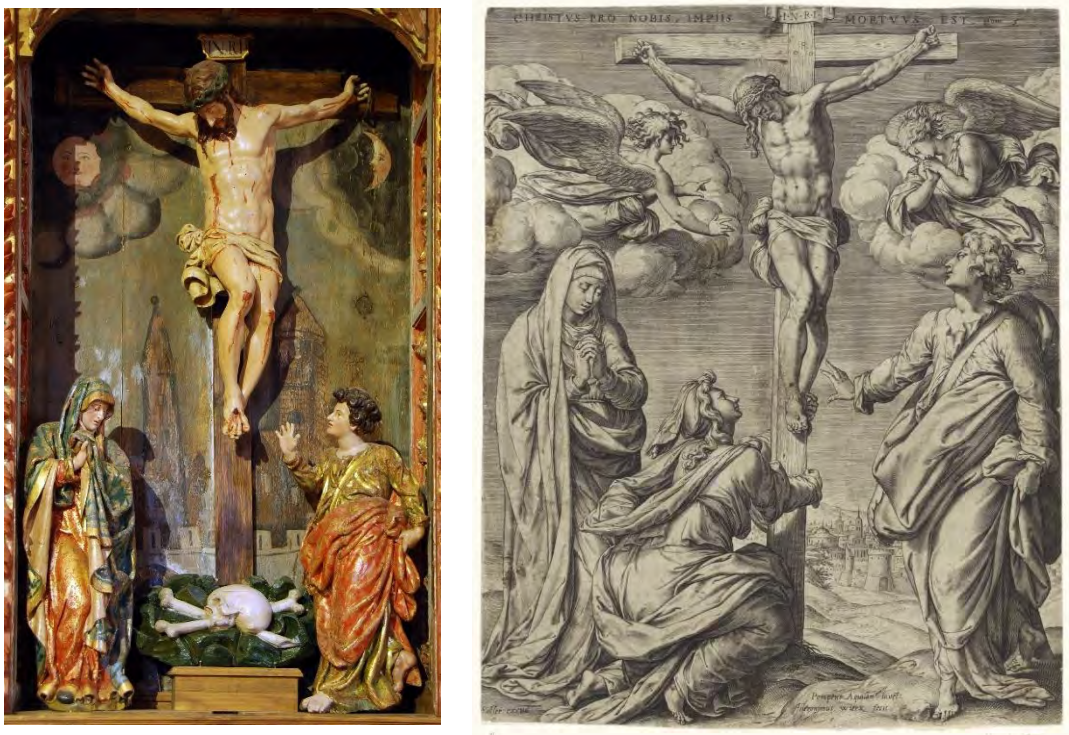


Fig. 3.35. Calvario (1579-1581). Fresno de Sayago, Taller de Esteban de Arnedo y Juan de Montejo (atrib.). Derecha: Grabado de Hieronymus Wierix sobre dibujo de Pompeo Cesura (c. 1563)

En resumidas cuentas, por todo este trabajo, poco menos que de empresario, Arnedo recibiría 56.000 maravedís, recayendo el resto de las cantidades hasta

completar los montos pactados inicialmente por Barahona en los hijos menores de este último. Cabe recordar que esta cantidad incluía, junto al de Fresno, la terminación de un *retablo chiquito* de Mayalde que ya aparecía en el testamento del escultor como iniciado tanto en trabajo como en cobro. Aunque nada resta ya de él en la localidad sayaguesa, ahora habría de tallarse:

> *[…] la custodia y la puerta rresurrecion de media talla y mas san pedro y san pablo y san benito, y cristo y san juan y maria y la cruz con su calvario todo esto de bulto y la talla del remate y todo lo que mas faltare conforme a la muestra […]*



Fig. 3.36. Dolorosa y San Juan (1579-1581). Fresno de Sayago, Taller de Esteban de Arnedo

Curiosamente, de ninguno de los retablos recogidos hasta aquí ha sobrevivido el sagrario original. Su diseño y morfología –de lo que únicamente conocemos las imágenes que los ornamentaban– permitiría ahondar un poco más en el reconocimiento estilístico de Juan de Barahona, marcando innegablemente por su formación en el ambiente artístico vallisoletano. Bajo este prisma se ha de analizar un tabernáculo encontrado en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Villalba de la Lampreana (fig. 3.37), colocado en el basamento del retablo rococó de la Santa Cruz[520], parroquia para la que según el testamento del escultor había elaborado una *custodia* y se le debían algo más de 210 reales tras su tasación[521]. Adopta forma de templete circular con netos y fragmentos de entablamento salientes sobre los que irían columnas hoy perdidas. Entre ellas se abrieron hornacinas para cobijar esculturas, sustituidas hace un par de décadas por otras de San Pedro y San Pablo de moderna factura. Especial



Fig. 3.37. Tabernáculo. Villalba de la Lampreana. Atribuido a Juan de Barahona (c. 1579)

[520] HERAS HERNÁNDEZ (1973): lám. 973. En la fotografía recogida por el autor ya se habían perdido sus columnas y las hornacinas aparecían vacías.
[521] Por error se dice que la deuda ascendía a 210 ducados y 210 maravedís, cantidad, a todas luces excesiva para esta custodia. AHPZa, Prot. 444, f. 534r. 1579, junio, 24. Zamora.

interés alberga la arquitectura que enmarca la puerta, construida con dos columnas de orden jónico apoyadas en ménsulas y un frontón triangular con escotadura en el centro (fig. 3.38). Tales recursos recuerdan a lo visto en el retablo de San Juan Evangelista de la catedral de Zamora, además de algunos detalles menores como la predilección por los fustes con tercio inferior marcado, pero sin retallar[522], o el gusto por los frisos de motivos vegetales estilizados entre los que juegan niños desnudos y las hileras de dentellones, que también aparecen en Fresno y Muelas, respectivamente.



Fig. 3.38. Puerta del tabernáculo. Villalba de la Lampreana. Juan de Barahona (atrib.). Copia de grabado de Cornelis Cort sobre un dibujo previo de Giulio Clovio (post. 1569)

Menos determinantes pueden resultar los relieves de basamento y puerta que recogen santos (entre ellos los Padres de la Iglesia Latina), virtudes y temas pasionales, pues son relieves estereotipados y de recetario. Los de mayor tamaño recogen escenas como la Flagelación, Coronación de espinas, Camino del Calvario y Resurrección, inspirados en grabados de la época, pero donde subyace la potencia de sus anatomías, posturas de un marcado carácter manierista y un canon no excesivamente esbelto.

En 1599 aún se debía cierta cantidad de su hechura, abonada ante un escribano de Zamora a su viuda, Catalina de Mercado[523]. El motivo para tal dilación había sido, según parece, la disconformidad sobre las tasaciones y la existencia de varios pleitos al respecto. No es posible saber el momento en que contrató su policromía, que parece ligeramente posterior a la custodia[524]. Este último detalle se aclara a la muerte de Ana de Paradinas, viuda del pintor zamorano Alonso de Remesal I, en 1605. En su testamento reconoce que su marido se había igualado con Juan Álvarez de Escobar para el dorado de la misma por importe de 200 ducados[525]. Este será el que a la postre se encargue

[522] Hacia 1580 se utilizaban, por ejemplo, en el complejo retablo diseñado por Gaspar Becerra para Santa María de Medina de Rioseco, ejecutado por Juni, Jordán, Lázaro de Leiva y un largo etcétera de artífices. MARTÍN JIMÉNÉZ y MARTÍN RUIZ (2010): 137-142; VASALLO TORANZO (2012): 328-339.

[523] AHDZa, AP., 158, Lib. 35 (Villalba. Cuentas), ff. 56-56v. En concreto se descargaron 118 reales, aunque el asiento no indica a quien. La personalidad del receptor de dicho pago y su cobranza en ochavas de trigo se revela en AHPZa, Prot. 695, ff. 334-335. 1599, agosto, 20. Zamora. Pagada esta cantidad se procedió a traerla a la iglesia desde Zamora, en lo que según los libros parroquiales se invirtieron 12 reales más.

[524] En 1602 se dice que hay una custodia nueva que está en blanco y sobre los cajones de la sacristía. AHDZa, AP., 158, Lib. 30 (Villalba. Cuentas), f. 7.

[525] AHPZa, Prot. 686, f. 80v. 1605, enero, 26. Zamora.

de dicho trabajo, pagado cuatro años después junto al traslado de la misma desde la capital para asentarla en Villalba, que corrió a cargo del entallador Gaspar de Acosta[526].

Aunque se sabe que la iglesia tuvo varios sagrarios, el léxico arquitectónico y decorativo, pero sobre todo la utilización de una tipología de custodia que apenas se prodigó en Zamora, pero que tuvo una amplia difusión en territorios aledaños como Valladolid o Astorga, ámbitos geográficos y artísticos conocidos por Barahona, parecen suficientes para sustentar esta atribución, manteniendo, obviamente, las debidas cautelas por lo impreciso de parte de la documentación consultada.

La destreza y formación de este maestro y la popularidad alcanzada a lo largo de su vida quedaron reflejadas en dos cuestiones más a las que se alude brevemente en su testamento. De lo primero es buena muestra el hecho de que hubiera aderezado una imagen de alabastro a Juan Romero, capellán de la capilla catedralicia del Cardenal, quizá perteneciente a alguno de los sepulcros de la misma. Habiendo aprendido con Juni, a buen seguro hubo de manejar tanto la talla en madera como la pétrea, aunque de esta última no nos haya llegado testimonio alguno. Por otro lado, de su reputación ya habla lo cuantioso y variado de sus comitentes, entre ellos iglesias y monasterios, pero sobre todo que alcanzara a la propia Catedral en distintos momentos. Y lo remacha un encargo que, por desgracia quedó frustrado, pero que de haberlo podido tomar le hubiera terminado por encumbrar. En un momento impreciso, no mucho más allá de 1575 fue llamado por la catedral de Orense, en concreto a través del arcediano y canónigo Pedro Noguerol, para trazar y hacer condiciones de su sillería de coro[527]. En ello invirtió trece días en los que hizo varios dibujos antes de regresar a Zamora, desde donde enviaría las condiciones para su hechura. Fuese por la prematura muerte de Barahona o por la falta de acuerdo con el Cabildo, creo que este proyecto quedó en el olvido pues cuando años después se retomó la idea, concretamente en 1578, no consta mención alguna a Barahona o a la existencia de una traza previa. Como ya es sabido la obra sería contratada finalmente por Juan de Angés el Mozo y Diego de Solís en 1580, valiéndose para su ejecución de un amplio taller de operarios, en su mayoría, de procedencia leonesa[528].

Huelga decir, como se ha podido ver hasta aquí y por lo que se intuye a través de sus mandas testamentarias, que el menoscabo de la obra del escultor Juan de Barahona es más que considerable. Por fortuna, a partir de esta semblanza y de haber pergeñado lo fundamental de su estilo, en el futuro se le podrán ir haciendo nuevas adiciones. Ya al margen de estas obras, se ha buscado su mano infructuosamente en los principales encargos de la época, caso del retablo de los Sotelo donde, a pesar de lo complicado que resulta reconocer los

[526] AHDZa, AP., 158, Lib. 31 (Villalba. Cuentas), ff. 79r y 81v.
[527] En la manda testamentaria correspondiente afirma que por aquellos días de trabajo no recibió nada y que estima costarían unos 200 reales que habrán de reclamarse al cabildo de Orense.
[528] VILA JATO (1983): 59-65; BARRIOCANAL LÓPEZ (2003): 215-218; *Ídem* (2016): 226-243.

estilos de los distintos escultores que intervinieron en él, no parece que Barahona esté entre los elegidos por Juan Falcote, por más que con algunas imágenes se pudiera establecer cierta relación. Quizá a su vuelta de Benavente para asentarse definitivamente en Zamora ya estaba repartido todo el trabajo, teniendo en cuenta que la mayor parte de las esculturas se tallaron entre 1572 y 1573. Y, desde luego, la falta de conocimiento entre las partes tampoco pudo ser la razón principal, pues ya documentamos que habían compartido encargos, como mínimo desde una década antes. Tampoco parece que en ese instante su relación se hubiera deteriorado, sobre todo porque creo que nuestro escultor sí participó en la obra que Falcote pudo contratar a continuación, una vez que su plástica ya había calado en el panorama artístico local y entre el gusto de la retardataria clientela zamorana, a cuya cabeza estaba precisamente el cabildo catedralicio.



Fig. 3.39. Retablo de Nuestra Señora de la Majestad. Catedral de Zamora. Juan Falcote y otros (c. 1573)

Fue Gómez-Moreno el primero que advirtió las analogías entre uno de los retablos de la seo zamorana –el de Nuestra Señora de la Majestad (fig. 3.39)– y el de la capilla de los Sotelo[529]. Esa afirmación ha sido aceptada sin mayores cuestionamientos y siempre a la luz del estudio estilístico pues, por ahora, no se ha podido localizar su confirmación documental. Por ello conviene puntualizar que Falcote no fue el único maestro que intervino en él, algo obviado de manera sistemática. En efecto, ciertas imágenes y rostros encuentran parangón con las que talló en el tablero principal del retablo de Francisco Hurtado de Hevia aunque, a simple vista, se aprecia la participación de otras manos. Algunas, seguramente, pertenecerían a miembros de su taller, pero sobresalen por encima de todas las de un maestro con identidad propia. La labor de este artífice, que creo debe identificarse con Barahona, se centra en el arco exterior de la hornacina y el pequeño ático. En este último, los fornidos niños tumbados sobre los aletones –que Guadalupe Ramos relacionó con lo becerresco– o los que en movidas poses flanquean la tarja central son modelo de los que poco después utilizará en el también retablo catedralicio de San Juan o en el de Muelas del Pan. Pero su estilo resulta más evidente en el arco, donde convergen dos ángeles músicos que tañen un laúd y un arpa, otros tantos medallones con los bustos de San Pedro y San Pablo, y en el centro unos infantes que contemplan sentados a los anteriores mientras reposan su brazo derecho sobre una gran tarja con las armas del Cabildo (fig. 3.40). Todas estas figuras fueron esculpidas por Barahona, como declara la alta calidad de las mismas y su vinculación con las obras que hasta aquí se han venido

[529] GÓMEZ-MORENO (1927): 178

analizando. El estudio de los rasgos faciales, las acaracoladas terminaciones de los cabellos y barbas y, sobre todo, los ropajes, con idéntica ordenación y juegos de pliegues a los relieves de Fresno de Sayago o al titular de la capilla del doctor Grado. Los paños resultan verdaderamente característicos, con zonas más planas, articuladas verticalmente y pegadas al cuerpo y otras con plegados más ampulosos y redondeados.

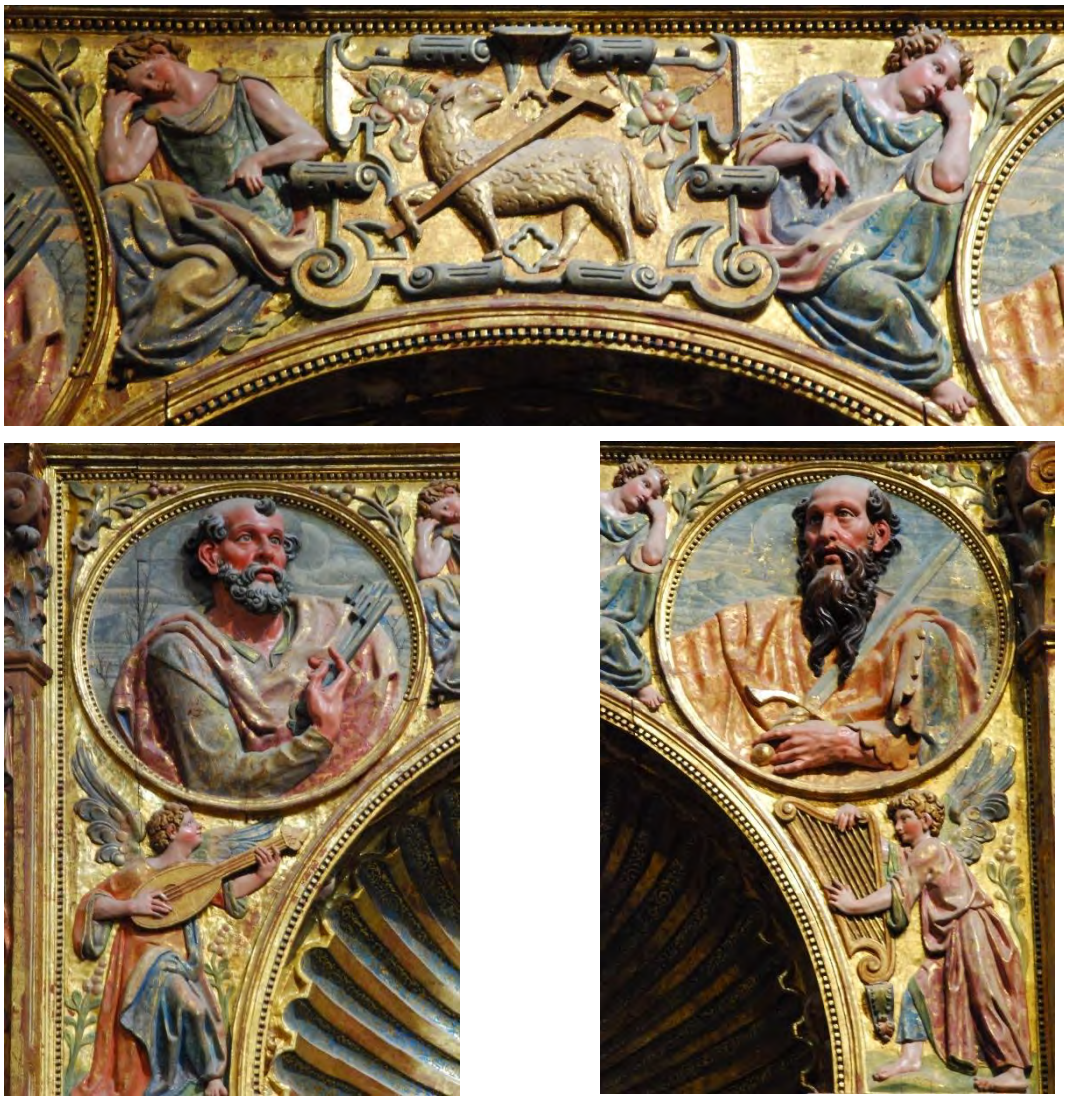


Fig. 3.40. Detalles del exterior de la hornacina central del retablo de Nuestra Señora de la Majestad. Catedral de Zamora. Juan de Barahona (c. 1573)

La, por otra parte, interesante arquitectura del retablo –que transita entre el léxico manierista y la renovación estilística procedente de Astorga– y la abigarrada decoración que lo cuaja por completo –entretejiendo temas del Antiguo y del Nuevo Testamento con santos, apóstoles y evangelistas–, han sido estudiadas en profundidad por Samaniego Hidalgo, Ramos de Castro y Rivera de las Heras, entre otros[530], por lo que, por ahora, no se incidirá más en

[530] La bibliografía sobre el retablo en general: LUELMO ALONSO (1956): 40-42; SAMANIEGO HIDALGO (1979); *Ídem* (1982): 66; RAMOS DE CASTRO (1982): 211-216; SAMANIEGO HIDALGO (2001f): 497-498; RIVERA DE LAS HERAS (2001): 47-49; RIVERA DE LAS HERAS (2017): 37. Una reciente aportación sobre las pulseras o guardapolvos incorporadas en sus laterales en PÉREZ MARTÍN (2018): 162-163.

ello. Tan sólo mencionaré por plantear cierta contradicción con las piezas que acabamos de atribuir a Barahona una intervención llevada a cabo en él en 1586. Por entonces, y como paso previo a contratar su policromía, el entallador Esteban de Arnedo se encontraba aderezando el *archete* de la hornacina. Esto ha llevado a proponer a algunos autores que Arnedo fuera el autor de la labor escultórica de esta parte del retablo, algo improbable tanto por su condición de entallador, como por la aparente falta de necesidad de alterar la integridad del retablo habiendo transcurrido más de una década de su hechura[531]. Lo más probable es que dicho aderezo no estuviera más encaminado que a solventar algún problema estructural del mismo[532].

Sus últimos años debieron ser bastante complejos, aquejado de una larga enfermedad que, como él mismo reconocía en su testamento, le había hecho tener *muchas pérdidas de obras* y dineros hasta ver mermada notablemente su hacienda. Es probable que esta circunstancia tengan relación con los pleitos en que se vio inmerso entre 1577 y 1578 con el carpintero García de Luzaga o con Antonio Falcote, por ejemplo[533]. Pero no deja de llamar la atención que, a pesar de todo, siguiera acogiendo aprendices en su taller. El último fue Julián Falcote, hijo del zapatero Luis Falcote y de Ana Martín, difuntos, que a mediados de 1578 era asentado por su curador y por un plazo de siete años para aprender el oficio de escultor[534], periodo que obviamente no pudo cumplir a causa de la muerte del maestro[535]. Con él compartiría adiestramiento Alonso de Valverde que, al parecer, estaba cercano a terminar su formación. Por ello se le perdonaría el tiempo restante siempre y cuando ayudase a acabar las obras que quedaban sin concluir en el taller. No eran los únicos que, por entonces, frecuentaban el obrador. Junto a ellos trabajarían Tarabilla, que ya había alcanzado el grado de oficial, por lo que recibía un salario mensual (por veinticuatro días de trabajo) de 38 reales con comida diaria, y el oficial de entallador Pedro Ribas[536]. Y, eventualmente, al menos en estos últimos

[531] SAMANIEGO HIDALGO (1984): 43.

[532] De inmediato se procedió a su policromía, contratada de consuno entre los zamoranos Juan de Durana y Alonso de Remesal I el 3 de enero de 1586. GÓMEZ-MORENO (1927): 120; RAMOS DE CASTRO (1982): 213; NAVARRO TALEGÓN (1984): 356-358; SAMANIEGO HIDALGO (1984): 42-44 y 51; RIVERA DE LAS HERAS (2013): 63.

[533] La documentación recoge poderes y obligaciones entre ellos, aunque no se especifica el motivo de dichos pleitos, a tratar tanto en Zamora como en Valladolid. AHPZa, Prot. 442, ff. 211r-v. 1577, febrero, 23. Zamora; Prot. 443, ff. 137r-v. 1578, enero, 17; Prot. 443, ff. 143r-v. 1578, enero, 29; Prot. 449, ff. 179-v. 1578, mayo, 28; Prot. 449, ff. 180r-v. 1578, mayo, 30.

[534] AHPZa, Prot. 2989A, ff. 188-191v. 1578, junio, 13. Zamora. Su curador era el barbero Sebastián de Monte. Fueron testigos de dicha escritura los pintores Juan Ruiz y Diego de Quirós. No parece que exista nexo de unión entre los Falcote artistas y esta pareja, a quien se puede documentar con cierta facilidad en los libros sacramentales de San Juan de Puerta Nueva, con el nacimiento de sus otros seis hijos: Luis, Leonor, María, Juan, Antonia y de nuevo Luis: AHDZa, AP., 281-10 (Zamora. San Juan Bautista), Lib. 1, ff. 25v, 35v, 38v, 62r, 75v y 94r.

[535] Los pormenores de su asentamiento y la posterior finalización de su curaduría en AHPZa, Prot. 466, ff. 602-628v. 1584, agosto, 20. Zamora. Tras reclamar los bienes a su curador su movió un pleito en el que participarían como testigos los plateros Alonso Vélez y Alonso Hernández y el pintor Cristóbal Gutiérrez. Todos afirman haberle visto como aprendiz en el taller de Barahona.

[536] Este último no aparece en el testamento sino en las deudas pendientes que se pagan con la almoneda de sus bienes. En el asiento correspondiente se dice que él y Tarabilla, *oficiales*

compases del taller, colaboraría en ciertos contratos un escultor de origen portugués llamado Juárez que cuando comía y trabajaba junto a los demás se asentaba en el *libro* del maestro, por eso al morir Barahona fue necesario hacer cuentas con él[537]. A excepción de los dos últimos, de los demás no se sabe nada con posterioridad a estas fechas.

Su efectivamente mermada economía forzó que para hacer frente a las exequias y numerosos pagos y herencia de sus vástagos los testamentarios Esteban de Arnedo y Andrés Gil organizaran el inventario[538] (Doc. 4), partija y almoneda de sus bienes[539]. Gracias a esto se pueden conocer otros detalles que no ofrecía el testamento, tales como la ubicación de la vivienda y obrador en la Cruz de la Rúa [de los Francos][540] o el ajuar que contenía la casa. Pero mucho más interesante es la memoria de la herramienta, muestras del oficio y obras que dejó en el taller. Los bancos, azuelas, compases, cinceles, gubias o sierras conviven con tableros y fragmentos de distintas maderas (peral y nogal fundamentalmente), además de con abundantes dibujos, muestras, estampas o libros, entre ellos dos ejemplares del tratado de arquitectura de Serlio, e incluso un modelo de *anatomía desollada de estaño*. Todos estos bienes fueron cambiando de manos a partir del 29 de abril de 1580, unos diez meses después de realizado el inventario. Sus compradores fueron, fundamentalmente, algunos de sus compañeros del gremio, tales como los entalladores Melchor de Astorga, Esteban de Arnedo, Cristóbal de Cuesta, Antonio de la Cruz y los Acosta, o los escultores Juan Ramos, Juan Falcote y Lorenzo González, pero también algunos pintores, como Juan de Durana y Alonso de Remesal I, o los plateros Juan y Alonso Fernández, Diego de Vitoria, Andrés García, Pedro Bello y Antonio Rodríguez.

Estos nuevos documentos no nos descubren ninguna obra de Barahona que no conociéramos ya a partir de su testamento, pero sí ayudan a localizar una de la que no se tenía certeza dado lo impreciso de su asiento:

> *Debenme una imagen de sayago donde es cura carbajal 7 ducados para acabarla de pagar, la cual imagen tengo yo.*

Seguimos sin saber con exactitud la localidad para la que fue realizada, más allá de que era de la comarca sayaguesa. Pero ahora es posible precisar que la talla estaba terminada, aunque permanecía aún en el obrador, y que se había igualado en 9.000 maravedís. Pero, sobre todo, desvelan que se trataba de un

de entallador, trabajaban en los retablos de Fresno de Sayago y Mayalde, consignando un pago de 1.224 maravedís. AHPZa, Prot. 155, f. 194r-v. 1580, abril, 29. Zamora.

[537] Ha de ser Francisco Juárez, que a lo largo de la almoneda aparece citado, aunque sin recogerse su profesión. Adquiere diversos enseres de la casa, aunque ninguna herramienta, y en los pagos finales hechos por los testamentarios se dice "que pagó a Francisco Juárez diez ducados que le debía Barahona como se mandó en el testamento".

[538] AHPZa, Prot. 444, ff. 688r-693v. 1579, junio, 24-25. Zamora.

[539] AHPZa, Prot. 155, ff. 184-209v. 1580, abril, 29. Zamora.

[540] Donde también moraba Esteban de Arnedo el Viejo, por ejemplo. RAMOS DE CASTRO (1981): 436-437.

grupo de la Asunción[541]. Este detalle es el que permite aquilatar su búsqueda, sobre todo ahora que hemos podido definir con más exactitud el estilo de Barahona. Debió de ser una de sus obras finales y, por suerte, se conserva, aunque transformada por un repinte dieciochesco que la afea enormemente. Este debió aplicársele al tiempo que se doraba y jaspeaba el retablo mayor que corona el testero de la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles de Villamor de la Ladre[542] (fig. 3.41). En su hornacina central, sobre el tabernáculo[543], se dispuso la imagen que mantiene una indudable similitud con el resto de la obra conocida del escultor. En su composición se aprecian ciertos modismos astorganos y, aunque el modelo de Virgen empleado no conecta directamente con el de Becerra, sí pone el acento en su amplia volumetría a partir de los amplísimos ropajes que la rodean. Mayormente redondeados, describen en su frente unos pliegues más planos y unas características hendiduras verticales, vistas tanto en Muelas del Pan como en la Catedral de Zamora, pero también recoge el manto en una sugerente brazada con pronunciada curva y contracurva de evidente progenie juniana. A ello se le han de sumar el *suavizado contrapposto* de la talla, la mirada dirigida a las alturas y, por supuesto, los grupos de fornidos *putti* que la flanquean. Pese a que su ubicación no es la misma que en Astorga, pues no se encuentran en su base sino en sus laterales, varios de estos niños son copias literales de los propuestos por el maestro baezano en 1558.



Fig. 3.41. Asunción de la Virgen. Villamor de la Ladre. Juan de Barahona (c. 1578)

Supone, pues, esta imagen el epílogo a la carrera artística de Juan de Barahona. El resto de encargos contratados en estos años finales hubieron de terminarse, como ya se ha advertido, con la intervención de los oficiales del taller o de otros maestros buscados por el entallador Esteban de Arnedo. El obrador quedó disuelto, pues su hijo Pedro optó por no continuar con el oficio paterno. Pero la novedosa *maniera* introducida por nuestro escultor en Zamora a comienzos de la década de 1560 encontró cierta continuidad en el salmantino Juan de Montejo. Ambos se formaron en la plástica juniana, bien es cierto que este último en un momento más tardío, nada menos que unos quince años después. Mientras Barahona asumió las formas del Juni más manierista y fue incorporando a su estilo ciertos giros becerrescos, bien por su relación

[541] AHPZa, Prot. 444, ff. 692v-693r. 1579, junio, 24-25. Zamora.
[542] AHDZa, AP., 212 (Villamor de la Ladre. Cuentas parroquiales), Lib. 13, ff. 107 y 113. Se consignan obras de pintura en retablo mayor tanto en 1791 como en 1797, estas últimas pagadas a Francisco Rodríguez Pastrana, vecino de Zamora.
[543] HERAS HERNÁNDEZ (1973): 194.

con escultores que trabajaron a las órdenes del maestro baezano, bien por su conocimiento directo del retablo de Astorga, Montejo habría tomado contacto hacia 1570 y sin pasos intermedios con un romanismo atemperado por la poderosa influencia que aún ejercía el arte de Juan de Juni y sus seguidores en Castilla, situándose como uno de esos escultores de lo que se ha dado en llamar la segunda generación de "romanistas junianos". Eso sí, hasta donde sabemos, entre ellos no llegaron a conocerse, pues la irrupción de Juan de Montejo en el panorama escultórico zamorano tuvo lugar una vez fallecido Juan de Barahona.

4. EL MAESTRO Y SU TALLER EN ZAMORA (1583-1587)

4. 1. HACIA LA CONSOLIDACIÓN DEL TALLER

En los primeros compases de la década de 1580 la ciudad de Zamora asistió a la llegada del escultor Juan de Montejo, dispuesto ya a colarse entre los maestros que habían copado la producción artística de la diócesis hasta el tercer cuarto del siglo XVI, cuando no a suceder a una generación marchita y necesitada de una renovación estilística. Tras aquellos titubeos iniciales al amparo de artífices como Esteban de Arnedo, Pedro de Ancieta o Antonio y Juan Falcote que lo condujeron, como se pudo ver en un capítulo anterior, hacia localidades como Pozoantiguo, Venialbo y definitivamente a la capital, en 1583 estaría establecido ya en la colación de San Cebrián, donde casi de inmediato bautizaría a su hijo Francisco y donde algunos años más tarde haría lo propio con su quinto y último vástago llamado José.

Suponemos que allí ubicaría también su taller, del que no se conocen referencias directas más allá de las que nos descubrieron en aquellos tempranos momentos a los aprendices y oficiales asentados en él, los ya mencionados Diego del Valle, Diego de Aguilar y Antonio de Olivares. No obstante, se desconoce aún cual fue la primera residencia del escultor en Zamora, pues las primeras noticias acerca de su situación datan ya de comienzos de la década siguiente (fig. 4.1). A partir de entonces contamos con datos certeros, conocidos gracias al arrendamiento que de ciertas casas le hacían los herederos del pintor Cristóbal Gutiérrez[544]. Estas estaban sitas en la Rúa [de los Francos], y lindaban con la Plazuela del Conde (actual Plaza de Viriato) y con las casas de otro pintor, el zamorano Diego de Quirós[545]. Cuando apenas habían transcurrido un par de años, en 1593, y seguramente debido a la proliferación de encargos y la consiguiente bonanza económica se hizo con la vivienda inmediata[546], lindante ya –o formando esquina– con la desaparecida calle de Placentinos, frente *a la torre del conde*[547]. De este modo, cabe suponer

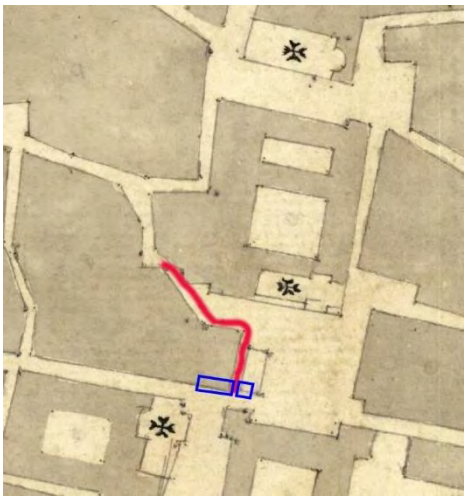


Fig. 4.1. En azul las dos posibilidades de ubicación de las casas y taller de Juan de Montejo. En rojo calle Placentinos. Aunque las manzanas ya habían variado, la esencia aún se mantenía en este plano elaborado por Manuel Sipos (c. 1812)

[544] AHPZa, Prot. 478-A, ff. 178r-v. 1591, julio, 10. Zamora. Tras la muerte del pintor, la heredera era de sus bienes fue Magdalena de Benavides, mujer del platero Alonso Vélez. Debo el conocimiento de estos datos y certeras indicaciones al respecto a la amabilidad del investigador José Ángel Blanco Sánchez.

[545] De las de Quirós también tenemos noticia, pues se situaban *con vuelta a la plazuela de San Cebrián* y lindantes con las del pintor Juan de Durana. NAVARRO TALEGÓN (1983): 99.

[546] Obraban en poder de Sancha de Limón, viuda de Cristóbal de Oviedo, vecina de Madrid, que había dado poder a Miguel de Tapia para formalizar la operación. AHPZa, Prot. 570, ff. 371r-v. 1593, septiembre, 22. Zamora

[547] La calle de Placentinos arrancaba frente al convento de la Concepción y el palacio del Conde de Alba de Aliste, bordeaba la ermita del Socorro por occidente, la crujía oeste del Hospital de

que se haría compatible el obrador con la vivienda familiar, el mundo del trabajo y lo privado. Lo que sí podemos afirmar con rotundidad es que permanecieron en manos de Montejo hasta poco después de su muerte, ya que en 1603 su hijo homónimo renunciaba a los arrendamientos ante Juan Nieto Castañón[548], administrador de la memoria de Cristóbal González de Fermoselle, gentilhombre de Felipe II y poseedor de un importante número de propiedades en el entorno de la iglesia de San Cipriano[549]. Esto pone de relieve otro detalle interesante y es que nuestro escultor no tuvo interés en adquirir los derechos de ninguna vivienda, quizá porque la familia ya contaba con la de Fuentesaúco, perteneciente a su esposa, y con alguna otra heredada de sus ascendentes salmantinos, o porque siempre tuvo claro que su llegada a Zamora no terminaría con la vida más o menos itinerante que comenzaba a dibujarse en su horizonte, algo que no tardó en ponerse de manifiesto.

La elección del lugar no fue algo arbitrario. El entorno de la iglesia de San Cipriano era un hervidero de talleres y artistas. En la primera mitad de la centuria predominaban los pintores, aglutinados en torno a la Cofradía de la Resurrección, activa ya en este templo a comienzos del siglo XVI[550]. Pero paulatinamente se irían sumando a ellos otros vecinos, como plateros, entalladores y escultores, sabedores de que en esta zona se concentraba la mayor parte de la vida comercial de la ciudad. La necesaria convivencia de estos profesionales propició la multiplicación de talleres y de parroquianos, como se puede ver en los libros sacramentales y de cofradías de San Cipriano donde, en lo que a nuestros intereses respecta, aparecen registrados los entalladores Alonso de Tejerina (que vivía al arco de San Cebrián[551]), Esteban de Arnedo o Pedro de Ancieta (con casas en la rúa de los Francos[552]), y algo después Francisco Ramos, Melchor de las Cuevas[553], Cristóbal de Acosta[554] o el ensamblador Alonso Enríquez[555]. Y también los escultores Juan de Barahona

---

la Encarnación y terminaba desembocando hacia el "Horno de Aranco" (actual plaza de Santa Maria la Nueva o del Motín de la Trucha). El mejor acercamiento a la configuración de este entorno urbanístico, de parcelación angosta, cuajado de tiendas y talleres artesanales y a las importantes transformaciones que sufrió a lo largo de la Edad Moderna, en RAMOS MONREAL y NAVARRO TALEGÓN (1990): 91-110.

548 AHPZa, Prot. 699, ff. 235r-v. 1603, octubre, 10. Zamora

549 Allí fundaría su capilla funeraria, en cuyo retablo, por cierto, trabajaron el propio Juan de Montejo y Antonio Falcote, SAMANIEGO HIDALGO (1980): 336-338.

550 FIZ FUERTES (2015): 433.

551 AHPZa, Prot. 472, ff. 365-366v. 1594, junio, 10. Zamora. Años después de su muerte acabarían pasando a manos de Juan Ruiz de Zumeta.

552 Las casas de Arnedo lindaban con las del pintor Cristóbal Gutíerrez, por ejemplo, RAMOS DE CASTRO (1981): 435. Ancieta tenía por vecino al carpintero García de Luzaga: PÉREZ MARTÍN (2015c): 485 y AHPZa, Prot. 409, ff. 179-192v. 1574, julio, 6. Zamora. Una visión general de este interesante panorama en FIZ FUERTES (2018): 538-542.

553 AHPZa, Prot. 398, ff. 334r-v. 1582, junio, 23. Zamora

554 A comienzos de la década de los 80 figuraba como vecino de la colación de San Leonardo (AHPZa, Prot. 108, ff. 302-305v. 1580, octubre, 8. Zamora), pero años más tarde se mudó a la cruz de la Rúa, en la parroquia de San Cipriano, arrendando unas casas al canónigo de la catedral Pedro de Henao Osorio (AHPZa, Prot. 116, ff. 108-109v. 1594, abril, 11. Zamora), que lindaban con las del pintor Alonso de Remesal.

555 AHPZa, Prot. 547, ff. 211r-v. 1605, junio, 6. Zamora. Arrendadas a Bartolomé Hernández, tejedor de lienzos.

y Juan Ruiz de Zumeta[556], además de otra gente del oficio de la madera. Otros, como Gaspar de Acosta[557], hermano del referido Cristóbal, prefirieron la colación aledaña, la de San Pedro, donde igualmente residía el escultor Juan Ramos, por ejemplo.

No abundan las descripciones fidedignas y completas de cómo eran estas viviendas y talleres de los maestros de la época, ni siquiera fuera de Zamora, y las que hay –como las de Berruguete, Bigarny, Juni, Anchieta, etc.– se conocen indirectamente, gracias a obras realizadas en ellas, a pleitos derivados de cuestiones cotidianas, o a los socorridos inventarios de bienes que se hacían a la muerte de los artistas. En el caso de Juan de Montejo se añade, además, otra complicación, pues las pocas noticias documentales recuperadas proceden únicamente de su testamento, rubricado en 1601[558]. Para entonces el escultor había regresado a su Salamanca natal, donde se encontraba avecindado y trabajando desde algunos años antes y, aunque seguía manteniendo sus casas de Zamora, las alusiones a estas y a las salmantinas aparecen completamente entrelazadas e imposibles de deslindar en su mayor parte. La casa tenía, al menos, un par de salas usadas como zona de trabajo y en ambas se guardaban obras terminadas. Mientras una de ellas salía a la calle, la otra tenía una chimenea –sobre la que había un escudo *de yeso* que formaba parte de un encargo mayor del zamorano Juan de Mella–, y las dos se encontraban en la planta baja del edificio, dedicando el piso superior para la vivienda del maestro y su familia. Por el contrario, el *libro de quentas* del maestro sí se sabe que estaba en Salamanca, guardado en una arquilla. El resto lo debemos suponer: habitaciones, comedor, cocina, cuarto para el alojamiento de los aprendices y oficiales…, y un patio, corral o cobertizo para guardar el material comprado y preparado para ensamblajes y esculturas o las piezas de gran formato ya labradas y pendientes de traslado.

A este último espacio quizá irían destinadas algunas de las tablas de nogal *en esquadría* que Juan González de Pantigoso, vecino de la localidad sanabresa de Cervantes, se comprometió a entregar al entallador Antonio de Ampuero mediando 1584[559]. Montejo aparecía en calidad de testigo, ratificando el concierto por estas diez piezas, de una vara de ancho y de diez pies de vara de largo, y el pago de dos ducados por las mismas.

Es una lástima que no se haya conservado el inventario de los bienes del maestro, que permitiría conocer otros detalles del obrador, como la ubicación de las mesas de trabajo o el volumen del utillaje de escultura, cuantioso si se tiene en cuenta que coincidirían trabajando en distintos momentos no menos de cuatro personas entre maestro, oficiales y aprendices. Parte de estas herramientas estarían guardadas en cajones, estantes y armarios, donde

[556] Antes de adquirir las casas de Tejerina había arrendado otra vivienda en la rúa de los Francos a Isabel Arias, viuda de Pedro de Ancieta. AHPZa, Prot. 468, ff. 425-426v. 1590, octubre, 1. Zamora.
[557] AHPZa, Prot. 276, ff. 670-671. 1583, noviembre, 8. Zamora.
[558] CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 37-41.
[559] AHPZa, Prot. 481B, ff. 502-503v. 1584, julio, 3. Zamora.

también se custodiarían trazas, rasguños, dibujos, grabados y libros utilizados por Montejo a lo largo de toda su carrera. Estos papeles no sólo hubieran servido para conocer de un modo más cercano la formación, conocimientos y repertorio del escultor, sino también las enseñanzas que transmitía a sus pupilos. Hasta donde sabemos, todos estos bienes pasaron en primera instancia al mayor de sus hijos varones, Juan, el segundo en su descendencia, al que se nombra como escultor hasta el año 1607, momento en que profesó en el monasterio de la Santa Espina. Sobre estos tardíos episodios se hablará cuando corresponda, pero ahora hemos se retrotraernos al Montejo recién asentado en la ciudad del Duero.

4.1.1. Con un ojo puesto en la capital y otro en la provincia

Resulta de especial interés que el establecimiento de Juan de Montejo en Zamora coincida prácticamente con la elección de un nuevo obispo para la diócesis, el toledano don Juan Ruiz de Agüero (1584-1595). Máxime cuando el inicio de su episcopado estuvo marcado por la inmediata convocatoria de un sínodo que él mismo presidió en diciembre de 1584[560]. Para entonces, su conocimiento del territorio diocesano ya era extenso, pues durante los años anteriores había desempeñado el oficio de visitador, además de otros cargos eclesiásticos, por lo que parecía la persona adecuada para trasladar al obispado zamorano la renovación teológica del Concilio de Trento.

En lo tocante a las manifestaciones artísticas, los Decretos conciliares (*Decreto de las Imágenes, Sesión XXV, 1563*) y, como desarrollo más práctico, las Constituciones Sinodales, se ocuparon de recoger con mayor o menor precisión cuestiones relativas al decoro de las imágenes religiosas, a la capital importancia de la Eucaristía –y con ello de los sagrarios y receptáculos pensados para acoger el Santísimo Sacramento–, o al fomento de ciertos cultos como el de la Virgen María y los santos. En el texto zamorano, el título XX, denominado *De reliquiis et veneratione Sanctorum*[561], atendía precisamente a asuntos que condicionarían el proceder de los artistas de la época y, desde luego, del propio Montejo:

> *[…] pero porque muchas vezes de estas las imagines mal pintados o estragadas con el tiempo vienen a ser menospreciadas, no se les teniendo el respecto y reverencia que se les deve; queriendo proveer de remedio, Sancta Synodo aprobante; ordenamos y mandamos que en todas las iglesias desta ciudad y obispados las imagines se pinten y atavien honesta y decentemente; y que no se pinten historias de sanctos en retablos ni en otro lugar pio sin que primero se haga relación a nos o a nuestro provisor, para que se examine si conviene. Y mandamos que las imagines de Nuestra Señora no se compongan con rizos ni otro ornato de cabellos, sino cubiertas con las tocas con toda decencia possible, y que no las vistan mugeres sobre los altares, ni las saquen*

[560] VASALLO TORANZO (2004): 49-51; CASQUERO FERNÁNDEZ (1993): 129; RUEDA FERNÁNDEZ (1990): 25; BELESTÁ Y CAMBESES (1889): 335.
[561] AHDZa, Mitra, Libros manuscritos, nº 8 (*Constituciones Sinodales del Obispado de Zamora*).

fuera de la iglesia para vestirlas. Y las imagines que nuestros visitadores hallaren no estar honestas y muy decentemente ataviadas, las hagan poner conforme a esta constitucion, y las que hallaren mal pintadas o muy viejas, las hagan quitar y poner otras en su lugar, como más convenga a la devocion de los fieles [...]

Esta preocupación por el decoro, porque las imágenes pudieran instruir al fiel cristiano y servirle como ejemplo de vida, o por la supresión de todos aquellos adornos accesorios y detalles que pudieran escaparse de la ortodoxia o mover a interpretaciones erróneas, sin duda marcaron los contratos de los momentos inmediatos a la celebración del sínodo y a la publicación de sus acuerdos[562]. Por un lado, favoreció y aumentó el volumen de contratación de obras nuevas, ajustadas a estos preceptos, por otro originó una serie de encargos encaminados a remozar o adecuar iconográficamente imágenes o retablos preexistentes.





Fig. 4.2. Magdalena penitente convertida en Fe. Capilla del doctor Grado, Catedral de Zamora. Juan de Barahona y Juan de Montejo (c. 1585)

Este fue el origen del contrato que nuestro escultor tomó entre 1582 y 1587 para la capilla de San Juan Evangelista o del doctor Grado en la catedral de Zamora[563]. Los libros de cuentas recogen un pago de 100 reales a Juan de Montejo *por el aderezo del retablo y la imagen de en medio, que era la Fe, hizo la Magdalena.* El cambio iconográfico resulta evidente, pues la reformada efigie muestra la redoma o pomo de bálsamo bajo su brazo derecho o abundantes lágrimas en sus ojos, tal y como acostumbran a mostrarse en las imágenes de la Magdalena Penitente (fig. 4.2). Queda la duda de cuál fue el alcance de la intervención pues, en líneas generales, la imagen se acerca más al estilo de Juan de Barahona que al de

[562] CANTOS MARTÍNEZ (2012): 27-50.
[563] ACZa, Libros mss. 248, Cuentas de 1582-1587, s. f. Recogido también por RAMOS DE CASTRO (1982): 362 y 688.

Montejo[564]. Al primero, sin duda, corresponde la disposición de la santa, de concepción muy romanista, que remeda las posturas y ademanes de algunas de las virtudes del banco del retablo de Astorga, o incluso de las esculturas recostadas de las tumbas mediceas; pero también la composición de las ricas vestiduras, adobadas con los característicos plegados usados por Barahona, e incluso el complejo tocado que recoge parte de la cabellera sobre la frente. A todas estas cuestiones es ajeno el arte de Montejo, aunque el esbelto cuello y las facciones del rostro sí podrían mostrase próximas a las de sus figuras femeninas. Es posible que, además de introducir sus atributos distintivos, eliminase algún otro detalle del relieve que hoy nos pasa desapercibido, a mayores del crucificado que parece tuvo la cruz que sujeta la Magdalena, o que retocase la disposición de las manos e incluso la arquitectura y masas arbóreas que aparecen en la margen derecha del tablero, de tipología similar a las vistas en otros retablos.

Esta transformación resulta bastante sugerente pues, a todas luces, una de las virtudes teologales parecía mucho más acorde a los nuevos tiempos que una representación de la Magdalena en la que no se recogía expresamente su condición de pecadora y sí la de mujer cortesana ricamente ataviada. Frente a esta imagen que en ningún modo excitaba a la piedad, Trento prefería la de la *speculum poenitentiae*, la mujer en continua penitencia por su vida pecadora, vestida pobremente y rodeada de objetos que hablaban de la caducidad de las glorias humanas[565]. Quizá el cambio hubiera tenido cierta justificación si el titular del retablo hubiera sido el otro San Juan, el Bautista, con quien se suele asociar a la Magdalena –también con San Jerónimo–, imágenes de vida humilde, casi eremítica, y ejemplos de penitencia en los que se personificaba uno de los sacramentos que mayor atención mereció en los edictos trentinos.

Desde luego, lo que sí desapareció en este momento fueron las dos virtudes que flanqueaban este relieve sustituidas por dos tablas de pincel debidas al pintor Diego de Quirós y que representan la Imposición de la casulla a San Ildefonso y el Bautismo de San Juan. Todo el trabajo se terminó de cobrar el 5 de noviembre de 1587[566], abonándose 32 reales al citado pintor que compareció en nombre de Juan de Montejo al encontrarse este ausente. Como se verá a continuación, para entonces este último se había desplazado a Alba de Tormes para atender un encargo de mucha mayor enjundia.

Pero antes de realizar este viaje hacia tierras salmantinas tuvo tiempo de contratar una obra que, a la postre contribuiría a consagrarle en Zamora como el extraordinario escultor que acabaría siendo, pese a que el devenir ulterior de la misma no pudo resultar más tortuoso. Una visita pastoral de 1582 advertía

[564] En la aproximación biográfica realizada por Alba Rebollar se afirma que esta pieza fue tallada por nuestro escultor, hipótesis con la que disentimos. REBOLLAR ANTÚNEZ (2008): 460.
[565] ALADRO FONT (2009): 242-251; MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA (1990): 178-181.
[566] ACZa, Libros mss. 248, Cuentas de 1587, s. f. Recogido inicialmente por RAMOS DE CASTRO (1982): 363. El estudio de las pinturas del retablo retomó estos datos y aportó otros de interés, como podrá verse en RIVERA DE LAS HERAS (2013): 64-69, donde además se recoge toda la bibliografía precedente.

a la iglesia parroquial de Morales del Vino de la necesidad de mandar hacer un *rretablo bueno y grande para la capilla mayor*[567]. Debieron de ser años de abundante ajetreo en la localidad zamorana pues, aunque el buque de la iglesia ya estaba levantado, durante la segunda mitad del siglo XVI se asistió a la construcción de la rica portada septentrional, de la sacristía, o a la modificación de los vanos y de la bóveda de la capilla mayor[568], esta última obra resultaba indicativa de lo que estaba por venir.

Se desconoce el año exacto en que se decidió emprender la contratación del retablo, aunque no se dilataría demasiado en el tiempo. De esto se tiene seguridad porque al año siguiente, en 1583, de nuevo el pintor Diego de Quirós y sus colegas Alonso de Remesal el Viejo y Francisco Gutiérrez, serían contratados por la fábrica de Morales para ejecutar la policromía del retablo mayor de la iglesia que, según el pliego de condiciones, se estimaba en 2.000 ducados[569]. Para entonces, el trabajo de ensamblaje y escultura ya se habría subastado y adjudicado en Juan de Montejo y, aunque no se han conservado las trazas y cláusulas preparadas por el salmantino, las libranzas por su trabajo debieron comenzar casi de inmediato. No ocurrió lo mismo con el trabajo. Como se verá a continuación los plazos se fueron dilatando y todavía en 1590 no habían dado comienzo los trabajos de policromía, lo que se ponía de manifiesto con el traspaso hecho por Diego de Quirós a su cuñado Rodrigo Rodríguez del tercio de la pintura que le correspondía en esta y otras obras[570].

Montejo imaginó un retablo de traza esencialmente arquitectónica, clara y ordenada, acorde a los preceptos de la Contrarreforma y adecuada para servir de marco a la escultura, sin imponerse a ella[571] (fig. 4.3). En general planteaba un diseño bastante plano, al modo de los que desde algunos años antes venían practicando en el ámbito vallisoletano escultores como Esteban Jordán o Pedro de Bolduque, gracias al esquema arquitectónico de la capilla mayor, articulada en función de trompas a media altura que permitían levantar una capilla recta en planta y poligonal en altura, a la manera de las obras de los Lanestosa en Salamanca o en Fuentesaúco[572]. Sus dos cuerpos se estructuran –como el modelo al que todos miraban, Astorga– a base de grandes cajas rectangulares cubiertas por frontón triangular y curvo que se alternaron en sus pisos y columnas pareadas entregas. No se incorporaron niños desnudos sobre ellos, a diferencia del retablo de Becerra u otros de corte romanista, si se exceptúa

[567] SAMANIEGO HIDALGO (1980): 334-335.
[568] NIETO GONZÁLEZ (1982): 221-225.
[569] Las condiciones las rubricaban los dos primeros, tal y como recogen: RIVERA DE LAS HERAS (2013b): 112; NIETO GONZÁLEZ (1982): 230.
[570] En realidad, todas aquellas que Quirós había compartido inicialmente con el pintor Cristóbal Gutiérrez, fallecido recientemente, entre las que estaban la custodia de El Perdigón y los retablos de Coreses, Monfarracinos (contratado por Barahona y traspasado a Esteban de Arnedo), Fariza (contratado por Antonio Falcote y en el que también participará Montejo), Manganeses y que aquí nos ocupa. AHPZa, Prot. 514, ff. 875-876v. 1590, diciembre, 29. Zamora. Mención al protocolo, pero no a su contenido completo o a la relación entre los pintores se hace en SAMANIEGO HIDALGO (1980): 335.
[571] CANTOS MARTÍNEZ (2012): 73-82 y 95-100.
[572] De hecho, la iglesia de Morales es plenamente salmantina, VICENTE PRADAS (2019): 300-302.

las dos virtudes que descansan sobre el ático. Utiliza, igualmente, columnas clásicas acanaladas y con el tercio inferior del fuste tallado para formar sus dos cuerpos y tres calles, aunque sin la canónica superposición de órdenes, pues aquí todas las cestas son compuestas. Y en el remate pilastras cajeadas con modillones triglifos con sus correspondientes gútulas. La única concesión ornamental se limita a los entablamentos con cenefas vegetales, similares a las vistas en las columnas.



Fig. 4.3. Retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Morales del Vino. Juan de Montejo, Sebastián Ducete y Esteban de Rueda (1582 - c.1625). Pág. siguiente: Niños atlantes. Exterior izquierdo e interior derecho. Juan de Montejo

Sobre esta base Juan de Montejo introdujo ciertos giros que hablaban, no solo de su conocimiento del mundo romanista, sino también sobre las formas

junianas en las que habría cimentado su aprendizaje. Así, la introducción de cuatro entrecalles en el segundo cuerpo, que descansan sobre las columnas pareadas del inferior, es un recurso que aparece tanto en Astorga como en los retablos salidos del círculo de Juni, sobre todo cuando los exiguos intercolumnios abocarían a las imágenes a la distintiva angustia espacial. Además, toda la estructura reposaba sobre grandes ménsulas con niños atlantes (fig. 4.3), muy del gusto tanto del maestro borgoñón como de los escultores que pasaron por la seo asturicense. Por otro lado, el retablo no remata en horizontal, como en este último, sino de manera escalonada, como se estilaba en las décadas anteriores, pese a que en el caso de Morales es posible que esté parcialmente reformulado en el siglo XVII debido a su largo y complejo proceso constructivo.



Es precisamente ese uno de los males que afectaron a esta máquina que no se concluyó hasta la tercera década del siglo XVII. Como ahora se irá desgranando, tanto el basamento, como el primer cuerpo fueron tallados completamente por nuestro escultor. Los rollizos niños que parecen engullidos por las cuatro ménsulas –que por otra parte van cuajadas de colgantes de frutas y otros motivos vegetales– abundan en la vertiente más naturalista de Montejo, con anatomías robustas, pero no excesivamente potentes, rostros de facciones dulces y cabellos ensortijados. Los de los extremos van desnudos, aunque cubren las partes más sensibles con una especie de tarjas recortadas que contentarían a los visitadores pastorales, especialmente preocupados ahora por el cumplimiento de las disposiciones trentinas. Los dos interiores van vestidos con túnica ceñida que se abre en una de las piernas de un modo muy habitual en el maestro y que recuerda a las imágenes pétreas ya vistas en Alba de Tormes. Además, del característico botón circular sobre el muslo, las telas se agolpan formando gruesos pliegues llenos de oquedades. Llama la atención, por cierto, que uno de esos tenantes sea femenino, como denota su larga cabellera y el habitual corsé con que envuelve su busto, lamentablemente es la que presenta un peor estado de conservación.

Entre ellos se ajustaron dos tableros horizontales, donde comparten espacio las figuras sedentes de los evangelistas. A la derecha San Marcos y San Lucas,

a la izquierda San Mateo y San Juan (fig. 4.4). Sus manieristas composiciones, gestos declamatorios incluso nerviosos, rostros anhelantes les conectan con el léxico juniano, del que también parten esas cabezas que parecen buscar inspiración en las alturas y dejan la boca entreabierta o los marcados descoyuntamientos de las manos. Los paños envolventes, aunque no excesivamente ampulosos ni redondeados, pero con abundantes dobleces marcarán este periodo estilístico del maestro.





Fig. 4.4. Arriba: San Mateo y San Juan Evangelista. Abajo: San Marcos y San Lucas. Calle izquierda y calle derecha del banco. Juan de Montejo

Se fijarán, ya a partir de aquí, algunos de los tipos humanos más frecuentes en el repertorio del Juan de Montejo, caso del rostro de San Lucas que aparece ligado de manera recurrente a las efigies de Dios Padre, por ejemplo, con esas largas barbas desparramadas sobre el pecho. Menos habitual resulta la imagen de San Mateo que, por otra parte, es soberbia en su disposición y estudio anatómico, recordando a algunas imágenes utilizadas por Anchieta en Briviesca (Burgos). Varias de las zamoranas parecen haberse inspirado, además, en grabados del tercer cuarto del siglo XVI que reproducen obras del holandés Dirck Barendsz.

Los otros cuatro relieves del retablo, dos por cuerpo, representan pasajes de la infancia de Cristo: Epifanía, Adoración de los pastores, Visitación y Presentación en el templo. En su composición parecen haberse utilizado variedad de estampas (Jan Sadeler, Cornelis Cort, Maarten de Vos, Zuccaro…), eso sí evitando las copias literales de escenas completas, algo de lo que

habitualmente huirá el maestro[573]. Todos muestran unas características composiciones en varios planos, en las que se superponen distintos grados de talla hasta llegar a trabajar el tablero casi por completo. En sus protagonistas se busca la individualización, bien es cierto que una vez creados los tipos se repetirán hasta la saciedad con muy pocas variaciones. Esto ocurre en la Virgen con Niño del primer tablero, o en el San José y María arrodillados ante el Niño que llegó incluso a tallarse en bulto redondo años más tarde para la capilla del cardenal Mella de la catedral de Zamora. Los dos inferiores (figs. 4.5 y 4.6), de mayor tamaño muestran un trabajo más esmerado que los del cuerpo superior, donde se recoge un menor número de personajes, actitudes menos dinámicas y en un relieve notablemente más plano. Como en los anteriores, se fijan aquí modelos de notable éxito, como el de la Santa Ana del relieve de la Visitación, reutilizado con posterioridad para las tallas de la Virgen Dolorosa, pero también estilemas recurrentes como el tratamiento acaracolado de las cabelleras y barbas, la disposición –para las figuras masculinas– de un cogollo o tupé central sobre la frente, la posición de las manos, con los dedos anular y corazón unidos, o la utilización puntual de llamativos tocados y sombreros (fig. 4.7). Curiosamente, en estos cuatro paneles se insiste en el trabajo de los pliegues, que se tornan algo más ampulosos que en el banco, incorporando formas más redondeadas. Sin duda esto obedecerá a los distintos momentos en que Montejo fue trabajando en el retablo hasta su tardía conclusión.



Fig. 4.5. Adoración de los pastores. Juan de Montejo. Abajo izquierda San José y arriba ángel (invertido). Cornelis Cort sobre original de Marco Pino (c. 1576). Abajo derecha: Virgen de Jan Sadeler I sobre copia de Maarten de Vos (c. 1580). En el centro: Pastor con oveja y pastor con las palmas de las manos en alto. Cornelis Cort sobre original de Tadeo Zuccaro (c. 1567)

[573] Es más, tampoco se utilizaron siempre las mismas estampas a la hora de efigiar idénticos asuntos iconográficos. Al contrario de lo que se ha dicho (SAMANIEGO HIDALGO (1980): 335), por ejemplo, el relieve de la Epifanía de la iglesia de San Juan de Puerta Nueva, copia casi textualmente un grabado de Cornelis Cort distinto al rastreado en Morales del Vino.



Fig. 4.6. Epifanía. Juan de Montejo. Arriba: arquitectura del portal de Belén. Cornelis Cort sobre original de Federico Zuccaro (c. 1566-1578). Abajo: Sagrada Familia y Reyes Magos (invertido). Jan Sadeler I sobre copia de Maarten de Vos (c. 1585)



Fig. 4.7. Visitación y Presentación en el templo. Juan de Montejo. Grabado de la Presentación (detalles de joven con cesta y sacerdote) de Cornelis Cort sobre original de Federico Zuccaro (c. 1568)

Respecto a las imágenes de bulto redondo Juan de Montejo llegó a esculpir dos grupos destinados a la calle central, aunque el retablo estaba pensado para acoger más imágenes que, como luego se verá, fueron labradas ya en el siglo XVII por Sebastián Ducete y Esteban de Rueda y a la muerte de estos por Pedro Gil de Albear. Esta última circunstancia hizo durante algún tiempo que todas ellas estuvieran atribuidas al primero de estos maestros toresanos[574]. Las que sin ningún género de dudas salieron de la gubia del salmantino son la Asunción, dispuesta en el segundo cuerpo, lugar preeminente dada su condición de titular

[574] NIETO GONZÁLEZ (1982): 228-230. Con anterioridad todas había sido atribuidas al propio Montejo SAMANIEGO HIDALGO (1980): 335-336.

del templo, y la Magdalena abrazando al Crucificado que hoy vemos en el piso inferior (figs. 4.8 y 4.9), pero que originalmente debió de pensarse para ocupar la caja del ático. La primera se presenta como una gran matrona, en pie, con los brazos abiertos y un ligero *contrapostto* que marca en la túnica el avance de la pierna derecha. Los paños se amontan a los pies –aunque dejando ver las puntas de los chapines– como suele hacer este escultor y se llenan de oquedades y sinuosas caídas tanto en la saya como en el manto, combinación de prendas poco habitual en las figuras femeninas de Montejo, por cierto. Su cabeza ladeada, párpados caídos y rostro redondeado de facciones un tanto andróginas, suavizadas con la rizada y larga cabellera, serán otras señas de identidad. Los cuatro niños que juguetean alrededor de María recogen estilemas ya vistos, no así los del halo exterior que se incorporarían ya en época barroca[575].





Figs. 4.8 y 4.9. Asunción y Magdalena abrazando al Crucificado. Morales del Vino. Pág. siguiente: Detalles de la figura femenina y del rostro de Cristo. Juan de Montejo

Mientras la imagen anterior presentaba, en general, un tipo iconográfico poco utilizado por Montejo, no ocurre lo mismo con la que ahora ocupa el centro del cuerpo bajo, que encontraría eco años después en la capilla del cardenal Mella en la catedral de Zamora. En su lugar debió de ubicarse el tabernáculo que también contrataría Montejo, pues en el inventario parroquial de 1613, antes de que interviniesen en el retablo otros maestros y de que se policromara lo existente, se dice que tenía *una custodia de talla dorada*[576]. Rememorando

[575] AHDZa, AP., 267 (Fábrica. Morales del Vino), Lib. 43, f. 180v. Descargo de 900 reales a [José] Cifuentes por el trono y *archete*, componer a Nuestra Señora, manos y otras piezas y pintarlas.

[576] AHDZa, AP., 267 (Fábrica. Morales del Vino), Lib. 41, f. 43: *Retablo nuevo, en blanco y por pintar, de media talla, tiene seis tablones, en el uno el nacimiento y en el otro la adoración de*

composiciones de Giulio Clovio, grabadas después por Cornelis Cort, se talló al Crucificado, con la Magdalena semiarrodillada a sus pies, abrazando la cruz e intentando alcanzar los pies de Cristo. Ambas efigies están llenas de ese característico *pathos*. Ella, que no pasa de ser un altorrelieve, muestra mirada anhelante, postura inestable y boca entreabierta, además de otros detalles distintivos como la forma de tratar el cabello o la vestimenta, con esa saya ceñida a la cintura que genera abundantes y dinámicos plegados y se adorna con un joyel circular en el pecho. Su mirada conecta con la de Cristo, que dispone su cabeza hacia abajo y totalmente de perfil. Aunque se ha dicho que su imagen servirá de modelo para tantas otras que vendrán detrás, fundamentalmente por la especial colocación del paño de pureza o por el característico trabajo de la cabeza (barba, cabellos, corona de espinas, gesto plácido…), lo cierto es que aquí el estudio anatómico marca la diferencia al ser menos potente, de modelado más blando –también apreciable en el rostro– y de una frontalidad corporal más marcada.



Dispuesto el grupo en el ático, como se describió en 1613, quizá Montejo lo imaginó acompañado de San Juan Evangelista y la Virgen Dolorosa, al modo del referido conjunto catedralicio. Los avatares sufridos por este retablo impiden averiguar si, en efecto, el grupo estuvo completo en algún momento. Lo que sí conocemos, gracias a una fotografía de Heras Hernández[577], es que

los tres reyes, y en el otro la presentación en el templo y en el otro la visitación de nuestra señora. En el tablón y cabaña del medio la imagen de nuestra señora de la asunción toda de bulto y en el remate del retablo un christo crucificado con la madalena a los pies de bulto y están en blanco. Tiene una custodia de talla dorada.

[577] HERAS HERNÁNDEZ (1973): 104-105 y fot. 529.

mediando el siglo XX los remates laterales del ático estaban coronados por sendos bultos de los intercesores que, aparentemente, habrían desaparecido. Por fortuna, hemos reconocido tales imágenes –aunque muy repintadas y con evidentes reparaciones– en el retablo lateral del Cristo del Miserere (fig. 4.10), un mueble barroco en el que se reaprovecharon esculturas de muy distinto signo, entre ellas las dos aludidas junto a un crucificado de comienzos del siglo XVII que guarda ciertas semejanzas con los tallados por el escultor Juan Ruiz de Zumeta[578]. Ambas comulgan con los cánones montejianos, quizá con una mayor participación del taller, pero sin renunciar a la marcada expresividad de los rostros y al acentuado movimiento de las figuras, ni siquiera enmascarado por sus ampulosas ropas recogidas en plásticas brazadas que derivan de los modelos de Juan de Juni[579]. Pero lo que no se puede afirmar es que todas ellas llegaran a convivir en dicho espacio, pues en fecha indeterminada la Magdalena fue retirada del retablo por su mal estado de conservación y no ha sido recolocada hasta comienzos de este siglo[580].

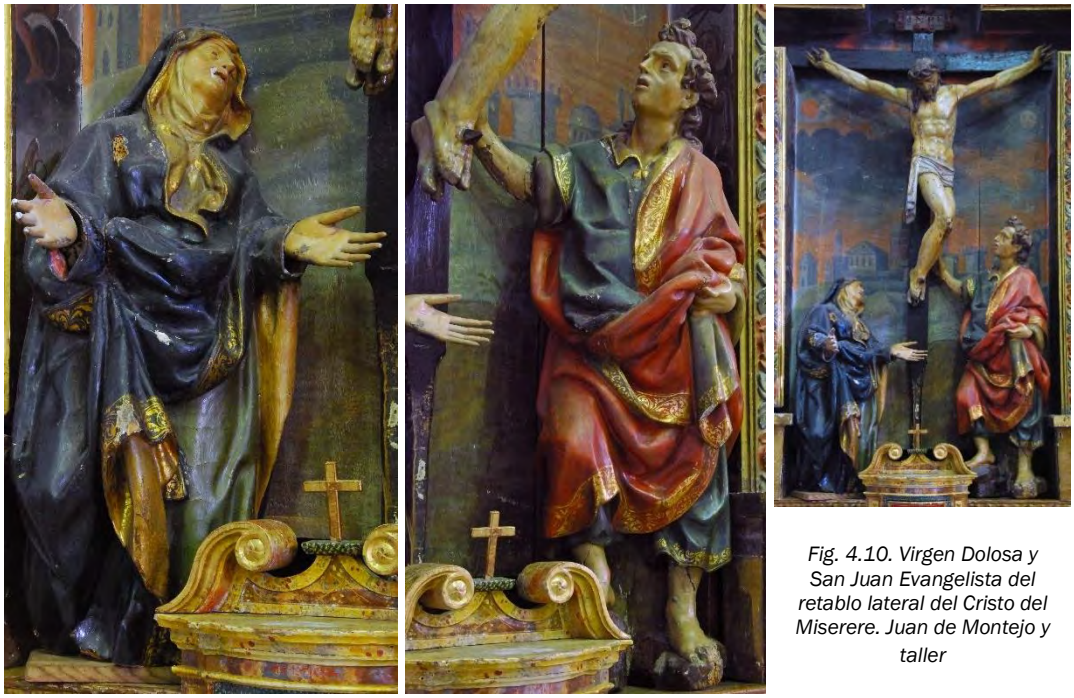


Fig. 4.10. Virgen Dolosa y San Juan Evangelista del retablo lateral del Cristo del Miserere. Juan de Montejo y taller

Existen dos bultos redondos más sobre los que la historiografía ha pasado de puntillas, aunque son tremendamente interesantes. Se trata de las ya aludidas virtudes recostadas sobre el frontón partido del ático, a las que Nieto ya situó

[578] Puede compararse algunos de los ejemplares publicados en RIVERA DE LAS HERAS (2015): 54-56.

[579] Sobre su atribución y filiación estética ya reparó VASALLO TORANZO (2004): 75. Con anterioridad, al menos el San Juan, había sido relacionado con Sebastián Ducete, proponiendo una cronología posterior para la Dolorosa NIETO GONZÁLEZ (1982): 227-228.

[580] Desde luego en la aludida fotografía de David de las Heras ya no estaba en el retablo y el crucificado ya estaba colocado en el primer cuerpo, mientras la caja del ático estaba ocupada por otro Cristo del siglo XIV. Quizá incluso se llegó a perder la memoria de lo que representaba pues Nieto la identificó con un ángel de un grupo de la Anunciación no conservado, eso sí labrado por Montejo. Por último, Luis Vasallo la vio arrumbada en la casa parroquial antes de 2004, la identificó y recomendó su incorporación sino a su lugar original si al menos al retablo, VASALLO TORANZO (2004): 74-75.

bajo la paternidad de Juan de Montejo[581]. Visto el análisis del resto de la imaginería no cabe duda de que estaba en lo cierto aun siendo elementos casi extraños, pues no se volverán a ver en otros retablos conocidos del maestro (fig. 4.11). La conexión italiana resulta evidente al trasladar las personificaciones alegóricas de la abundancia y la paz que el escultor lombardo Guglielmo della Porta ideó (1549-1575) para la tumba de Pablo III. De ellas se conocían dibujos y grabados, algunos de ellos traídos por Becerra y utilizados para componer las virtudes de la predela de Astorga[582]. Las de Morales son copias casi literales en su disposición, en las posturas de las manos, en los ricos tocados e incluso en la altiva expresión del rostro. No ocurre lo mismo, por razones obvias, en su vestimenta, mucho más decorosa, aunque igualmente pesada y envolvente. Esta indumentaria conecta, como puede verse, con la de la Asunción o con la de la Magdalena, por lo que no sería extraño que para su diseño Montejo hubiera recurrido a similares evocaciones.



Fig. 4.11. Virtudes. Ático del retablo de Morales del Vino. Juan de Montejo. Alegorías de la abundancia y de la paz. Tumba de Paulo III (San Pedro del Vaticano y Palazzo Farnese). Guglielmo della Porta

De su complejo proceso constructivo y de algunas de las circunstancias de su terminación da buena cuenta la documentación eclesiástica. Todo invita a pensar que la repentina acumulación de encargos, algunos de ellos distantes entre sí, y la insuficiencia de un taller todavía incipiente para asumirlos, le llevó circunstancialmente a incumplir y dilatar el encargo con la fábrica de Morales, lo que, a la postre, le generaría un problema de mayor calado que alcanzaría hasta sus herederos. A pesar de su informalidad, los asientos parroquiales continuaron librando cantidades al escultor hasta 1598, cuando se le abonó la

[581] NIETO GONZÁLEZ (1982): 230.
[582] Es más, Becerra y Guglielmo se habrían conocido personalmente al moverse en los mismos círculos artísticos. FRACCHIA (1998): 146-149.

clavazón *para asentar el retablo*[583]. Nada menos que unos quince años desde los primeros compases en su contratación y en los que Juan de Montejo fue recibiendo pagos más o menos regulares de 32.400 maravedís[584]. En todo este tiempo la *traça antigua* se mantuvo inalterada y en sus distintas idas y venidas a Morales del Vino iría dando salida a las piezas del retablo conforme a las estampas y modelos previamente escogidos, razón fundamental de la desigualdad estilística de la obra. El considerable descontento de la iglesia se tornó en preocupación, o quizá en alivio, cuando en 1601[585] se producía el fallecimiento del maestro dejando parte de la obra escultórica sin terminar aunque, como se ha visto, el retablo ya estaría asentado:

> *Del retablo de morales de zamora se me deben mil y quinientos ducados escasos poniendo quatro figuras que faltan y asentar las figuras que estan en casa, esta el contrato ante jimenez, notario [...]*

A partir de este momento la parroquia y los herederos inician un penoso litigio tanto por el cumplimiento de las condiciones pactadas como por el pago de los trabajos, entrando en liza otros artífices zamoranos cercanos a Montejo. Tras su muerte, por ejemplo, el entallador Gaspar de Acosta recibió ciertos reales a cuenta de lo que la iglesia debía a los herederos del salmantino, detalle que quizá revele su participación en algunas de las labores aparejadas a la obra[586]. Aunque Juan de Montejo ordenó por vía testamentaria que todos sus trabajos inacabados los llevara a término su hijo homónimo la realidad es que ni aquí, ni en la mayor parte de los casos, su deseo se vio cumplido.

La falta de acuerdo entre las partes forzó que en 1613 el visitador conminase a los mayordomos y al párroco a que se terminara la obra poniéndose en ella las figuras y remates que faltaban. A tal fin se autorizaba la búsqueda de oficiales peritos en el arte que *perfecionen y acaben el retablo conforme a la traça antigua* que se hallaba en poder de Luis Pérez de Ribera[587], notario de la audiencia episcopal de Zamora. La cuestión no debía resulta tan sencilla, sobre todo porque los herederos de Montejo se oponían a este nuevo paso sino se tasaba previamente todo el trabajo realizado por el maestro hasta el momento mismo de su fallecimiento[588]. Y así debió de ser, puesto que las cuentas parroquiales de 1615 recogen un pago de 7.000 maravedís al escultor

[583] A él se le abonan 306 maravedís cuando lo acabó de montar (AHDZa, AP., 267 (Fábrica. Morales del Vino), Lib. 40, s. f. r-v), pero las cuentas recogen un largo listado de descargos realizados durante los días que trabajó en dichas tareas junto a dos o tres oficiales. Además de la madera para y clavazón el andamio se consigna la posada de tres oficiales y su manutención a base de sardinas, huevos, *entrecuesto*, carnero, pan, *camuesas* y vino.

[584] AHDZa, AP., 267 (Fábrica. Morales del Vino), Lib. 40, ff. 112v, 113, 114v, 116r-v, 117, 118v. Curiosamente, entre estos pagos, aparecen importantes libranzas al pintor Gabriel Moran y a Alonso de Remesal, por cuestiones tocantes al retablo, aunque de facto la policromía del conjunto no se había comenzado y Morán no había sido inicialmente uno de los artífices elegidos.

[585] CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 40.

[586] AHDZa, AP., 267 (Fábrica. Morales del Vino), Lib. 41, f. 3. Recibe 442 reales a cuenta de lo que la iglesia debía a los herederos de Montejo.

[587] AHDZa, AP., 267 (Fábrica. Morales del Vino), Lib. 41, f. 40v.

[588] AHDZa, AP., 267 (Fábrica. Morales del Vino), Lib. 41, ff. 52v, 61v. El pleito se movía en Salamanca, donde vivían la mayor parte de los legatarios de Montejo.

Sebastián Ducete, vecino de Toro, como salario por la tasa del retablo y en 1616 otros 2.707 maravedís, costas que se compartieron entre la iglesia y los hijos de Juan de Montejo[589]. A partir de esta operación se reanudaron los pagos de las cantidades que aún se adeudaban de la labor de escultura y ensamblaje, concentrándose los descargos durante los ocho años siguientes, de tal manera que el 29 de septiembre de 1624 se rubricaba la carta de finiquito que superaba holgadamente los 6.000 reales[590]. A sufragar parte de estas libranzas contribuyó la venta del retablo antiguo a la parroquia de Moraleja de Sayago[591].

En el ínterin de estos libramientos y cuando todo parecía encauzado para resolver y cerrar definitivamente la relación entre la familia Montejo y la parroquial de Morales del Vino hizo acto de presencia un invitado inesperado, don Antonio de Sotelo. El actual patrono de la capellanía de los Sotelo, para la que recién llegado a la capital había pretendido trabajar el difunto Juan de Montejo, aparecía en escena reclamando 500 reales que el escultor había recibido por una obra contratada en 1582 junto a Juan Falcote pero que nunca habían llegado a concluir[592]. Se trataba, evidentemente, de la Virgen con el Niño y el facistol y cuatro retriles del que hablé algunos capítulos atrás y por los que Sotelo solicitaba el embargo de dicha cantidad sobre el monto total que hubiera de librarse ahora a dichos herederos.

Por razones obvias también se retomó el trabajo, dando cumplimiento así al mandato pastoral previo. El 1616 el ensamblador zamorano Juan González (act. 1602-1631) y dos de sus oficiales acudieron a Morales para asentar unas columnas, seguramente talladas por el taller de Montejo y no colocadas en su lugar, pues sólo recibieron por su trabajo cinco reales[593]. Y casi a renglón seguido se encargarían las imágenes faltantes, en concreto cuatro figuras de los Padres de la Iglesia para los intercolumnios del segundo cuerpo, un San Juan Bautista para la caja del ático, un pabellón y dos ángeles. Curiosamente

[589] El papel de Ducete y la fecha de 1616, sin otros pormenores, fueron dadas a conocer respectivamente en CASASECA CASASECA (2001): 544 y VASALLO TORANZO (2004): 188. El resto de detalles en: AHDZa, AP., 267 (Fábrica. Morales del Vino), Lib. 41, ff. 58v y 60. A mayores, el juez y el notario elegidos para oficializar el documento pasaron un gasto de 15 reales y 24 maravedís.

[590] AHDZa, AP., 267 (Fábrica. Morales del Vino), Lib. 41, ff. 60, 70, 74, 91, 96 y 101v. Para empezar, en 1616 se libraban 50.000 maravedís a dichos herederos. En 1619 se pagaban 1000 reales a José de Montejo, vecino de Fuentesaúco, de los cuales daba una limosna de 220 reales. Al año siguiente recibía un descargo idéntico Martín de Sandoval, boticario, hijo de María de Montejo. En 1622 de nuevo se abonaban a José de Montejo 1000 reales, con la consiguiente limosna de 200 reales. Pedro de Sandoval y María de Montejo obtenían de la fábrica en 1623 un pago de 595 reales. Por último, en 1624 José se Montejo recibió 555 reales con los que se cerraban las deudas por dicha obra. Del farragoso pleito da noticia también CASASECA CASASECA (2011): 186 y 194.

[591] AHDZa, AP., 267 (Fábrica. Morales del Vino), Lib. 40, s. f-r.

[592] AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 163-II, Leg. 39. 1617, febrero, 13-1619, febrero, 26. Zamora. Dicho embargo de bienes se estudió dentro del patrimonio de los Sotelo en SAMANIEGO HIDALGO (2016): 287; *Ídem* (1980): 335.

[593] AHDZa, AP., 267 (Fábrica. Morales del Vino), Lib. 41, f. 61.

serían contratadas por el dúo Ducete-Rueda[594], sin duda la mejor elección que se podía haber tomado para completar este trabajo no habiendo impedimento en que el primero de ellos hubiera realizado la tasación previa. El devenir del retablo a partir de este momento tomará otros derroteros de los que no cabe ocuparse aquí pero que configurarán su imagen final. Sebastián Ducete primero, a su muerte Esteban de Rueda, y tras ellos Pedro Gil de Albear trataron de cumplir, aunque no con pocas dificultades, lo que Montejo dejó inconcluso. Eso sí, para entonces corría el año 1630 y la máquina aún no había empezado a dorarse y policromarse. Los pintores que en 1582 contrataron tales trabajos habían desaparecido ya del panorama artístico zamorano, aunque el contrato había ido pasando de mano en mano hasta llegar a Cristóbal Ruiz de la Talaya. No obstante, y tras bajar 1.500 ducados del precio original, acabaría haciéndose con los trabajos el pintor Cebrián de Puga, acuerdo escriturado el 20 de julio de 1641 y en el que se establecía un plazo definitivo de ejecución de seis años[595].

4.1.2. Trabajos en madera, piedra y yeso para Fuentesaúco

La informalidad que Juan de Montejo parecía manifestar en estos años centrales de la década de 1580 creo que no fue sino debida a la abrumadora acumulación de encargos y compromisos, algunos de ellos conocidos a través de la documentación y otros muchos de los que no nos ha quedado testimonio escrito o siquiera material. Como ejemplo puede mencionarse la coetánea contratación del aderezo del retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Fuentesaúco[596], donde aparentemente su párroco, don Gonzalo de Acuña, le requería la sencilla tarea de fabricar una caja dorada y estofada pero que, en realidad, conllevaba la reestructuración completa de buena parte de su estructura:

> *[…] a de ser su alquitrave, friso, cornija en lo alto con su frontispicio redondo y ençima un tablero que se quitó del dicho altar mayor que es de un crucifixo y este tablero se ha de guarnecer y poner encima del su frontispicio y cornija y en los tableros de los lados de ha de poner en cada uno su alquitrabe, friso, cornija y frontispicio con sus remates y la dicha caxa a de ser de manera que pueda caber dentro el dicho san juan y andas […]*[597]

Como se indicaba en las condiciones, la incorporación de la caja se encontraba con la ausencia de espacio entre el altar y el muro, por lo que Montejo tendría que adelantar el retablo todo lo necesario para que esta quedase embebida y

[594] NIETO GONZÁLEZ (1982): 229-231; URREA (1992): 246; VASALLO TORANZO (1998): 343; CASASECA CASASECA (2001): 542-544; VASALLO TORANZO (2004b): 188.
[595] NIETO GONZÁLEZ (1982): 230-231.
[596] SAMANIEGO HIDALGO (1980): 336.
[597] AHPZa, Prot. 6580, ff. 566-569v. 1587, noviembre, 19. Fuentesaúco. El primer contrato firmado entre las partes databa del 17 de julio de ese mismo año.

alineada con la estructura previa[598]. Si aun así el nuevo encasamiento sobresalía más de lo debido, este defecto se disimularía con la ayuda de dos columnas talladas, disponiendo bajo ellas sendas cartelas a modo de pedestal adornadas con angelitos u otros motivos que se estimaran adecuados. Con ello se vería alterada también la posición del sagrario, sobre el que se dispondría una cornisa con su frontispicio, y hasta la altura, anchura y basamento del retablo en sí, que habrían de acondicionarse de la mejor manera posible. Previa tasación por dos oficiales nombrados por las partes, las operaciones realizadas no debían exceder los 600 reales de coste.



Fig. 4.12. San Juan Bautista. Iglesia de San Juan (Fuentesaúco). Juan de Montejo (c. 1585)

Sorprende que la finalidad de una obra de semejante calado, fuese únicamente el poder colocar al titular de la parroquia con sus *andas* en un lugar privilegiado del retablo mayor. Pero queda claro que bajo tal pretexto se escondía el deseo de dar un lavado de cara al primitivo altar. El querer integrar ahora la imagen de San Juan Bautista obedecería, en buena lógica, a que se trataba de una talla nueva, realizada con posterioridad al retablo y que acaso vendría a sustituir a otra anterior. Por eso mismo, su hechura no hubo de ser excesivamente anterior en el tiempo a esta reforma protocolizada a fines de 1587[599].

Mientras el retablo desapareció entre 1756 y 1758 tras ajustarse una nueva máquina, ya rococó, con el maestro arevalense Felipe de la Cruz Sánchez[600], la

[598] El hueco hasta la pared se taparía con tabla, *para que no se pueda subir por detrás del rretablo.* Y, además, sobre él debería colocar una garrucha de madera para poner el guardapolvo.
[599] El 24 de agosto se decía que el San Juan estaba *fecho nuevamente de talla, dorado y estofado.* AHPZa, Prot. 6614, ff. 483-484v. 1587, agosto, 24. Fuentesaúco.
[600] PRADOS GARCÍA (1982): 179-180.

escultura que había motivado aquella transformación perduró hasta nuestros días, ocupando hoy la hornacina central de dicho mueble. Aunque no se conserva su contrato, se puede relacionar sin ninguna duda con Montejo, a quien viene atribuyéndose desde antiguo[601]. Es una imagen espléndida, a la altura de las mejores creaciones del maestro, de acusado movimiento corporal y con un rostro afectado y crispado en el que se trasluce el mórbido modelado de las facciones (fig. 4.12). Junto a esto, los acaracolados remates de la barba y el cabello con el característico "cogollo" sobre la frente, y el tratamiento de la túnica y el manto con pesados plegados de carácter envolvente, profundas oquedades y un monumental nudo en el centro, nos sitúan aún ante la versión más juniana de nuestro escultor[602]. Hay, además, ciertos detalles, como los remates semicirculares del orillo del manto que se tornarán a partir de aquí en estilema recurrente. Aunque hoy están totalmente apagados hay quien llegó a ver sus ricos estofados, a punta de pincel y a pulimento, con detalles pintados como un medallón sobre la pernera efigiando la cena de Salomé[603]. Acaso se deban a los habituales policromadores con que colaboraba Montejo por estos años, bien Alonso de Remesal, bien Diego de Quirós.

A pesar de fijar un tipo iconográfico que gozó de notable fortuna en la producción del salmantino, lo cierto es que en la media docena de tallas del santo que a él o a su círculo se vienen atribuyendo encontramos no pocas variaciones en todas ellas. Eso sí, de todas ellas la de Fuentesaúco es la que tiene una apariencia más poderosa, bien es cierto que con un rostro muy rústico, cuasi popular, dotado de cierto naturalismo. Esta capacidad creativa y esforzada originalidad fueron unas de las aptitudes que le definieron y permanecieron inalteradas a lo largo de toda su carrera. Casi de inmediato, como se verá a continuación, volvería a enfrentarse al mismo tema en la iglesia de San Juan de Alba de Tormes, donde ya pueden apreciarse algunas diferencias sustanciales[604].

Dentro del contrato saucano se incorporó cuatro meses después, en noviembre de 1587, otra cláusula que ha pasado prácticamente desapercibida para la historiografía, pero por la que Juan de Montejo se obligaba a hacer un pequeño altar de piedra para disponer junto al anterior, en el costado de la Epístola, que sirviera de credencia. El escenario entrañaba cierta complejidad, pues la obra afectaba directamente a la integridad de las gradas existentes en el presbiterio que se habrían de deshacer y ensanchar para que cupiera este nuevo monumento. Llevaba balaustres, pilastrones con basa y capitel y

[601] Fue uno de los pocos bienes de la iglesia que reclamó la atención de Gómez-Moreno que la consideró obra de la segunda mitad del siglo XVI. GÓMEZ-MORENO (1927): 361.
[602] Su postura, la utilización de ese gran nudo –aunque ladeado– o la posición frontal de la cabeza recuerdan a otra imagen anónima de San Juan también construida sobre modelos junianos y conservada en la iglesia de San Nicolás de Madrigal de las Altas Torres (Ávila), en el sepulcro del comendador Gonzalo Guiral. PARRADO DEL OLMO (2004): 185-187, URREA (2006): 9.
[603] SAMANIEGO HIDALGO (1982b): 57s y 21s.
[604] Otras pueden localizarse en Babilafuente, Campo de Peñaranda y Palacios del Arzobispo. En la capital salmantina hay otra en el retablo mayor de Santa María de los Caballeros. Y en la provincia de Zamora se conoce la del retablo lateral de la parroquia de Jambrina.

cornisamiento. Las pilastras exteriores se remataban con sendas esculturas de ángeles, mientras las dos interiores habrían de llevar *una muerte con sus ynsinias* y un arcángel tocando la trompeta y sujetando una tarjeta[605]. Por delante del retablo, sobre una balaustrada, se pondrían un ángel *a manera de retril* para cantar el Evangelio y un pelícano para cantar la Epístola. Y entre ambas estructuras unos asientos de respaldo que se pudieran abrir y cerrar para los ministros y capellanes. Estos serían de madera e irían en consonancia con un hachero para el cirio pascual que se debía de hacer al mismo tiempo. Nada queda de estos trabajos si es que se llevaron a cabo, aunque algunas cuestiones de su iconografía y planteamiento recuerdan a las labores que casi una década atrás había ejecutado para el cantero albense Pedro Barajas.

Aún aporta más detalles de interés esta compleja escritura, descubriendo otros trabajos que mantendrían ocupado al escultor durante un tiempo considerable. Ya para terminar tuvo que acabar en la misma parroquia de San Juan una *cabaña de hieso*, ubicada en el muro del Evangelio y junto a las gradas del presbiterio, que estaba empezada e *indecente.* En ella faltaban dos columnas, con su cornisa, frontispicio y cartelas, además de un hierro con un velo para cubrir la talla del Niño Jesús que se habría de poner en dicha hornacina una vez finalizada la obra. Conviene indicar, llegados a este punto, que el yeso es el tercer material en el que vemos trabajando a Montejo, después de la arenisca (en las obras tempranas de Alba de Tormes) y obviamente la madera. Sus excepcionales aptitudes y, desde luego, su formación han de radicar en esta poco habitual versatilidad.



Fig. 4.13. Niño Jesús. Iglesia de San Juan (Fuentesaúco). Juan de Montejo (c. 1580-1585)

La redacción del documento deja claro que la escultura Niño ya existía (fig. 4.13), por lo que no parece descabellado identificar dicha imagen con la que para esa misma iglesia talló Juan de Montejo en una fecha que hasta ahora se

[605] El documento ha sido interpretado erróneamente (SAMANIEGO HIDALGO (1980): 336), al situar estas curiosas iconografías en algún lugar del reformado retablo mayor.

desconocía, pero que de ser así podría situarse a comienzos de la década de los 80 del siglo XVI[606]. Su postura, dotada de un elegante *contrapposto* y un inusitado dinamismo, además del apurado estudio anatómico conectan con su modo de hacer y con algunas estampas de extendida circulación como las grabadas por Cornelis Galle hacia 1586 y Wierix con posterioridad a 1563 (fig. 4.14). Su elegante movimiento preludia esas posturas atrevidas y desenfadas que adquirirán los infantes tallados ya a comienzos del siglo XVII por Sebastián Ducete. El rostro redondeado, de facciones poco marcadas, como suele trabajar el salmantino mayormente los de las figuras femeninas, el acaracolado cabello y el escueto paño que no cubre por completo sus nalgas son modismos ya habituales. Este último, además de presentar el ondulado ribete que se vio en el San Juan Bautista, se coloca de un modo que recuerda mucho a como se dispondrá años después el *perizonium* del Cristo crucificado de Jambrina y que comulgaba directamente esos recursos junianos que hacían acto de aparición en la plástica de Montejo de casi manera continua. Muestra ciertos aditamentos que responden al desarrollo de este tipo de objetos en época barroca, momento en que quizá se agujereó la mano izquierda para sujetar un orbe –la contraria, en alto, debió de sostener una cruz o un objeto similar– y se colocaron cuidadosamente sus ojos de pasta vítrea, labor de la que no quedan huellas perceptibles.



Fig. 4.14. Niño Jesús (detalle invertido). Cornelis Galle (c. 1586) y Niño Jesús (detalle). Hyeronimus Wierix (c. 1563)

Entre los testigos de esta larga escritura entre Juan de Montejo y los representantes de la iglesia de San Juan de Fuentesaúco aparecen dos personajes que nos resultan conocidos, el entallador local Juan de Valdivieso y el escultor y entallador toresano –aunque de origen norteño– Juan de Somarribas. Hasta donde sabemos, ninguno de ellos formaba parte del taller de Montejo, lo que no quita para que pudieran haber colaborado puntualmente con él en algunas de las tareas descritas. Valdivieso se había formado en el taller de Gaspar de Acosta, en el que se asentó como aprendiz en 1581[607] y

[606] Diversos avatares la han hecho peregrinar por los distintos templos de Fuentesaúco, por lo que más recientemente estuvo custodiada en la iglesia filial de Santa María del Castillo. Su relación con el arte de Montejo y su taller ya fue expresada en VASALLO TORANZO (2004): 79.
[607] AHPZa, Prot. 463, ff. 717-569v. 1581, octubre, 1. Zamora. Vecino de Puente de Valdivieso (Burgos), estante en Zamora, era hijo de Juan de Valdivieso, difunto. En casa de Acosta estaría por un plazo de tres años y entre los testigos de su compromiso figuró el platero Baltasar de Castro.

parece que con posterioridad se estableció de manera autónoma[608]. Somarribas o Somarriba había sido pupilo del escultor Juan Ramos, con quien fue asentado el 5 de julio de 1581[609] y rápidamente se trasladará a Toro donde se le puede documentar hasta los primeros compases del siglo XVII y, durante algún tiempo, incardinado en el taller de Juan Ducete el Mozo[610].



Fig. 4.15. Jesús resucitado. Iglesia de Santa María del Castillo (Fuentesaúco). Taller de Juan de Montejo. Resurrección de Cristo. Hyeronimus Wierix (Fines siglo XVI)

La especial relación de Montejo con Fuentesaúco se materializó a lo largo de los años con numerosos trabajos que fueron espaciándose en el tiempo casi hasta los años finales de su vida. Pero hay una obra que, por su proximidad al Niño Jesús anterior, quizá pudo realizarse en este mismo periodo. Se trata de un Cristo resucitado (fig. 4.15), labrado para la iglesia de Santa María del Castillo, pero que en la actualidad se custodia en la ermita de los Dolores (antigua iglesia conventual de las Clarisas) convertido en imagen procesional. Su postura, que repite idéntico *contrapposto*, la colocación del brazo derecho con gesto triunfante, y la trabajada anatomía, emparentan ambas imágenes. Como en el Niño, los ropajes recogen ese característico ribete lobulado, aunque aquí es el manto el que adquiriendo un exagerado movimiento se arremolina en la espalda del resucitado y sirve como mínimo paño de pureza en la parte delantera, este último gemelo al visto con anterioridad. Su alambicado juego recuerda, aunque a distinta escala, la solución propuesta por Juni en la homóloga escultura del Burgo de Osma, si bien guarda más semejanzas con algunas de las propuestas difundidas y reiteradas en las estampas de

608 En 1587 contaba con 27 años, como él mismo declara en un pleito en el que participa como testigo del entallador Tomás de Troas. AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 1221-II, 1587, diciembre, 14. Zamora.

609 AHPZa, Prot. 396, ff. 392-393. 1581, julio, 5. Zamora. En su casa aprendería el arte de entallador y escultor durante cuatro años. Figuró como testigo en el litigio referido en la nota anterior, donde asegura ser de edad de unos 22 años poco más o menos.

610 VASALLO TORANZO (2004b): 51 y 65.

Hyeronimus Wierix, incluso en los ondulados pliegues de los extremos de la tela. Sin embargo, el rostro de la imagen difiere otros conocidos, optándose aquí por un tipo más alargado y enjuto, con cabellera mucho más lineal, sin apenas presencia de los característicos rizos que acostumbra a usar Montejo. Esta mayor rudeza se ve acentuada por el repinte posterior y una perceptible intervención en la que se aprovecharía para colocarle sus ojos de vidrio. Cuenta, además, la imagen con un recurso que sí fue frecuente en ciertas figuras de bulto ejecutadas por el maestro, como es la utilización de una peana de notable desarrollo que a la vez que actuaba como soporte servía de superficie en la que tallar temas iconográficos menores. En este caso se optó por nubes y cabecitas de ángeles, en las que se confirma la participación de otras manos, seguramente de alguno de los oficiales que formaban parte del taller por estos años[611].

La evolución de los modelos utilizados por Juan de Montejo, hizo que al retomar esta iconografía una década después su resultado tuviera poco que ver con el planteamiento de la talla saucana. La escultura que hará en 1596 para el retablo de la capilla funeraria de Nuestra Señora de la Piedad en San Juan de Puerta Nueva (conjunto trasladado a la catedral de Zamora), es una buena muestra de ello, no sólo en la finura propia de sus trabajos autógrafos, sino también al utilizar unas anatomías menos grandilocuentes, unos paños más ampulosos y unas expresiones mucho más serenas.

4. 2. MONTEJO MIRA HACIA SALAMANCA

Por pequeño y joven que fuera el obrador establecido en Zamora, los diversos trabajos que hubo de acometer en Fuentesaúco no parecen suficientes para justificar la excesiva dilación que sufrió el retablo de Morales del Vino. Hubieron de entremeterse otros encargos de los que, como ya se ha dicho, no nos ha llegado testimonio documental, si se exceptúa un par de ellos que tienen todas las características para ser el principal motivo del retraso, fundamentalmente por el volumen de obra y por la excesiva distancia entre los mismos con salto de diócesis incluida.

Entre 1583 y 1585 Montejo regresó a Alba de Tormes, localidad que había abandonado a fines de la década anterior dejando una profunda huella, pese a que entonces su nombre quedaría ensombrecido por su juventud y la exigencia económica de trabajar para otros artífices. Ahora, como maestro y con taller propio, la situación se antojaba bien distinta. Su primera parada le hizo volver al monasterio de las Carmelitas, donde su obra ya dominaba algunos de los enclaves principales del edificio: fachada sur, bóveda de la capilla mayor y retablo principal. Su retorno al edificio no estaba motivado –aún– por el reciente fallecimiento de Santa Teresa (4 de octubre de 1582) en

[611] Su relación con el arte de Montejo y su taller ya fue expresada en VASALLO TORANZO (2004): 79.

su celda del cenobio albense, sino por la serie de acontecimientos que lo acompañaron y que en los años inmediatamente posteriores alterarían paulatinamente la fisonomía de la iglesia conventual. El primero de ellos, aunque no vinculado de manera directa al escultor, fue el enterramiento de la Santa, practicado inicialmente entre las rejas del coro bajo y el presbiterio; aunque en 1585 los restos se trasladaron hasta su primera fundación, el convento de San José de Ávila, de donde retornarían al año siguiente suscitando en la clausura y en la propia sociedad de Alba de Tormes el deseo de monumentalizar su enterramiento[612].

Pero antes de llegar a este punto, la comunidad carmelita asistió a la desaparición de su principal benefactora, Teresa Laíz, la última de sus primitivos patronos que moría a principios de 1583, viuda ya de Francisco Velázquez, fenecido en diciembre de 1574. Tal y como se dijo en un capítulo anterior, las memorias y patronazgo del convento estaban garantizadas para tranquilidad de las religiosas, pues su testamento, dictado el 22 de junio de 1580[613], recogía la continuidad de las rentas aportadas anualmente y su administración se traspasaba a la persona de Simón de Galarza. Este, casado con Antonia Rodríguez –sobrina del fundador– acabaría convirtiéndose en heredero de este patronazgo al morir sin descendencia todos aquellos mecenas[614].

Casi de manera simbólica, la estrella de Teresa Laíz se apagaba al tiempo que se concluían las obras de la iglesia conventual de las Madres. Concretamente el 15 de mayo de 1583 se pagaban el enlosado de la capilla a base de losas de pizarra hexagonales (*mocárabes*) al cantero Pedro Barajas y la colocación de la reja del presbiterio; y apenas dos meses después el padre carmelita Jerónimo Gracián, director espiritual de Santa Teresa, procedía a la bendición del templo[615]. Esta especial terminación que se otorgó a la capilla mayor no sólo venía dada por su condición de espacio más sagrado del templo, sino porque vía testamentaria Francisco Velázquez y su esposa se habían reservado dicho ámbito para su enterramiento y el de sus familiares. Gracias al codicilo de la segunda, fechado el 8 de enero de 1583, se puede saber que no es hasta este momento cuando se encarga el primer sepulcro monumentalizado de la iglesia, pese a que su marido ya reposaba desde hacía nueve años *en su sepultura y enterramiento […] que es en medio de la capilla mayor.* Cristalizará ahora el deseo que ambos tenían de dotar y fundar aquí su panteón:

> *Ytem, es mi voluntad que, en el dicho nuestro entierro, dentro de la reja, se haga un enterramiento de bulto como mejor convenga, donde quedemos el*

612 GUTIÉRREZ ROBLEDO (2008): 687.
613 Su fallecimiento se producía cuando no habían transcurrido todavía tres años de su redacción y cierre, el 19 de enero de 1583. LAMANO Y BENEITE (1914): 218.
614 Como tal *patron perpetuo de las buenas memorias y monesterio* figura en algunos de los pleitos que surgirán tempranamente con las religiosas por la administración de dichos bienes. AHPSa, Prot. 384, ff. 469-481. 1589, diciembre, 18, Alba de Tormes.
615 GUTIÉRREZ ROBLEDO (2008): 690, 692 y 699. Esta terminación pétrea correspondió únicamente a la capilla mayor de la iglesia, pues no solicitó el embaldosado del cuerpo de la misma hasta la década siguiente.

dicho señor francisco velazquez e yo de bulto de la mejor manera que pudieran estar dibujados[616].

No se ha conservado ni su contrato, ni los descargos por sus materiales y salarios en los minuciosos libros de cuentas del monasterio puesto que su pago lo realizarían directamente los testamentarios. Aun así, sabemos que Juan de Montejo fue el elegido para labrar el monumento funerario. Lo que se ignora es si su designación corrió a cargo de la propia Teresa Laíz justo antes de fallecer, o de su sucesor Simón de Galarza, pues con ambos habría coincidido durante sus primeros trabajos en la clausura carmelita. Incluso las propias religiosas, que habrían quedado más que satisfechas con el hacer del salmantino durante la década anterior, pudieron haber recuperado su nombre para este nuevo concierto. La obra se llevó a cabo y se ubicó, como correspondía, en el centro de la capilla, bajo la bóveda de crucería y cerrada por la reja que previamente se había dispuesto para delimitar el espacio del presbiterio. Sin embargo, nada similar se conserva hoy en esa parte del edificio, pues según recoge el *Libro de la fundación* ahí permaneció tan sólo hasta 1688, momento en que se pagaron 500 ducados por retirar los bultos de los fundadores del medio de la iglesia[617]. Este traslado fue una consecuencia directa de la ya aludida "obra real" (1670-1678) motivada por la creciente devoción a Santa Teresa tras su canonización en 1622 y la necesidad de ampliar la iglesia para dignificar la veneración a sus reliquias. De un modo muy hábil se optaría por alargarla hacia la cabecera, donde tras romper el testero primitivo se construyó un espacio más profundo y con dos camarines en altura. Aun retirada la reja, la disposición del sepulcro de los Velázquez-Laíz entorpecía sobremanera el flujo de peregrinos hacia el nuevo ábside y, además, dificultaba la visibilidad de los fieles en los cada vez más numerosos cultos. A pesar del compromiso testamentario, las carmelitas consideraron estas circunstancias lo suficientemente sólidas como para que los fundadores acabaran siendo relegados a un lugar de menor preeminencia –con las consiguientes reticencias y quejas de sus sucesores[618]–, mientras los restos de la Santa se trasladaban al centro del nuevo retablo pensado para convertirse en el principal foco de atención de la iglesia.

A mayores de lo asentado en los testamentos, no se conoce ninguna descripción de la capilla erigida por este munificente matrimonio ni del aspecto del propio sepulcro, aunque en un *libro copiador* del monasterio se recoge un apunte que debió de incorporarse una vez finiquitadas todas estas transformaciones y que desvela algunos detalles más y el destino final del sepulcro:

---

[616] GUTIÉRREZ ROBLEDO (2008): 705. Antes, en el testamento, ya se explicitaba el destino de este espacio: "[…] en la capilla mayor del dicho monasterio nos hemos de enterrar los dichos Francisco Velázquez e Teresa Laíz, e Isabel Laíz, donde nosotros señaláremos, y hemos de poder poner nuestras tunba o tunbas e piedras sobre nuestra sepultura e sepulturas, que ansi señalaremos escogiéremos; y que en la dicha capilla mayor, donde ansí nosotros nos hemos de enterrar, no se pueda enterrar otra persona ninguna, sino quien nosotros quisiéremos y por bien tuviéremos".

[617] GUTIÉRREZ ROBLEDO (2008): 705, 710-711.

[618] GUTIÉRREZ ROBLEDO (2008): 710.

[…] al tiempo de la fundación del convento quedó la capilla mayor de su iglesia muy corta y estrecha y en medio de ella los sepulcros de los dichos fundadores con sus bultos y adornos que cubrio la mayor parte de la dicha capilla y que después de algunos años se quitaron de aquel sitio dichos sepulcros y se pusieron en un arco que se hizo en una pared colateral della, con que quedó más capaz y desembarazado […]

Parece, por lo tanto, que no hubo demasiadas dudas en que la mejor solución era desplazarlo hacia un costado de la nave, aunque eso implicara la pérdida de su condición de pieza aislada. Hasta entonces hemos de imaginar un sepulcro al modo de tantos otros exentos realizados en la segunda mitad del siglo XVI, con cama rectangular, quizá de paredes algo ataludadas y adornadas con relieves, y sobre ella los bultos funerarios de los benefactores. Su nueva ubicación cobra cierto sentido al rastrear la testamentaría familiar. Recuérdese que, con anterioridad al fallecimiento de Teresa Laíz, se había producido también el de sus hermanos Pedro de Aponte e Isabel Laíz. Ambos dejarían fundadas sus memorias y obras pías, tal y como estudió Gutiérrez Robledo, aunque con los años acabaron unificadas con la de los patronos. Eso sí, cada uno anotó pormenorizadamente en su testamento las condiciones de su óbito y la ubicación de sus sepulturas. El licenciado Aponte, por lo temprano de su muerte –casi coetánea a la de Francisco Velázquez– se mandó enterrar hasta la terminación de la iglesia conventual en la capilla mayor, junto al Santísimo Sacramento, pasando después su cuerpo a un arcosolio a bierto en el muro de la Epístola para el que se ordenó hacer un bulto con sus armas[619]. Isabel Laíz, viuda ya de Bartolomé del Carpio, hizo lo propio, aunque al morir en 1579 encontró el edificio en un estado más avanzado y pudo enterrarse directamente *en el arco que esta mas cerca del pulpito porque en el de mas adelante esta el cuerpo del beneficiado pedro de aponte, mi hermano*[620] (fig. 4.16).



Fig. 4.16. Arcosolio de Isabel Laíz con sepulcro de Francisco Velázquez y Teresa Laíz. Iglesia conventual de las Carmelitas Descalzas (Alba de Tormes). Juan de Montejo (c. 1583) con encasamiento del siglo XVII

[619] GUTIÉRREZ ROBLEDO (2008): 690. Su fallecimiento, como ya se dijo anteriormente, hubo de tener lugar hacia el 20 de agosto de 1574. Cfr. AHPSa, Prot. 29, ff. 563v-564r. 1574, agosto, 20, Alba de Tormes, o Prot. 381, s.f-r. 1581, noviembre, 26, Alba de Tormes.

[620] En la manda siguiente reconoce que el cuerpo de su difunto marido estaba depositado en el monasterio de las Descalzas y el de su hijo, Pedro del Carpio, en la iglesia de San Miguel, y

Ambos arcosolios resultan aún hoy visibles en el costado derecho de la nave. El de Aponte permanece vacío, a excepción de una inscripción pintada en su fondo que informa de su propietario y sobre la incorporación al mismo de los señores Álvaro de Pecellín y su esposa Mariana Velázquez, esta última sobrina de los fundadores[621]. Ningún resto queda de la escultura funeraria que el primero se mandó hacer a través de su testamento, si es que se llevó a término. Cosa bien distinta ocurre con el de los Carpio-Laíz, pese a que en sus últimas voluntades nada se dice acerca del carácter del enterramiento, y que su arco se enmarcó –en las primeras décadas del siglo XVII[622]– por una arquitectura monumental a modo de portada clásica. Sin embargo, como ha visto toda la historiografía tras la lectura de la leyenda encajada en el fondo del arco y el análisis de los escudos heráldicos que campan por distintos puntos, resulta que quienes verdaderamente reposan aquí son Francisco Velázquez y Teresa Laíz[623]. Este fue, pues, el destino que tomó el sepulcro exento de los patronos en 1688, quizá reagrupando en su interior los restos de la poseedora original de esta cabaña y, desde luego, amoldando –cuando no cercenando– las partes más representativas del conjunto para que cupiesen en la estructura preexistente. Así, en la parte inferior se reubicó uno de los costados de la cama, donde dos angelitos tenantes portan colgantes de frutas y sujetan un gran blasón con las armas Velázquez-Laíz. Especialmente constreñidos y apenas visibles se dispusieron sobre la pieza anterior los bultos funerarios del matrimonio ricamente ataviados, él con armadura, espada y manto, ella como dama cortesana y ambos con cuello de lechuguilla y sendos infantes o pajes dormidos a sus pies. En el frente del arcosolio reconocemos lo que sería el otro de los costados del sepulcro, consistente en una gran tarja de movidos perfiles en cuyo interior puede leerse:

> "AQVI ESTAN SEPVLTADOS EN ESTE YNTIER[R]O LOS / ILL[USTRE]S • S[EÑORE]S. FRANZISCO BELAZQVEZ Y TERESA DE LA/RIZ SV MVGER LOS QVALES FVNDARON ESTE M[ONASTERI]º. Y / LE DOTARON DE SVS BIENES Y SE ACABO AÑO 1577"[624]

---

ordena que ambos se saquen de sus sepulturas y se pongan junto al suyo en el enterramiento que a tal fin dejaba fundado. El testamento en: GUTIÉRREZ ROBLEDO (2008): 706 y AHPSa, Prot. 266, ff. 295-298v. 1579, julio, 28, Alba de Tormes. Copias del mismo en: AHPSa, Prot. 381, s.f-r. 1581, noviembre, 26, Alba de Tormes y Prot. 29, f. 578r. 1587, julio, 11, Alba de Tormes.

621 Se les permitió enterrarse en arcosolio mediante manda testamentaria de Teresa Laíz, siempre y cuando se limitasen a poner una losa con *sus letreros e armas*. GUTIÉRREZ ROBLEDO (2008): 705-706.

622 Estimando la arquitectura y la escultura como partes de un mismo sepulcro mural se llegó a pensar, creo que erróneamente, que el encasamiento se habría realizado en el último cuarto del siglo XVI (REDONDO CANTERA (1987): 111 y 315), pese a que con anterioridad ya había sido considerada obra posterior (GÓMEZ-MORENO (1967): 382). Se hechura fue encargada, en realidad, al arquitecto Juan Moreno que la realizó en 1627 (RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (1976): 258).

623 Ya en los siglos XVIII y XIX eran reconocidas las personalidades de todos los allí enterrados, como anotaron PONZ (1783): 288-289; PLASSE (1875): 297-299; QUADRADO (1865): 210-211 o ARAUJO (1882): 200.

624 Como ocurría en los blasones del interior de la iglesia, la fecha es imprecisa y no aludirá a la hechura del sepulcro sino a la dotación del propio monasterio.

Mayores dudas me suscita el blasón circular que aparece sobre la lápida anterior, donde van unidos los emblemas de los fundadores con las armas de la villa de Alba de Tormes, y que quizá se labró y pintó al momento de recomponer todo el conjunto funerario. Pero sí formó parte del sepulcro original, seguramente de la trasera o delantera de la cama, el bloque pétreo rectangular ubicado sobre el tímpano de este encasamiento y que, aunque rasurado por sus laterales, muestra nuevamente las armas familiares tocadas con yelmo y cimera, tal y como aparecen en otros puntos de la nave y en la fachada exterior de la iglesia[625].

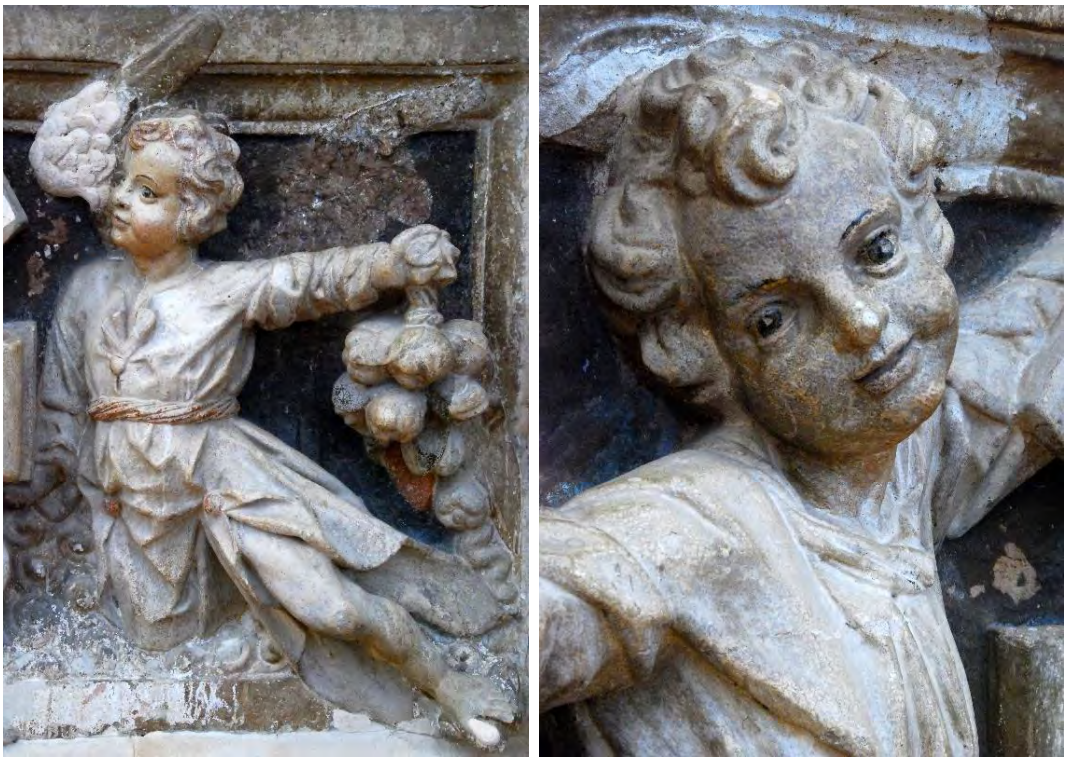


Fig. 4.17. Ángeles tenantes. Vista general del derecho y detalle del izquierdo. Sepulcro de Francisco Velázquez y Teresa Laíz. Iglesia conventual de las Carmelitas Descalzas (Alba de Tormes). Juan de Montejo (c. 1583)

Como ya va dicho, es únicamente el juicio estilístico el que permite atribuir los restos de este sepulcro al escultor Juan de Montejo[626]. La fisonomía de los personajes representados, en especial de los angelitos del frente de la cama (fig. 4.17), que, además, visten características túnicas trabajadas al modo de los infantes de la también albense iglesia de San Pedro o de los tenantes del retablo de Morales del Vino no dejan lugar a dudas. A ello puede sumarse el trabajo de la parte inferior del panel, con abundantes ondulaciones que recuerdan a las que Montejo labró en el relieve de Dios Padre que corona el

[625] A la siniestra, el cuartel lleva bordura con la divisa familiar: "VANITAS VANITADVM (*sic,* por VANITATVM) ET O[M]NIA VANITAS". De la misma opinión es DE LA CASA MARTÍNEZ (2019): 40-41, que estima, incluso, que la inscripción pudiera ser también de época posterior y, quizá, coetánea al encasamiento arquitectónico.

[626] La primera atribución conocida les situó en la órbita del escultor Lucas Mitata (TORMO (1931): 627), y fue ya en los años 80 del siglo pasado cuando los profesores Casaseca, Pérez y Samaniego lo colocaron en el catálogo de Montejo tal y como se referenció en CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 38. Más recientemente lo describió con profusión de detalles CASASECA CASASECA (2011): 189.

acceso al templo de las Carmelitas. El detallismo con el que se trató a los yacentes encaja con el modo de hacer del salmantino, aunque los rostros de Francisco y Teresa resultan bastante impersonales, quizá por haber tratado de imprimirles cierto naturalismo, aunque sin abandonar recursos distintivos como el tratamiento ensortijado de cabellos y barba, el cuidado tocado de ella, las bocas entreabiertas e incluso la recurrente colocación de las manos.

A diferencia del resto de sepulcros elaborados por Juan de Montejo y aun compartiendo materia prima con todos los albenses –la arenisca de Villamayor–, este es el único que parece estuvo policromado sino en su totalidad si al menos parcialmente (fig. 4.18). Sin duda, contribuiría a dotar de un mayor verismo a las imágenes y acrecentaría el deseo de la fundadora, para la que bastaba con que las efigies estuvieran "dibujadas" de la mejor manera que fuera posible, es decir bien perfiladas y talladas con perfección y verismo. Como ocurre con el contrato del sepulcro, tampoco se conoce al pintor del mismo. No sabemos si por entonces ya frecuentaría la fábrica carmelita el maestro Martín Delgado, pintor vinculado a la familia Montejo que pocos años más tarde quedaría encargado de policromar el retablo mayor realizado hacia 1577-1578 por nuestro escultor.



Fig. 4.18. Vista general de los bultos funerarios de Francisco Velázquez y Teresa Laíz con dos pajes a sus pies. Las cabezas de todos ellos van policromadas. Iglesia conventual de las Carmelitas Descalzas (Alba de Tormes). Juan de Montejo (c. 1583)

La creciente fama de Juan de Montejo y el hecho de que, de manera oficiosa, como propuse en un capítulo anterior, se hubiera convertido en el escultor principal del monasterio de la Anunciación, hizo que algún tiempo después volviese a ser reclamado por los nuevos patronos para continuar enriqueciendo y adornando el edificio. Pero antes, y sin aparentemente emprender el viaje de retorno a Zamora[627], se haría con una serie de contratos en la vecina iglesia de San Juan que acabarían por convertirse en el trabajo más cuantioso llevado a cabo hasta la fecha en un mismo edificio. Alba de Tormes continuaba –y continuaría– siendo terreno fértil para Montejo. Mientras, el encargo del retablo de Morales del Vino, languidecía a la espera de la vuelta del maestro.

[627] Esta afirmación se sustenta en el total vacío documental sobre el trabajo del escultor que se produce en Zamora hasta comienzos de la década siguiente, coincidente con los años de actividad en Alba de Tormes y, seguramente, en su entorno próximo.

4.2.1. El conjunto retablístico de la iglesia de San Juan de Alba de Tormes

Es posible que antes de 1587 ya estuviera trabajando en la parroquia, aunque no será hasta ese año cuando se localicen las primeras pruebas documentales, eso sí, alusivas únicamente a uno de los encargos que allí habría de realizar hasta los últimos compases de la década. Pese a que en mayo de 1587 el mayordomo, beneficiados y fieles de la iglesia de San Juan comienzan a tratar con Juan de Montejo sobre el contrato del retablo mayor de la parroquia, no debe descartarse que para entonces ya se encontrara diseñando o tallando alguna de las piezas colaterales que hizo de manera coetánea.

La ejecución de este conjunto de retablos no obedecía sino al proceso de renovación que había emprendido la parroquia durante la centuria anterior y que afectó desde la propia fábrica a sus armaduras, pasando por el mobiliario litúrgico. La parroquia albense podía permitirse tales dispendios sin demasiado problema. No obstante, pasaba por ser una de las iglesias principales de la villa, de lo que, sin duda, era buen reflejo las reuniones del concejo celebradas en su pórtico, o el abundante número de sepulcros, lápidas labradas y fundaciones de familias nobles que fueron incrementándose en su interior con el paso de los siglos. Entre muchas otras, merecen mención las tumbas de los Villapecellín, familia vinculada a los duques de Alba, y a los que aludí con anterioridad al hablar del arcosolio de Pedro de Aponte en la iglesia de las carmelitas, o el del caballero Diego de la Carrera y su hijo Juan Flores[628]. Hubo de ser esta vinculación del templo con los poderosos la que confirió a la escritura de la obra su especial carácter[629]. En ella se amontonan los nombres y cargos de relevancia en número infrecuente, para que por ellos la iglesia pudiera concertarse con Juan de Montejo, estante en esta villa:

> *[…] en razon de un retablo para la capilla mayor de la forma y manera que a vosotros os pareciere e bien visto os fuere, con los santos y cosas que quisieredes, asignandole por ello los maravedis que os concertaredes y ponelle plaço para que le aga de uno o dos e mas años, los que os pareçiere[…]*

El contrato no tardaría en otorgarse, pero se desconocen las condiciones fijadas con el escultor y tampoco resulta posible recuperarlas de la obra materializada puesto que fue objeto de una profunda recomposición en época barroca. Ambas circunstancias imposibilitan conocer su aspecto original, sobre todo en lo tocante a su tamaño y tipología. Lo que sí se puede afirmar, a tenor las piezas conservadas, es que contaba tanto con relieves como con esculturas de bulto redondo (fig. 4.19). Algunos de estos elementos, al gozar de estima y

[628] GÓMEZ-MORENO (1967): 370; CASASECA (1990): 25-27.

[629] AHPSa, Prot. 29, ff. 431-432. 1587, mayo, 8, Alba de Tormes. Algunos eran el oidor Francisco de la Peña, el doctor Ramírez (médico), el mayordomo Francisco Medina, los beneficiados Luis de Torres y Francisco Dávila, o los señores Jerónimo Alonso de Castañeda y Gómez de Tórtoles Girón. La presencia de este último vendría dada, quizá, por la vinculación de su familia con la iglesia. Su ancestro Gonzalo de Tórtoles, regidor de Alba de Tormes, había solicitado permiso para fundar sus entierros en la parroquia, concretamente en el colateral del Evangelio, junto al altar mayor y al bulto de Juan Flórez, AHPSa, Prot. 23, ff. 93-98. 1580, febrero, 7, Alba de Tormes.

veneración entre los parroquianos, se integraron en la nueva máquina que la iglesia encargó al ensamblador ledesmino Luis González en 1742 y que siguió la traza del salmantino Miguel Martínez de la Quintana[630]. Pero la carpintería y otras piezas fueron vendidas ese mismo año a pueblos cercanos como San Juan de Herrezuelo y Navales. El primero, según los libros parroquiales, pagó 1.000 reales *de los colaterales que del retablo viejo se pusieron en dicha iglesia, con nueve imágenes de santos, todos dorados y estofados.* Y el beneficiado de Santiago libró otros 110 *por distintas maderas de residuos del retablo viejo para acomodar dos colaterales en la iglesia aneja de Navales*[631]. Todo ello, según Casaseca, perecería pasto de las llamas.



Fig. 4.19. Retablo de los santos Juanes. Iglesia de San Juan (Alba de Tormes). Luis González (1742) y Juan de Montejo (c. 1587)

En concreto, del retablo ideado originalmente por Montejo, se mantuvieron in situ, reutilizándose en la nueva máquina previa repolicromía[632], seis tableros y dos tallas. Las calles laterales acogieron dos pares de relieves (fig. 4.20), de formato rectangular, colocados uno sobre otro. Los de la izquierda atañen a la vida de San Juan Bautista, con el Bautismo de Cristo (arriba) y la Decapitación del santo (abajo), mientras sus fronteros recogen sendas escenas relacionadas con San Juan Evangelista, como su visión escribiendo el Apocalipsis en la isla de Patmos, o el momento de su martirio en una caldera de aceite hirviendo ante el emperador Domiciano.

A excepción del último de ellos, se trata de composiciones sencillas con no más de dos o tres personajes, despreocupadas por el tratamiento de los fondos o por la inclusión de recursos perspectivos, a excepción de las consabidas nubes de formas ondulantes. Por el contrario, Montejo desplegó aquí un exuberante catálogo de personajes y actitudes, cuajados de dinamismo, de atrevidas posturas, rostros llenos de expresividad –con algún influjo incluso

[630] CASASECA (1990): 25; ALBARRÁN MARTÍN (2012): 189-190. Exceptuando a Churriguera, González fue el ensamblador más activo en la Salamanca de la primera mitad del siglo XVIII.
[631] ARAUJO (1882): 128-129.
[632] Desde luego, en las cuentas parroquiales de 1742-44 se recoge el estofado de la espalda de la caja de los Santos y la policromía que luce la parte escultórica parece coetánea a la del resto del conjunto. ARAUJO (1882): 128.

laocoontiano, como en el relieve de la Decapitación– y otros estilemas consustanciales a su arte (tratamiento de cabellos y barbas, disposición del paño de Cristo en su bautismo…). Pese a que los paños se van volviendo cada vez más ampulosos y redondeados, caso del relieve de San Juan en Patmos,

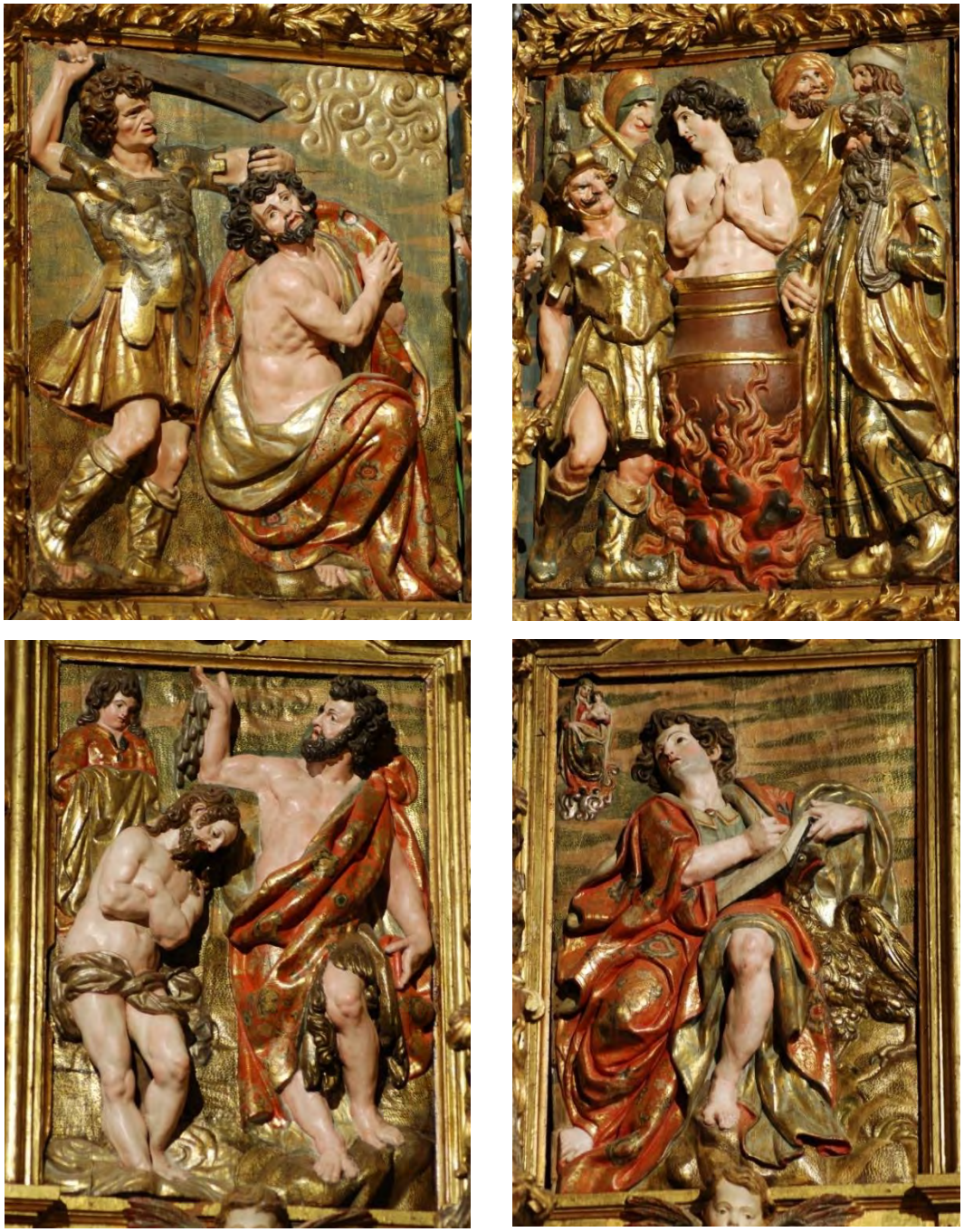


Fig. 4.20. Relieves de las calles laterales tal y como se disponen en el retablo mayor. Iglesia de San Juan (Alba de Tormes). Juan de Montejo (c. 1587)

donde además se multiplican y amontonan de manera excepcionalmente plástica, no se abandonan por completo los plegados de carácter más lineal que abundaban en sus trabajos más tempranos, como aún se puede ver en la última de las composiciones. Quizá esta evolución se deba a la creciente penetración de la estética romanista, aunque en el escultor salmantino nunca acabará por imponerse a la fuerte impronta juniana que destilan estos relieves



Fig. 4.21. Bautismo de Cristo (detalle). Agostino Carracci (c. 1579) sobre obra de Pompeo Aquilano

hasta en lo más anecdótico, como en la aparición de ciertos rostros de carácter casi grotesco, la utilización de complejos sombreros y tocados, el descoyuntamiento de las manos en algunas figuras, o la blandura y detalle en el tratamiento de las anatomías, ajenas aún a la monumentalidad becerresca. Igual de recurrente resulta la utilización de un buen número de estampas para crear las escenas. De nuevo Montejo huye de la copia literal y aboga por la creatividad, optando por inspirarse aquí y allá, con continuas citas a grabados de Cornelis Cort, Agostino Carracci, Johan Sadeler, Johannes Wierix o Alberto Durero (fig. 4.21).

Los dos tableros restantes de los seis apuntados se disponen en el segundo cuerpo de la calle central y en gajo medial de ático, representando la Asunción y al Padre Eterno, respectivamente (figs. 4.22 y 4.23). Ambos merecen un breve apunte por muy distinto motivo. En el primero, aunque la imagen de la Virgen guarde ciertas similitudes con su homóloga de Morales del Vino, se codifica la iconografía y el tipo mariano que Montejo repetirá pocos años más tarde, por ejemplo, en el retablo del despoblado de El Fito: una Virgen al modo de las matronas romanas, corpulenta, en pie y postura de avance, con mirada baja, peinado característico, gesto complaciente y rodeada de ángeles volanderos en movidas actitudes. Por su parte, el Dios Padre resulta una efigie que evoca innegablemente al modo de hacer de Juni, un rostro de profunda expresividad modelado con un acusado naturalismo. Lo más interesante es que, a pesar de su enorme calidad y de valerse de ciertos recursos como el trabajo acaracolado de la barba, la disposición del característico cogollo sobre la frente o, incluso,





Fig. 4.22. y 4.23. Relieves de la calle central y del ático, Asunción y Padre Eterno. Iglesia de San Juan (Alba de Tormes). Juan de Montejo y taller (c. 1587). Pág. siguiente: Vista frontal del Dios Padre

la utilización de ese envolvente manto que ya se vio en la fachada de las Madres de Alba, su tipo humano no coincide con el que de manera recurrente sirvió para coronar tantos retablos y que por primera vez utilizó en la fachada de la vecina iglesia de las Carmelitas. Aquí, su excesiva frontalidad y simetría disipa ese afán dinámico y vivaz que muestran todas las imágenes de Montejo, por lo que quizá sea un relieve en el que el taller participó de modo más activo, algo perceptible, igualmente, en las figuras de los planos secundarios del resto de composiciones.



Para la historiografía han resultado siempre más llamativos los bultos de los santos titulares que hoy cohabitan a modo de sacra conversación en la hornacina central del retablo, incluso para enjuiciarlos como imágenes de "escaso mérito" frente a los "excelentes" relieves[633]. En ningún modo puedo compartir la osada opinión de Araujo, como tampoco lo hicieron Ceballos y





Fig. 4.24 y 4.25. San Juan Bautista y San Juan Evangelista. Iglesia de San Juan (Alba de Tormes). Juan de Montejo (c. 1587). Pág. siguiente: Detalles de las cabezas

[633] ARAUJO (1882): 129.





Casaseca cuando atribuyeron acertadamente a Juan de Montejo toda la labor escultórica aquí vista, presuponiendo, además, que el perdido retablo de San Juan debió de ser una obra de notable entidad y donde el escultor alcanzó las más altas cotas de calidad[634]. Los santos Juanes son dos imágenes de tamaño cercano al natural en las que se compendian todos los rasgos estilísticos expuestos hasta aquí (figs. 4.24 y 4.25), pero donde se acentúan aspectos como la monumentalidad a través de los ampulosos y complejos plegados o de los detallados y potentes estudios anatómicos; la tensión dinámica en las torsiones, giros y sutiles *contrappostos*; o la marcada expresividad a través de los gestos y los rostros, de actitud anhelante y caracterización popular, como los definió Vasallo Toranzo[635]. De las dos, resulta mucho más sugerente la del Bautista, quizá por su fuerte impronta juniana a la que incluso pudo contribuir la escultura pétrea que el borgoñón dejó en el trascoro de la Catedral Nueva de Salamanca hacia 1540[636]. No obstante, el modelo ya se encontraba asentado en el imaginario de Montejo desde hacía algunos años como demuestran los evidentes lazos entre la talla albense con la ejecutada para el retablo mayor de Fuentesaúco hacia 1585 y perduraría por su innegable fortuna durante toda su carrera repitiéndose casi a finales del siglo, por ejemplo, en Campo de Peñaranda (Salamanca)[637].

Acertó Gómez-Moreno al intuir la mano de este mismo escultor, por entonces anónimo, en otra serie de obras de las catalogadas en la iglesia albense de San Juan. Y, en efecto, estaba en lo cierto como iré desgranando a continuación[638], pero el historiador granadino pasó por alto dos piezas que por su tamaño y factura bien pudieron haber pertenecido al antiguo retablo mayor o al de

[634] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS y CASASECA CASASECA (1979): 392. Una visión renovada en CASASECA CASASECA (2011): 185-186 y 190. Por otro lado, su autoría se manifestó también tras el hallazgo de su testamento, donde se recogían que había recibido unos 50 ducados de la parroquia de Alba, CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 38-39.
[635] VASALLO TORANZO (2016): 204-205.
[636] CASASECA CASASECA (2011): 190; *Ídem* (2016): 202-203.
[637] CASASECA CASASECA (1984): 89-90.
[638] Curiosamente, la obra sí había reclamado la atención de ARAUJO (1882): 127, que, además la filió con el desconocido autor de los relieves del altar mayor. Respecto a su procedencia expresa la misma opinión que nosotros CASASECA CASASECA (2011): 190. Para REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 504, estaría en el ático del retablo de Perucho, entre los dos termes.

Perucho de Villarreal. La primera es un relieve que, como los anteriores, se insertó en otra máquina barroca realizada a mediados del siglo XVIII y ubicada en el muro el muro del Evangelio, hacia los pies de la iglesia. Conocido como "retablo de la Piedad", por el grupo escultórico que ocupa su hornacina central, cuenta con un segundo cuerpo, a modo de ático, que acoge el referido tablero dedicado a la Presentación de Jesús en el Templo. Aunque presenta similar tamaño a los otros, su composición resulta algo más compleja por la profusión de personajes, lo que se explica porque en este caso Montejo optó por trasladar de manera casi literal una estampa de Cornelis Cort, como después lo haría en Jambrina y Villadepera. Aun así, la personalidad del maestro se hace palpable tanto en el trabajo de los plegados, como en el tratamiento de cabellos y









Fig. 4.26. Retablo de la Piedad con relieve de la Presentación de Jesús en el Templo (grabado de Cornelis Cort, c. 1568) y Crucificado. Iglesia de San Juan (Alba de Tormes). Juan de Montejo (c. 1587)

barbas, por no decir en ciertas licencias que se permite al eliminar el velo de la Virgen o conceder mayor protagonismo a la joven que porta sobre su cabeza un cesto con pichones. Esta última, por su elegante postura y sinuoso movimiento, fue utilizada frecuentemente por Montejo en sus relieves dotándola de una curvatura más o menos pronunciada, como se pudo ver en el retablo de Morales del Vino y en otros que estaban por venir (fig. 4.26).

La segunda de las obras ha pasado absolutamente inadvertida hasta hoy, pese a haberse colocado en un lugar privilegiado, sobre el cascarón del ábside central de la iglesia. Suspendido a bastante altura se encuentra un pequeño crucificado que otrora hubo de formar parte de un retablo –quizá del mayor, como sugiero– o disponerse sobre su mesa de altar. Se trata de una talla de pequeño tamaño (fig. 4.26), pero no por ello carente de la calidad acostumbrada, aunque lo flojo del rostro invita a pensar en la participación del taller. Como suele ocurrir en casi todas las piezas de esta tipología que salieron del obrador de Montejo, coloca sus brazos tendiendo a la horizontal, muestra un ligero alabeamiento del cuerpo y, sobre todo, porta el característico paño de pureza cruzado en aspa y con dos colgantes laterales usado por el escultor. El detallado estudio anatómico se asemeja al de los protagonistas de varios de los relieves del retablo mayor y el gesto anhelante, con la boca entreabierta y las cejas quebradas, recuerda al del San Juan a punto de ser decapitado.

Desconocemos si fue la popularidad alcanzada con este gran retablo la que le granjeó el favor de los pudientes parroquianos de San Juan o si, por el contrario, el trabajo para ellos y sus capillas le acabó conduciendo a contratar la obra más relevante de la iglesia. Desde luego, el contacto la nobleza albense no le resultaría ajeno tras los encargos ejecutados para los patronos y administradores del monasterio de las Carmelitas, cuyos vínculos alcanzaban hasta los propios duques de Alba. De un mo do u otro el de Salamanca logró encadenar unos contratos con otros realizando, al menos, otros dos retablos más.



Fig. 4.27 y 4.28. Retablo de la Virgen del Socorro o de Perucho. Iglesia de San Juan (Alba de Tormes). Pág. siguiente: Esculturas de San Roque y San Alberto. Juan de Montejo (1586-1587)

Pese a que no nos haya llegado la confirmación documental, la epigrafía juega un papel fundamental en la datación de uno de ellos, que debió de elaborarse entre 1586 y 1587. Estamos hablando del retablo de la Virgen del Socorro, conocido con el sobrenombre de “altar de Perucho” y que, a diferente escala que el mayor,

también acusa una importante transformación[639] (fig. 4.27). Aquí se debe, fundamentalmente, a su traslado y adecuación hacia un arcosolio de la nave del Evangelio –cerca de la cabecera– donde se encastró en 1752[640]. Estas modificaciones dificultan conocer su articulación original que, casi seguro, respondería a dos cuerpos con tres calles o, acaso, un cuerpo mas un exiguo ático. De todo ello parece mantenerse en su lugar el basamento, con los retratos de los comitentes, y el primer piso, con cajas rematadas por frontones triangulares en las calles laterales y una hornacina jalonada por columnas de orden compuesto en la central. A un así, el ritmo compositivo y las inscripciones que corren por los dos entablamentos, revelan que su estructura fue mutilada por los extremos, donde faltaría otra pareja de columnas y sus correspondientes ménsulas de apoyo en el banco, y por la caja central.





La parte inferior del retablo es la que desvela los dos títulos con que se le conoce y los patronos que se concertarían con Juan de Montejo para su hechura. A la izquierda se pintó a Toribio de Villarreal y a la derecha a su sobrino, el clérigo Perucho de Villarreal Cisneros[641], capellán de la iglesia de San Juan, con sus respectivos emblemas heráldicos. Y sobre ellos corre la inscripción: "NVESTRA SEÑORA DEL ROSARIO. 1587•AÑOS•1563. DE LANTIGVA I DEL SOCORO DELOS AFLIJIDOS". Pero son las tres esculturas que pueblan el primer cuerpo las que destapan la autoría del retablo. En los laterales, con sus rótulos identificativos, San Roque y San Alberto (fig. 4.28). Son tallas, especialmente la segunda, sin tanta personalidad como otras de las vistas en la iglesia y, aunque siguen los modelos y formas de Montejo, acusan una mayor intervención de los oficiales del taller. Aun así, quizá estemos ante una de las representaciones más tempranas de San Roque, cuya iconografía gozará de especial fortuna en el repertorio del maestro, transitando entre ejemplos más vulgares, como los de Fuentelapeña (Zamora), Babilafuente

[639] Incluso su advocación, durante algún periodo del siglo XIX, también fue otra, denominándose "retablo de San Blas". Y así, en la hornacina central de su cuerpo alto había una imagen de dicho santo y en la inferior otra de San Cayetano. ARAUJO (1882): 133-134.
[640] CASASECA (1990): 25; DE LA CASA HERNÁNDEZ (2019): 37-38. Debió de estar en el mismo muro, pero más cercano al ábside correspondiente: GÓMEZ (1922): 31.
[641] Perucho fue uno de los testigos que participaron en los procesos e informaciones canónicas iniciados en 1592 en Salamanca y Alba de Tormes y que iniciaron el camino de la beatificación de Santa Teresa. Resulta interesante su relación con Francisco Velázquez y Teresa Laíz, ya que las casas que estos donan para la construcción del monasterio de las carmelitas eran linderas con las del clérigo. LAMANO Y BENEITE (1914): 370.

(Salamanca) y Cervillego de la Cruz (Valladolid), a los más cuidados y personales, caso del recogido en Muelas del Pan.

Sensación bien distinta arroja la mera contemplación de la Virgen con el Niño que desde la hornacina central comparte espacio con los antedichos, aunque a fines del siglo XIX estaba ubicada en el cuerpo bajo del hoy conocido como retablo de la Piedad[642]. La talla me sirve para presentar una de las facetas más interesantes de Montejo, la de creador de iconografías, revelada aquí en una imagen mariana, en pie, de perfil ahusado, y de una belleza plástica arrebatadora (fig. 4.29). No obstante, el recuerdo de algunas imágenes marianas de Juan de Juni, sobre todo las de Veruela y Tudela de Duero, ambas de hacia 1560[643], se hace especialmente presente y resulta tentador establecer lazos entre los modelos.

Sobre su brazo izquierdo, se eleva el Niño, desnudo, y dispuesto en una inestable postura que contrasta con el aplomo y serenidad de la Madre, expresados tanto en el escaso movimiento del cuerpo como en la dulzura e idealización del rostro, con la cabeza y mirada ligeramente bajas. No es este el único punto en que se establecen estos llamativos contrastes, pues también la trabajada y poderosa anatomía del infante dialoga con los pesados paños que se amontonan generando ampulosos plegados y

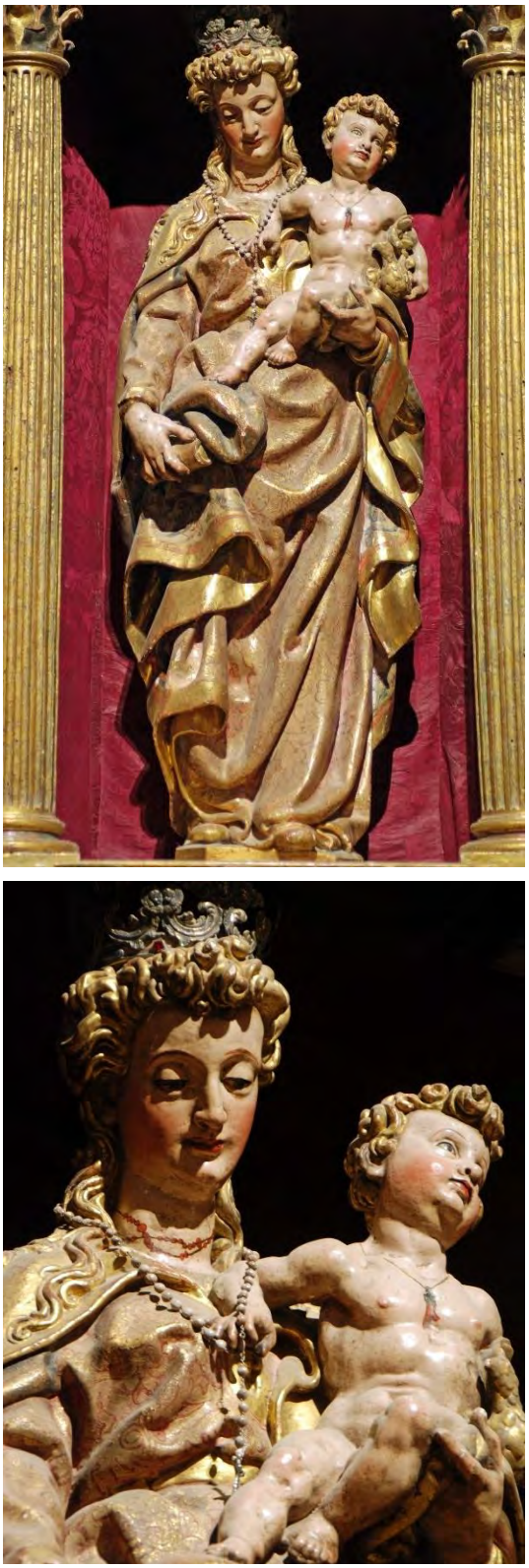


Fig. 4.29. Virgen del Socorro. Iglesia de San Juan (Alba de Tormes). Juan de Montejo (c. 1586-1587)

642 ARAUJO (1882): 127-128 y 133-134. Debió de ser algo circunstancial, pues el propio autor reclamaba su traslado al retablo de Perucho al que, a tenor de sus inscripciones, pertenecía. Sin embargo, a comienzos del siglo XX aún no habría vuelto a su lugar de origen, pues Manuel Gómez-Moreno la vio fuera de su lugar como prueba el texto y la fotografía que varias décadas después publicó en su catálogo: GÓMEZ-MORENO (1967): 370 y fig. 485.
643 FERNÁNDEZ DEL HOYO (2012): 170-173.

características brazadas, como la que sirve de apoyo al pie derecho de Jesús y como recurso –de recuerdo juniano– para ocultar el libro que la Virgen porta en su mano diestra. Todos estos estilemas se repetirán con notable éxito y escasas variaciones en posteriores réplicas para Fuentesaúco, Villaralbo, Ceadea, o Encina de San Silvestre. Llama también la atención en todas ellas el ostentoso peinado de la Virgen, donde además de los distintivos rizos montejianos se incorporan trenzas y en ocasiones sartas, como era habitual en la moda europea de la época. Samaniego lo ligó a costumbres venecianas[644], aunque tales peinados aparecen por doquier en la mayoría de las estampas nórdicas que circularon por toda Europa durante la segunda mitad del siglo XVI y de las que nuestro escultor debió contar con una generosa colección.

La imagen albense conserva excepcionalmente su policromía original, con ricos estofados y orillos enriquecidos a pincel. Parecen fruto de un repinte el collar que muestra la Virgen en su estilizado cuello o el colgante con una rama de coral que lleva el Niño, objeto de carácter protector ampliamente difundido en la joyería popular salmantina y zamorana.



Fig. 4.30. Termes con rostro masculino y femenino. Iglesia de San Juan (Alba de Tormes). Taller de Juan de Montejo (1586-1587)

El segundo cuerpo del retablo se rehízo en su totalidad, no preservándose en él nada original salvo los dos relieves colocados en las calles o aletones laterales. Pero antes de hablar de ellos, la inscripción recogida en el segundo entablamento, mucho más rica y compleja que la precedente –fundamentalmente por hallarse truncada–, ofrece nuevos detalles sobre los promotores y su fundación: "[¿ESTE ALTAR?] Y EL EN.TERAMIENTO JVN.TO AEL. SON DE PERVCHO [¿DE BILLAREA?]L COMISARIO DEL SANTO OFFICIO. Y DE SV TIO TORIBIO DE BILL[AREAL] / MISAS ANVALES I A TRECIENTAS MIL MARAVEDIS Y QVATROCIEN[...]E COSTO EL RETABLO ESTE CAVILDO PATRON POR LAS DOTACIONES DE [...]". Los citados relieves son dos termes (fig. 4.30) que debieron formar parte del remate de la primitiva máquina, quizá soportando alguna de sus cajas, tal y como también se planteó en el retablo de la iglesia salmantina de Santa María de los Caballeros[645]. Diría que se trata de obras de recetario, salidas del taller y en las que la participación del maestro se limitó, acaso, a proporcionar algún modelo grabado.

644 SAMANIEGO HIDALGO (2006b): 206.
645 CASASECA CASASECA (2011): 191.

Tal y como rezaba la última inscripción, el retablo era parte de las memorias pías instituidas por los Villarreal y que, como era lógico, comprendían sus enterramientos. Y estos últimos se señalaron no sólo a través del retablo, sino también mediante su frontal de pizarra policromada (fig. 4.31), donde, además de las armas familiares, se grabó un largo epitafio que ahora amplia nuestro conocimiento biográfico de los patronos y de su legado, administrado por Perucho a quien correspondería en exclusiva el encargo del retablo[646]. El interés de esta pieza no sólo reside en las noticias que aporta, sino en que formó parte del encargo original. La alta calidad de los motivos iconográficos labrados en su superficie invita a pensar en que hubiese sido elaborada también por Montejo. Es más, el blasón que aparece en su centro presenta idéntica tipología a los de la fachada de las Madres y el plumaje de las aves que flanquean el escudo se trabajó de un modo similar al del águila que campa en toda la heráldica que los Velázquez-Laíz estamparon en la fábrica de las carmelitas a través de los distintos trabajos realizados por nuestro escultor.



Fig. 4.31. Basamento del retablo de la Virgen del Socorro. Lápida de Perucho y Toribio de Villarreal. Iglesia de San Juan (Alba de Tormes). Juan de Montejo (1586-1587)

El último de los retablos no documentados realizados por Juan de Montejo, poco antes o poco después que los anteriores, es el conocido vulgarmente como de "Cristo atado a la columna" (fig. 4.32). Su advocación nada tiene que ver con la obra tallada por el escultor, sino con una tabla pintada hacia 1535

646 "ESTE RETABLO Y ENTERAMIENTO ES DE PERVCHO DE VILLAREAL CISNEROS / CLERIGO PRESVITERO BENEFI[CIA]DO DE SAN P[EDR]O DE / ESTA VILLA Y PRIMER COMISARIO DEL SANC/TO OF[ICI]O EN ELLA Y DE SV TIO TORIVIO DE VILLAREAL EL QVAL DEXO SV HACIENDA / A LA FABRICA Y LVMBRE DESTA YGLESIA CO[N] CARGA DE QVATRO MISAS DEL ALVA CADA / SEMANA FVE CONCLAVISTA DEL PAPA PAVLO 4º Y PROTA[NOTARI]O APP[OSTOLIC]O Y HIZO ESTE RETA/BLO Y ENTERAMIENTO EL DICHO PERVCHOA DE VILLAREAL A LA SV COSTA Y POR EL / SITIO PERPETVO DIO A LA YGLESIA CON LICENCIA DEL ORDINARIO / QVINIENTOS DVCADOS ES PATRON DEL EL CAVILDO DESTA VILLA PARA QVE LA DICHA / YGLESIA NO PVEDA DAR ESTE ENTERAMIENTO Y ALTAR A NINGVNA PERSONA / PARA SIEMPRE JAMAS EL QVAL CON / ESTA CARGA HAZE POR EL DICHO PE/RVCHOA DE VILLAREAL Y SVS PADRES Y DEFVNTOS DOS ANIVERSARIOS / CADA MES VNO CANTADO EN QVE ASISTEN TODOS LOS CAPITVLA/RES SIN SEDIBIDIRA OTRO ALTAR Y OTRO REZADO CVYOS / TESTAMENTOS Y ESCRIPTVRAS ESTAN EN VN CAJON DESTE / RETABLO FALLESCIO AÑO DE 1563 AÑOS A 22 DE / HENERO TORIBIO DE VILLAREAL ACABOSE AÑO / DE 1587 AÑOS FALLESCIO PERUCHOA DE / VILLAREAL AÑO DE 1[*blanco*] HACE EL CABILDO LAS FIESTAS DE LA / CANDELARIA Y SAN COSME Y DAMIAN".

por Juan de Juanes y que hoy ocupa el centro de su estructura[647]. Lo que se desconoce es el momento preciso en que pasó a formar parte del retablo, si se incorporó tardíamente o si, por el contrario, el marco escultórico se pensó desde su origen para envolver a la que históricamente se tuvo por una de las obras cardinales del templo. De lo que no cabe duda es que el retablo sufrió una importante reforma a fines del siglo XIX que incluso acarreó su traslado, tal y como relataba Araujo en 1882. Hasta entonces estuvo situado a la izquierda de la puerta trasera, en una especie de capillita, y se componía de dos cuerpos; el inferior articulado mediante cuatro columnas, dos de ellas entorchadas, y el superior con un pequeño ático flanqueado por dos escudos. Respecto a sus imágenes, aunque no las identifica, el aspecto no varió mucho respecto al actual. Abajo tenía dos relieves *en madera barnizada* en cada una de sus calles laterales, mientras el remate llevaba un relieve de mayor tamaño que los anteriores[648]. Todo apunta, pues, a que antes de acabar la centuria se mudaría a su actual emplazamiento, en un arcosolio del muro de la Epístola, más cerca de la puerta meridional que de la cabecera; y que en ese mismo trance se acabaría reconfigurando y aplicándosele el marmoleado que lucen la mayoría de sus piezas. Si, como parece, con la mudanza perdió las columnas exteriores, también hubo de verse afectado el banco y su entablamento, al modo de lo ocurrido en el retablo de la Virgen del Socorro.



Fig. 4.32. Retablo de Cristo atado a la columna. Iglesia de San Juan (Alba de Tormes). Juan de Montejo (c.1587)

A diferencia del anterior, el capítulo escultórico se resolvió aquí únicamente con relieves. Los del cuerpo del retablo son rectangulares y representan a San Francisco de Asís (inspirado en un temprano grabado de Alberto Durero) y San Antonio de Padua, y sobre ellos a San Jerónimo y San Pedro (figs. 4.33 y 4.34). Todos ellos se pintaron en blanco simulando piezas marmóreas y son buena

[647] GÓMEZ-MORENO (1967): 371. El estudio más reciente que recopila toda la bibliografía al respecto, aunque nada dice del retablo que la contiene, es PÉREZ HERNÁNDEZ (2011): 322-323.

[648] ARAUJO (1882): 134. A mayores había cuatro cuadritos, de escaso valor, colgados dos a dos, en el hueco que dejaba libre el retablo en dicha pared.

muestra del estilo de Montejo[649]. Los rostros hoscos y enjutos de los primeros coinciden con uno de los tipos utilizados frecuentemente por el escultor. Frente a los plegados más convencionales de estos, destacan los del San Pedro, abundantes, agitados y llenos de oquedades. El dinamismo de esta figura contrasta con la imagen más estática y aplomada de las otras.



Fig. 4.33. San Francisco de Asís (comparado con Estigmatización de San Francisco –invertido-. Alberto Durero, 1503-1504). Retablo de Cristo atado a la columna. Iglesia de San Juan (Alba de Tormes). Juan de Montejo (c.1587)

Sobre el mutilado entablamento, repleto de ornatos vegetales, se dispuso un tablero horizontal y curvo en el que la Magdalena, de busto, va acompañada por una pareja de ángeles que la sujetan por los brazos. La escena se extrajo de una estampa de mayor tamaño de Alberto Durero y representa uno de los pasajes vitales de la santa recogidos en la Leyenda Dorada. Retirada de la vida pública y dedicada a la penitencia, diariamente la visitaban varios ángeles que



Fig. 4.34. San Antonio de Padua, San Jerónimo y San Pedro. Retablo de Cristo atado a la columna. Iglesia de San Juan (Alba de Tormes). Juan de Montejo (c.1587)

[649] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS y CASASECA CASASECA (1981): 323; CASASECA CASASECA (2000): 27. Antes de atribuir el relieve del tímpano a Montejo, todos los tableros se habían ligado al estilo de Lucas Mitata: TORMO (1931): 630-631.

la ascendían al Paraíso para hacerle oír un concierto celestial. Aunque comulga a la perfección con el modo de hacer de Juan de Montejo y con la fisonomía de otras imágenes de la Magdalena realizadas por estos años, como la que se talló en la bóveda de las carmelitas, parece que este no sería el relieve que Araujo pudo ver coronando la obra originalmente (fig. 4.35).

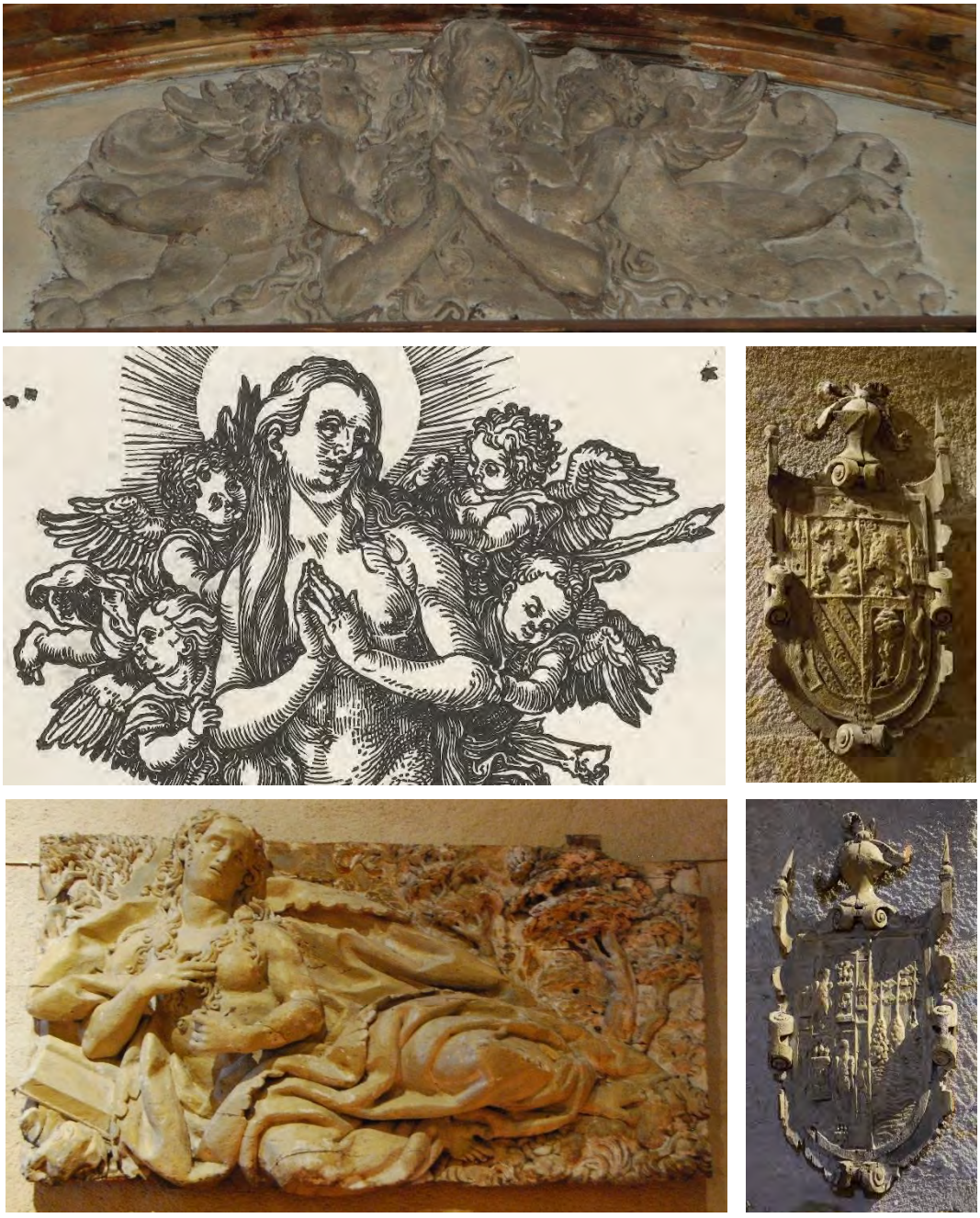


Fig. 4.35. Relieve de la Magdalena ubicado actualmente en el retablo (comparación –invertida- con Éxtasis de la Magdalena. Alberto Durero, 1504-1505), Relieve exento de la Magdalena. A la derecha escudos del antiguo ático del retablo. Iglesia de San Juan (Alba de Tormes). Juan de Montejo (c. 1587)

Tal cuestionamiento surge por la sucinta descripción de Gómez-Moreno[650] y porque a la derecha del retablo cuelga en la actualidad otro magnífico relieve, de idéntico colorido y mayor tamaño, que también efigia a santa, aunque en su faceta más divulgada, la de penitente. Ambos la muestran parcialmente

[650] GÓMEZ-MORENO (1967): 371.

desnuda, con distintivos cabellos acaracolados, aunque este último presenta un fondo mucho más elaborado y con una evidente preocupación por el paisaje y por emplazar al personaje en un entorno concreto. El tratamiento de sus ropajes coincide con el de la talla de San Francisco de Asís, por ejemplo, pero su rostro, doliente, y con el característico *pathos* juniano, se muestra más próximo a ciertas composiciones del retablo mayor. La mención que el historiador granadino hizo a una imagen *recostada* permite afirmar con total certeza su procedencia. Por lo tanto, quedaría por dilucidar si las dos escenas son parte de un mismo retablo, lo que parece bien probable a pesar de la coincidencia de iconografías, pues resultaría extraño que compartieran ese tosco marmoleado si no hubieran tenido relación alguna entre sí.

Resta por mencionar los citados escudos que flanquearían el ático (fig. 4.35), hoy reubicados en la rosca del arcosolio y cuyas armas no se han podido descifrar, en parte por lo embotados que se encuentran. Pese a todo, resultan de interés, pues nos hablan de que el encargo, seguramente ligando de nuevo retablo y enterramiento[651], obedecería a los deseos de otro linaje nobiliario por perpetuar su memoria en la pudiente iglesia de San Juan, pero también de las fructíferas relaciones fraguadas por Montejo con este tipo de clientela.

4.2.2. La iglesia albense de San Pedro y algunos ecos en el entorno

Es posible que antes de regresar a Zamora para retomar los encargos que allí habían quedado pendientes y otros que su creciente clientela ya estaba demandando acometiera una obra más en Alba de Tormes. En el umbral de la década de los 90 volvería a la iglesia parroquial de San Pedro, donde atendió un nuevo encargo del que se desconoce su génesis, aunque a tenor del especial carácter de la pieza todo apunta a que fue la propia parroquia o alguna de sus cofradías la que trató su contrato y hechura con Montejo. En esta ocasión talló un crucificado de tamaño natural y brazos articulados para utilizar en alguna de aquellas típicas funciones litúrgicas que se vieron favorecidas por Trento y su potenciación del culto pasionista y del movimiento de hermandades valiéndose, ambas, de las imágenes para reforzar los dogmas de la fe.

Lo afean los groseros repintes que muestra en toda su superficie (fig. 4.36), pero, aun así, los estilemas presentes, tornados ya en identitarios, lo ponen en relación con el Cristo que Montejo talló para el retablo Morales del Vino. El trabajo de las anatomías, de suave modelado, abultadas, pero no excesivamente desarrolladas, el inconfundible paño de pureza, y sobre todo el tratamiento de la cabeza, con numerosos remates acaracolados en los cabellos y la blandura conseguida en el rostro, son características comunes a ambas tallas. En el caso que nos ocupa, puesto que se pensó para utilizarse tanto como crucificado, como yacente, la corona de espinas no se labró en el mismo bloque, sino que sería un elemento postizo hoy inexistente. Este detalle, la ausencia de retallados en la cabeza y la corrección con que se ejecutaron las

[651] Por delante del retablo se conserva una lauda sepulcral de los Villacepellín.

articulaciones de los brazos dejan pocas dudas de que la imagen nació así de origen y no es fruto de las frecuentes reinterpretaciones de época barroca.

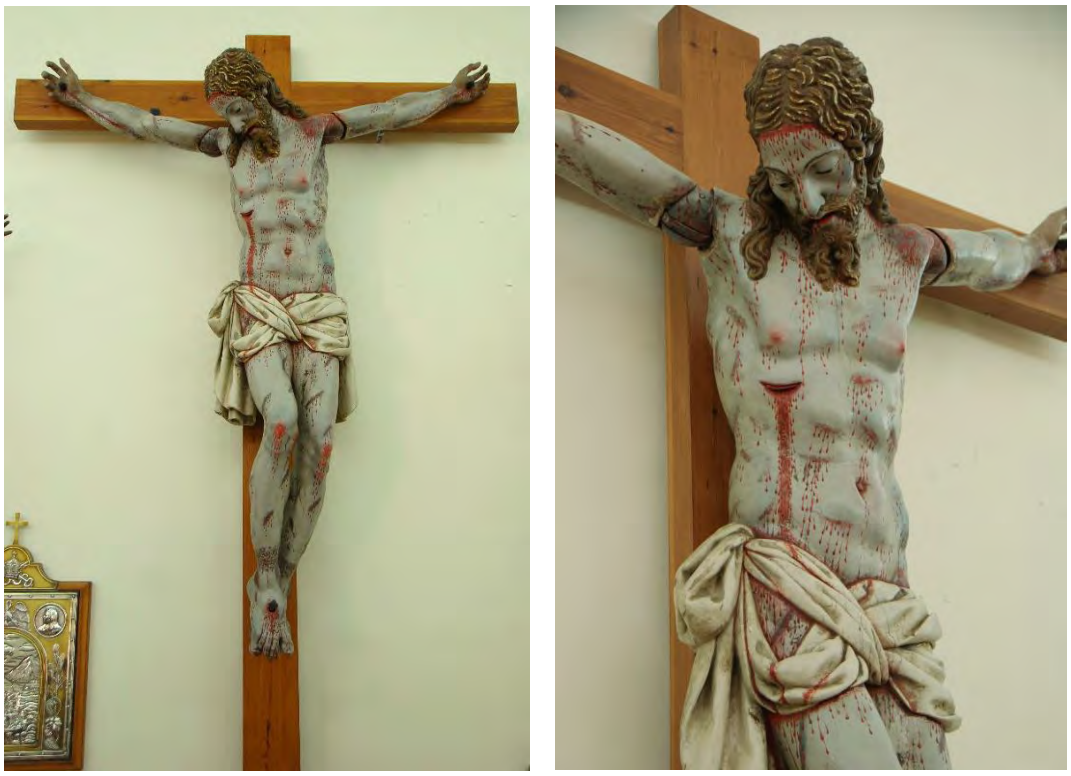


Fig. 4.36. Cristo crucificado articulado. Iglesia de San Pedro (Alba de Tormes). Juan de Montejo (c. 1590)

En cuanto a su datación, no distará demasiado en el tiempo del zamorano y, aunque en este caso no alcance la calidad de las mejores creaciones de Juan de Montejo, resulta especialmente interesante por tratarse de una pieza inédita, pero también por su monumentalidad y por su tipología articulable, única que conocemos en la producción del escultor.

En este corto pero intenso periodo albense no parece que Montejo se moviera por la comarca realizando otra serie de trabajos menores, primero por el volumen de obra que requerían las obras concertadas para los tres edificios mencionados, y segundo porque rastreados los pueblos del entorno no se ha hallado, no ya una obra de esta época, ni siquiera del propio escultor. En la cercana localidad de Valdecarros se le viene atribuyendo un San Jerónimo penitente, ubicado en el costado derecho de la iglesia, pero creo que nada tiene que ver con el arte de Juan de Montejo[652]. Por el contrario, sí puede relacionarse con su círculo o con algún seguidor, el grupo de San José con el Niño conservado en la iglesia de San Benito de Turra de Alba (fig. 4.37), pues guarda cierto recuerdo con el que hace algunos años se le atribuyó al maestro

[652] CASASECA CASASECA (2000): 31-32. Se fechó a fines del siglo XVI y en él se quisieron ver ciertos ecos torrigianescos. Algunos años antes ya se había estimado como imagen de verdadero mérito, GARCÍA BOIZA (1937): 9. Pero, incluso Gómez-Moreno la relacionó con autor de las imágenes de Alba, es decir con Montejo, GÓMEZ-MORENO (1967): 484.

en el Real Monasterio de San Juan de Jerusalén (Zamora)[653], o con el de la iglesia parroquial de Castronuño (hoy provincia y diócesis de Valladolid)[654]. Por último, a su horizonte estético pertenecerá también el retablo mayor de la cercana localidad de Villagonzalo de Tormes[655], aunque la relación no parece ir más allá de ciertas concomitancias en el aspecto de algunos de los personajes vistos en los relieves de los netos y el del ático, pues ni siquiera la tipología del retablo conecta con los que se sabe contrató Montejo a lo largo de su vida.



Fig. 4.37. San José con el Niño. Iglesia de San Benito (Turra de Alba). Círculo de Juan de Montejo (c. 1590)

4. 3. LA IRRUPCIÓN DE JUAN RUIZ DE ZUMETA EN EL AMBIENTE ESCULTÓRICO ZAMORANO

Este periodo de aparente tranquilidad para Juan de Montejo, con reconocido prestigio ya en ambos territorios, con taller establecido en Zamora y con una cierta solvencia económica y profesional para hacerse con los encargos de mayor enjundia dentro, al menos, de la diócesis del Duero, se vio interrumpido por un suceso que, si no alterará su creciente progresión, sí, al menos, le situó en un escenario que lo retrotraería a tiempos pasados.

Su posición casi hegemónica sobre el panorama escultórico zamorano le duró apenas un lustro, desde la muerte de Juan Falcote († 1582), que aglutinó los trabajos más importantes desde mediados del siglo XVI, hasta la irrupción, traspasado el ecuador de la década de los 80, de un escultor de origen navarro llamado Juan Ruiz de Zumeta. Apenas trastocaría esta ecuación la presencia del joven Antonio Falcote pues, durante el decenio transcurrido desde el fallecimiento de su padre hasta el suyo († 1592), se dedicó casi en exclusiva a terminar trabajos heredados –algunos en colaboración con el propio Montejo– y a finiquitar la magna empresa de la capilla Sotelo donde aún quedaban importantes obras por realizar.

Parece que Zumeta se habría formado en el taller mirandés de Pedro López de Gámiz, al menos allí aparecía como criado en 1581[656], con unos veintidós años, momento en que el maestro se encontraba trabajando en el retablo

[653] RIVERA DE LAS HERAS (2012): 35. Hoy depositado en el Museo Diocesano de Zamora. El de Turra se ha relacionado recientemente con el estilo de Alonso Falcote. REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 437-438.
[654] CASTÁN LANASPA (2006): 61 y 102.
[655] CASASECA CASASECA (2000): 30.
[656] DÍEZ JAVIZ (1996): 38 y 41; VASALLO TORANZO (2012): 18, 299 y 318.

mayor de Ircio y acabando el del monasterio de Vileña (Burgos)[657], para el que Juan de Anchieta había labrado los bultos. Su aprendizaje, pues, se alinearía plenamente dentro de la estética romanista impregnada de la vertiente más norteña del estilo dado sus orígenes familiares y el bagaje de Gámiz.

Teniendo en cuenta la duración de los contratos de aprendizaje en el entorno de Miranda de Ebro, esta noticia pertenecerá a un momento relativamente temprano en su formación[658], máxime cuando su llegada a Zamora no se produciría hasta fines de 1584[659], contando con unos veinticinco años de edad[660]. Y a los primeros días del año siguiente corresponde la noticia más antigua conservada, pero que no sirve para explicar su traslado a estas tierras. Es cierto que no era el primer maestro proveniente del norte peninsular asentado en la capital, ya se ha mencionado a los cántabros Andrés de Colina, Juan de Somarriba y Pedro de Camporredondo, o al burgalés/riojano Esteban de Arnedo, e incluso a Pedro de Ancieta y Juan de Barahona, cuyos apellidos sugieren un posible origen vasco. Todos llegaron en distinto momento y tuvieron un papel más que discreto, si exceptuamos a los dos últimos. A Ancieta le tocó competir con Juan Falcote, lo que le abocó a moverse en el entorno de Toro y en zonas en las que la influencia de Falcote era menor. El éxito de Barahona venía de la mano de la renovación estilística que suponía haber trabajado con Juni y conocer el léxico que estaba introduciendo Gaspar Becerra a través del retablo de Astorga y, aun así, hubo de marchar algún tiempo a tierras de Benavente hasta que obtuvo la confianza de la clientela zamorana y pudo hacerse hueco entre los locales. Sin embargo, Zumeta llegará en un instante en que el eco de los Falcote aún era intenso y cuando Juan de Montejo se encontraba plenamente asentado, afirmado ante la clientela zamorana y salmantina y en un imparable crecimiento en ambos territorios. Todos los contratos de cierta entidad comenzaban a pasar por él de uno u otro modo. Tampoco ahora se había producido el efecto llamada de una gran obra como cuando a fines de la década de 1560 los Sotelo decidieron acometer el magno retablo del apostolado para coronar su capilla funeraria.

Con tal escenario más parece un intento por buscar fortuna, por hacerse hueco en un territorito no demasiado alejado de su lugar de formación y, sobre todo, donde la competencia no fuese tan feroz que le impidiera progresar, como quizá le hubiera ocurrido en Burgos o Valladolid. En un centro de segundo orden, como Zamora, podría optar incluso a poseer su propio taller, algo para lo que la formación de un empresario como López de Gámiz sin duda le habría cualificado. No obstante, me parece de interés reseñar que su asentamiento

[657] DÍEZ JAVIZ (1985): 54, 150-165.
[658] En el foco de Miranda de Ebro la duración del servicio de aprendizaje oscilaba entre los tres y los cinco años, generalizándose este último período. DÍEZ JAVIZ (1996): 31-32.
[659] RIVERA DE LAS HERAS (2015): 54.
[660] Detalle extraido de una declaración de testigos realizada el 7 de julio de 1592, tras la muerte de Antonio Falcote. En una de sus preguntas declara ser de edad de 33 años poco más o menos. AHPZa, Prot. 534, ff. 679-681. 1592, julio, 7. Zamora. Tras él serán interrogados el entallador Antonio de Castro, el platero Andrés Gil, el entallador Diego de Basoco o el pintor Diego de Quirós, entre otros.

coincidió prácticamente en el tiempo con el de otro navarro –en concreto estellés– al que me iré refiriendo más adelante, el entallador Tomás de Troas[661]. No sé si ambos viajaron juntos, si uno alentó el viaje del otro, o si ambos recibieron noticias por parte de compatriotas que ya estaban asentados aquí, de que por Zamora aún existían posibilidades de asentarse y ganarse la vida con su oficio. De todos modos, cuantos más detalles se conocen sobre estos artistas norteños, más nos sorprende su extraordinaria movilidad y su asombrosa capacidad para amoldarse a territorios tan dispares.

Como era previsible, sus primeras tareas en la diócesis consistieron en asistir a otros artífices, en atender contratos de pequeño calado o en actuar como fiador de algunos de sus colegas. En los primeros días de 1585 se convino con el ensamblador Melchor de las Cuevas[662] para labrar varias piezas de un retablo para Monfarracinos:

> *[…] catorce terçias de colunas de madera con sus capiteles las seis de ellas de orden corintia los capiteles y las ocho restantes de orden conposito y mas vos tengo de azer quatro figuras que son san juan bautista y san pedro y san pablo y santiago de quatro pies de largo poco mas o menos y ansi mesmo vos tengo de acabar y azer un san martin que tengo en comenzado azer y un san juan y maria de al pie de la cruz […] y unos acheros […]*[663]

Aunque el contrato no lo especifica claramente, a él correspondería también la talla del crucificado que acompañaría en el ático del retablo a las imágenes de San Juan y la Dolorosa que ya había comenzado a labrar. Puedo afirmarlo porque hoy es la única pieza que se conserva de dicho encargo, todo lo demás pereció. Su interés, pues, reside en ese detalle, pero también en ser una las primeras imágenes que Zumeta talló en la diócesis[664]. A pesar de ser una talla de tamaño medio, de ella se pueden extraer ya las características formales de una de las iconografías que más éxito suscitó entre sus producciones. Al respecto ha trabajado Rivera de las Heras[665], con cuyos presupuestos coincidimos al describir unos crucificados de canon alargado, composición serpentiforme y suave balanceo de las diversas partes de sus anatomía,

---

[661] La documentación que he localizado sobre este personaje alude claramente a su origen navarro, donde aún mantenía familiares vivos. Y, efectivamente, en ese entorno al menos cuatro artistas estelleses llevan el apellido Troas y desarrollan su trabajo desde 1563 hasta los primeros años del siglo XVII. Entre ellos sobresalen Juan de Troas mayor, Juan de Troas menor (ensamblador y entallador), Julián de Troas y Pedro de Troas (escultores): GARCÍA GAINZA (1969): 231-236. Sobre al parentesco de estos cuatro se avanzó en URSÚA IRIGOYEN (1981): 11-18. Dada la gran vinculación geográfica y afectiva entre la Ribera de Navarra y La Rioja hasta allí se desplazó Pedro de Troas (BARRIO LOZA (1981): 247-251). A buen seguro con alguno de ellos estará relacionado familiarmente el que aquí nos concierne.

[662] Poco tiempo después se volverá a asociar con Zumeta para atender un requerimiento de la viuda del escultor Juan Ramos, necesitada de que alguien terminase una custodia para el convento de Santo Domingo extramuros comenzada por su esposo. Junto a ellos figuraba como testigo el pintor Diego de Quirós. AHPZa, Prot. 402, ff. 621-622. 1586, octubre, 22. Zamora.

[663] AHPZa, Prot. 278, ff. 8-9v. 1585, enero, 2. Zamora.

[664] Invalida así esta teoría la cronología de principios del siglo XVII que se dio a esta talla anónima en NIETO GONZÁLEZ (1982): 198.

[665] RIVERA DE LAS HERAS (2015): 56.

correcta, en la que destaca sobre todo el desarrollo muscular del tórax. La cabeza se mantiene ladeada y abatida hacia su lado derecho, con las puntas de la barba apoyadas en el pecho, y la corona de espinas va tallada en el mismo bloque. El cabello, de gruesos mechones rizados, cae parcialmente por delante de su hombro derecho y el resto sobre la espalda, permitiendo la visión de la oreja izquierda y de la parte correspondiente al cuello. Por último, el paño de pureza, algo corto y de escasos pliegues, en ocasiones va sujeto mediante un ceñidor –como es el caso– dejando ver gran parte de su muslo derecho. En su hechura conecta con otros conservados en la provincia (fig. 4.38), especialmente con el de Villanueva de Campéan que atribuyó Rivera de las Heras. Pero si algo rezuma esta escultura es el romanismo norteño que Zumeta había aprendido en el taller de López de Gámiz. La potencia física, el tratamiento anatómico o la tipología del *perizonium* remedan el *modus operandi* de otros oficiales que se formaron en el entorno mirandés o que trabajaron en él, inclusive del propio Juan de Anchieta.



Fig. 4.38. Cristo crucificado. Iglesia de San Martín de Tours (Monfarracinos). Juan Ruiz de Zumeta (1585)

Inmediatamente Zumeta y Tomás de Troas aparecerán mancomunados en un importante número de obras, quizá fruto de un acuerdo verbal para acrecentar sus posibilidades de hacerse con contratos que de otro modo hubieran ido a parar a la nómina de Antonio Falcote y Juan de Montejo. Dos de ellos, ambos para la capital, pero de muy dispar interés, llegarán en 1586. El más liviano les condujo a tallar y ensamblar la custodia de la desaparecida iglesia de Santa Olalla, conforme a un diseño de Troas, aunque acabó alargándose en el tiempo por culpa de su tasación[666]. De siete pies de alta y tres de ancha, habría de llevar los bultos de la titular de la parroquia y de San Pedro y San Pablo, y unos relieves de San Antonio, Santiago y la Resurrección, esta última en la puerta. Es de suponer que toda la imaginería correría a cargo de Zumeta.

Mucho más importante fue el segundo de los compromisos, tanto por su envergadura, como por ir dirigido hacia una de las principales iglesias de la

[666] Tenía que darse acabada para el día de Navidad del año 1587 recibiendo por ello 700 reales. AHPZa, Prot. 402, ff. 514-515v. 1586, enero, 15. Zamora. Su pago acabó en un pleito resuelto en la audiencia episcopal: AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 1221-II, 1588, agosto, 22. Zamora. En él comparecerán como testigos un nutrido grupo de artistas, entre ellos: Juan de Somarriba, escultor y vecino de Toro; Martín de Gordexuela, entallador, vecino de Zamora; Juan de Valdivieso, entallador, vecino de Fuentesaúco; Mateo Sánchez, ensamblador, vecino de Zamora; Cristóbal de Acosta, entallador, vecino de Zamora; Pedro de Ribas, escultor, vecino de Zamora; Diego de Quirós, pintor.

ciudad, bien es cierto que para una capilla particular. En abril de 1586 el especiero zamorano Francisco García y su mujer Beatriz de Vergas encargaron a Troas un retablo de talla para la parroquia de San Juan de Puerta Nueva[667] (fig. 4.39), donde habían fundado sus entierros. En el plazo de unos tres meses debía estar terminado y asentado en su lugar, un arcosolio de arco escarzano formado en el vano del antiguo paso al claustro, en el costado norte de la nave, que habían adquirido a la fábrica un par de años antes[668].



Fig. 4.39. Retablo de Francisco García y Beatriz de Vergas. Iglesia de San Juan de Puerta Nueva. Tomás de Troas y Juan Ruiz de Zumeta (1586-1588)

Nada se decía en la escritura acerca de la forma o de la iconografía del retablo, a excepción de que habría de llevar un pedestal, ático y columnas con capiteles corintios. Son estas, precisamente, las que en número de cuatro y en orden gigante, articulan la máquina en tres calles y dos cuerpos. Su estructura resulta hoy casi cuadrada, pues se alza sobre un alto pedestal con frontal de altar ajeno al encargo original (es parte de otro retablo recompuesto que Zumeta contrató a comienzos del siglo XVII) y, además, porque el ático se concibió reducido a la mínima expresión para amoldarse al reconvertido arcosolio. En general, el diseño elaborado por Troas resulta bastante sencillo, desprovisto de ornamentación hasta el extremo pues ni muestra los tercios inferiores de los fustes tallados ni los encasamientos se coronan con los habituales frontones,

667 AHPZa, Prot. 510, ff. 189-190v. 1586, abril, 10. Zamora. Cfr. SAMANIEGO HIDALGO (1982): 70.

668 NAVARRO TALEGÓN (1989c): 20 y 36. De ello informa también la inscripción que corre por su extradós: "ESTA CAPILLA MA[N]DARO[N] [H]AZER FRANCISCO G[A]R[CI]A I BEATRIZ DE VERGAS SV MVGER A [H]ONRA DE DIOS I D[E] N[VUEST]RA / SEÑORA DE LA CONSOLACIO[N] I LA DOTARO[N] DE VNA MISA CADA DIA DE DIEZ Y DE ONZE [H]ORAS ACABOSE AÑO D[E] 15.8.5."

exceptuando el de la caja del ático. En la parte decorativa se debe proceder con cautela, ya que los libros de fábrica de 1802-1804 descubren que el conjunto sufrió una importante intervención en época neoclásica ejecutada por el pintor José Pérez Pastrana[669]. Aun así, su aspecto resulta menos contundente que el de otros retablos romanistas, aunque mantiene ménsulas sustentantes y en la calle central va flanqueada por pilastras con modillones triglifos y sus correspondientes gútulas.



Fig. 4.40. Anunciación y San Pedro. Retablo de Francisco García y Beatriz de Vergas. Iglesia de San Juan de Puerta Nueva. ¿Tomás de Troas? (1586-1588)

Juan Ruiz de Zumeta figuraba en el documento en calidad fiador, fórmula que no impediría que parte de la labor escultórica corriera de su cuenta. Por lo que hemos podido ver fue algo habitual en la colaboración entre los maestros y no sólo entre estos dos, incluyendo frecuentemente al pintor que acabaría policromando la obra en cuestión. Con seguridad podemos atribuirle la Virgen con el Niño de la calle central, las tres piezas escultóricas del ático y quizá los modelos –que no su ejecución– para los pequeños relieves del banco (fig. 4.40).

El grupo de la Anunciación y la figura de San Pedro son los mejor compuestos de los cinco que se tallaron (Santa Lucía, Santa Catalina de Alejandría y la Visitación). Todos utilizan modelos romanistas con ciertos estilemas y detalles que veremos repetidos en adelante en la producción de Zumeta, especialmente en las posturas y en la colocación y trabajo de los paños, pero su ejecución es tosca y s umaria, discordante con lo que nuestro escultor hará, por ejemplo, en el ático. Allí labró un tablero con el Dios Padre para la caja central y dos niños desnudos recostados sobre los aletones (fig. 4.41), con los brazos tras la cabeza, que ponen sobre la mesa el estilo temprano del navarro, donde predominan las figuras rotundas, el gusto por las anatomías hercúleas

[669] Descargo de 3.311 reales al pintor José Pérez Pastrana por el dorado del altar de Nuestra Señora de la Consolación. AHPZa, Parroquiales, Caja 26. Sig. 26/9 (Libro de fábrica, 1800-1900), f. 282. Ya se hizo eco de tales labores RIVERA DE LAS HERAS (2001b): 125. Incluso Gómez-Moreno, que llegó a ver la iglesia con algunos retablos hoy desaparecidos y sin que se hubieran remozado otros, ya aludió a la desfiguración este al haberse "renovado": GÓMEZ-MORENO (1927): 160.

derivadas de Miguel Ángel –en este caso afloran recuerdos de los famosos esclavos de la Academia y del Louvre– y las vestiduras ampulosas de duros pliegues, las barbas y cabellos abundantes y ondulados y, sobre todo, la predilección por rostros y tipos escasamente expresivos. En resumidas cuentas, caracteres todos ellos propios del romanismo de que se había impregnado en el taller de Pedro López de Gámiz.

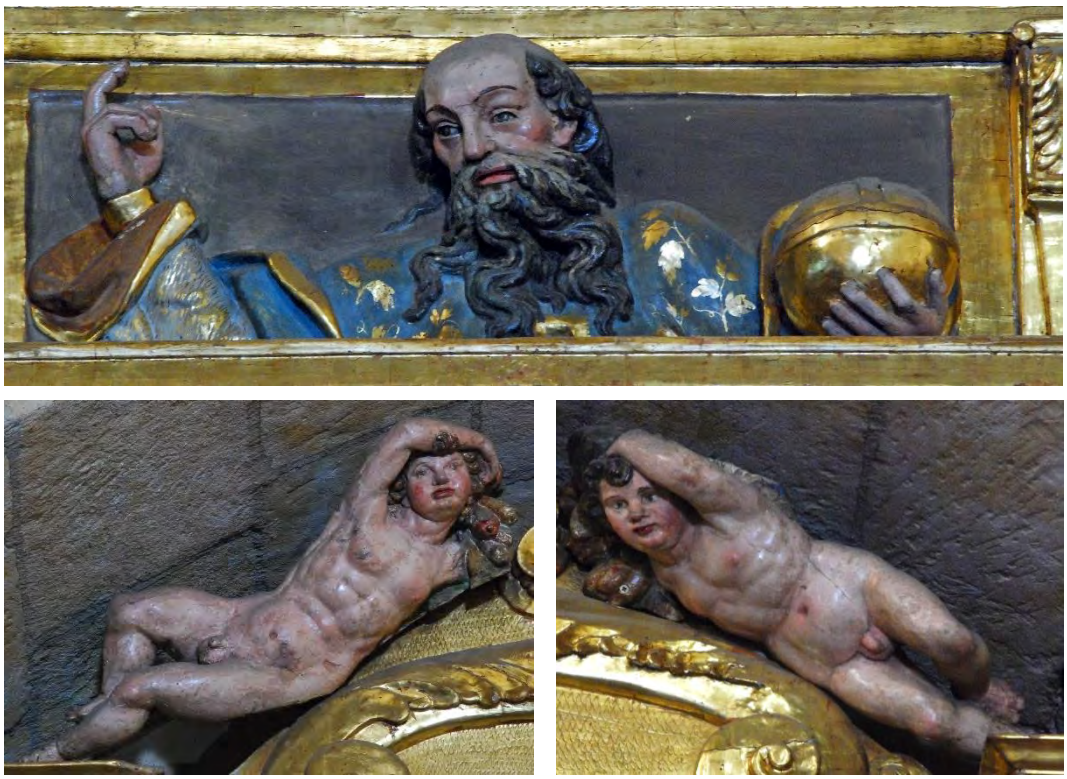


Fig. 4.41. Dios Padre y Niños desnudos. Retablo de Francisco García y Beatriz de Vergas. Iglesia de San Juan de Puerta Nueva. Juan Ruiz de Zumeta (1586-1588)

La Virgen de la Consolación (fig. 4.42) que ocupa la hornacina central del retablo es la única imagen de bulto conservada in situ del conjunto original[670]. Para ella se ha propuesto tradicionalmente una cronología ligeramente posterior a la del -resto del retablo, en concreto 1588, a tenor de una leyenda inscrita en su peana: "NVUES/TRA SE/ÑORA. DE / CONSOLA/ÇION AÑº DE. I5.8.8.". Sin embargo, no es descartable que esta fecha aluda, en realidad, a la policromía del conjunto y no a la hechura de esta talla en concreto, pues parece lógico pensar que, en un retablo de mediano tamaño como este, todas las piezas se contrataran y tallaran al mismo tiempo. Dejando de lado estas mínimas precisiones, lo interesante es que Zumeta fijará aquí un tipo iconográfico que recuperaba y ponía al día la larga tradición medieval de vírgenes sedentes con el Niño jugueteando su regazo que en Zamora había tenido una enorme fortuna y una imagen arquetípica convertida en modelo y referente de emulación a partir de finales del siglo XIII y principios del XIV: la Virgen de Nuestra Señora de la Majestad de la Catedral, obra magistral del "maestro de la Virgen de la Calva"[671].

[670] NAVARRO TALEGÓN (1989c): 36.
[671] PÉREZ MARTÍN y FERNÁNDEZ MATEOS (2015): 82-86.

Como en su hipotético precedente, la Virgen aparece sentada, al igual que el Niño lo hace sobre su regazo. Bajo los ampulosos ropajes, que se amontonan sobre las rodillas y a los pies, asoma la cabeza de un querube sobre el que María apoya su pie derecho, actitud para q ue tradicionalmente se disponía un cojín o un escabel. Este detalle amortigua el excesivo hieratismo y frontalidad de la imagen, puesto que eleva una pierna frente a la otra y aporta cierta movilidad a los paños. La cabeza va parcialmente cubierta por un velo que se recoge alrededor del cuello, pero que deja al descubierto la falta de fuerza expresiva de las creaciones de Zumeta. Su rostro alargado, de facciones apenas esbozadas, y pronunciadas orejas resulta característico, al igual que la acaracolada melena que cae a ambos lados de la cara y sobre los hombros.



Fig. 4.42. Nuestra Señora de la Consolación. Retablo de Francisco García y Beatriz de Vergas. Iglesia de San Juan de Puerta Nueva. Juan Ruiz de Zumeta (1586-1588)

Este último detalle y el trabajo del orillo del manto, similar –aunque más sumario y con menor volumen– al visto en ciertas obras de Juan de Montejo, ha hecho pensar que Zumeta fue incorporando a su estilo algunos modismos de quien por entonces dominaba el panorama escultórico local, cuando no imitando directamente sus obras y su manera de trabajar. Estas afirmaciones son comprobables en algunos de los contratos tomados a partir de la década siguiente, sobre todo cuando empiecen a compartir espacio, repartirse labores o traspasarse obras, pero en este instante tan temprano resulta comprometido pensarlo pues el navarro aún estaba asentándose en la ciudad. Desde luego, donde sí resultará más evidente es en la Virgen del Pilar de la iglesia de San Andrés[672], en la que ambos participaron de algún modo y que parece pudo rematar Zumeta en los últimos días de su vida. El parecido entre ambas tallas resulta evidente, y mayor lo sería si la de San Juan no hubiera sufrido los desmanes del neoclasicismo que ocultaron su rico estofado, encarnando y policromando la imagen por completo con una pintura prácticamente lisa[673]. Es probable que en este momento se aprovechase también para colocar los ojos de vidrio que muestra tanto la Virgen como el Niño.

Del resto de esculturas que ocuparon los encasamientos laterales nada se sabe. Es verdad que de las cuatro que hoy pueden verse, las del cuerpo superior, San Crispín y San Crispiniano de Soissons son romanistas, pero nada

[672] Una evolución del modelo la encontramos en el retablo de Casaseca de las Chanas, realizado hacia 1604 y que habrá de considerarse como una de sus obras señeras.
[673] Concretamente en 1803: HERAS HERNÁNDEZ (1973): 258.

tienen que ver con el estilo de Zumeta, por más que se hubiesen desfigurado al retocarse por cuenta de la Cofradía de zapateros que se fundó en torno a ellas en 1865[674]. Cabe la posibilidad de que Tomás de Troas encargase las imágenes menores a otro escultor, pero se conoce una fotografía antigua que nos obliga a dudar[675]. En ella, la caja inferior derecha está ocupada por un San Francisco de Asís que sí se debe a la gubia del escultor navarro, pues su tipo humano hermana con los que años más tarde desplegará en el retablo mayor de Casaseca de las Chanas (Zamora). Además, como el resto de tallas, esta también fue retocada durante aquella intervención de comienzos del siglo XIX. Más tardíamente fue trasladada al Palacio Episcopal, donde se conserva en la actualidad. Sin embargo, junto a las que se repolicromaron, las cuentas de fábrica citan también un San José, cuyo paradero se desconoce y que, según parece, hacia pareja con esta, por lo que no es descartable que hubiera sido tallada también por Zumeta.

Entre el contrato de Monfarracinos y el de San Juan de Puerta Nueva se puede encontrar una prueba más del inicial contacto de Juan Ruiz de Zumeta con particulares, cofradías e iglesias rurales o de discreta importancia, hasta abrirse paso en la capital y entre los comitentes que podían patrocinar las obras de mayores vuelos. Al comenzar el mes de agosto de 1585 la hortelana Juana Hidalga, viuda de Álvaro Gago, vecinos del arrabal de Nuestra Señora de los Remedios –o Puebla de la Feria– de Zamora, se concertaba con él para que le tallase una cruz grande con su Cristo *al contento del convento de la casa de San Francisco de los Descalzos*[676]*.* La cruz habría de ser de pino y la imagen de nogal, de siete pies de largo (213 cm), entregándose todo terminado para el día de Navidad del año en curso, y recibiendo por ello unos 15.000 maravedís. Todo resultó en conformidad de las partes, incluso la tasación, que alcanzó los 45 ducados, cinco más del precio fijado inicialmente. Es más, hasta el finiquito de la obra no tardó en llegar, librándose los últimos dineros el 15 de enero de 1586[677].

Conocido el proceso, lo que se ignora es la relación entre la comitente y el cenobio de los "alcantarinos", más allá de que la Puebla de la Feria y el arrabal de la Vega, donde se instaló originalmente el convento de San Juan Bautista[678], eran colindantes. En 1578 se había aprobado su fundación en dicho emplazamiento, extramuros, junto al arroyo Valorio, zona de abundantes regadíos. Quizá el matrimonio formado por Álvaro y Juana mantenía algún tipo de vínculo económico o testamentario con la casa franciscana, recuérdese que el encargo lo hace la viuda. Aun así, no parece que el Cristo fuera destinado a algún tipo de capilla particular o fundación y sí, más bien, al ennoblecimiento

[674] AHDZa, AP., 281-10 (Zamora. San Juan Bautista), Lib. 16, ff. 55 y 60v; RIVERA DE LAS HERAS (2001b): 125.
[675] HERAS HERNÁNDEZ (1973): 258.
[676] Son testigos los carpinteros Juan de la Rosa y Miguel de León. AHPZa, Prot. 401, ff. 607-608v. 1585, agosto, 2, Zamora. Salvo este detalle, el resto del documento fue recogido por NAVARRO TALEGÓN (1985b): 26-27.
[677] AHPZa, Prot. 402, f. 49. 1586, enero, 15, Zamora.
[678] MIGUEL HERNÁNDEZ (2014): 26-33.

del propio edificio, pues el encargo, como se ha visto, se protocolizó en un momento relativamente inmediato a la construcción del convento. Esto no es óbice para que la piedad o la devoción hubieran sido el origen de tan generosa dádiva. De haberse conservado el convento, quizá hubiéramos logrado saber si el cuerpo de alguno de los miembros de esta pareja se enterró a los pies del Cristo, por ejemplo, pues, además, Juana Hidalga moría en la ciudad tan sólo dos o tres años después de haberse pagado la escultura[679]. Pero en 1597 una crecida del Duero inundó el cenobio, derribando alguno de sus muros y en 1672, tras varios años de solicitudes de traslado y ante el estado semirruinoso de la fábrica, se aprobó su traslado y el proyecto de edificación de la nueva casa, en las cercanías de la puerta de Santa Clara, también extramuros de la ciudad[680]. Con ellos irían todas las imágenes y retablos, entre ellas el "Cristo del Perdón" (fig. 4.43). El periplo de los franciscanos descalzos no acabó aquí ni tampoco el de la talla, que es la que ahora interesa. En 1855, con motivo de la desamortización de Madoz, el crucificado y otras imágenes pasaron a la iglesia de Santiago del Burgo, y ya a mediados del siglo pasado la Cofradía de Nuestra Madre de las Angustias lo trasladó a la iglesia de San Vicente, donde hoy se conserva. Será en 1974, con



Fig. 4.43. Cristo del Perdón o de la Buena Muerte. Iglesia de San Vicente. Juan Ruiz de Zumeta (1585). Abajo detalle lateral de la cabeza y el tórax

679 AHPZa, Prot. 405, ff. 149r-v. 1589, marzo, 21, Zamora. En esta fecha un criado suyo, Cristóbal de Viera, se daba por pagado por parte de los testamentarios de Juana Hidalga de los 14 ducados que se le debían por sus servicios y 12 reales por la entrada en la Cofradía de los disciplinantes. El 17 de octubre del mismo año Juan Álvarez, oficial de carretería, declaraba haber arreglado una noria en la huerta de Juana Hidalga y solicitaba a sus herederos el pago de los 16 reales gastados. AHPZa, Prot. 405, f. 516. 1589, marzo, 21, Zamora.

680 FLECHA BARRIO (2000): 89-92; PELÁEZ FRANCO (2012): 153.

la fundación de la Hermandad Penitencial del Cristo de la Buena Muerte, cuando adopte su actual advocación[681].

Hasta que Navarro Talegón diera a conocer su atribución a Zumeta, la obra se relacionaba con el entorno de Gaspar Becerra, sin duda por las apreciaciones de Gómez-Moreno que fue el primero en proponerlo[682], arguyendo además con su característico ojo clínico que esta imagen estaba más próxima al estilo del baezano que el famoso Cristo de las Injurias de la Catedral[683]. Y, en efecto, no andaba descaminado el autor del *Catálogo Monumental*, pues Zumeta se basaría aquí –y en todos sus crucificados– en los presupuestos becerrescos, pero que habría adoptado a través de otros artistas, seguramente en el entorno de su maestro, Pedro López de Gámiz. Así, desarrolla una anatomía abombada, atlética, pero menos voluminosa que las utilizadas por Anchieta, por ejemplo, a la que se dota de un elegante movimiento serpenteante. Esa ondulación provoca que sus fibrosos brazos describan el característico balanceo manierista. La disposición de las piernas ligeramente flexionadas, el empleo de un escueto paño de pureza anudado en la cadera derecha, y la acusada inclinación de la cabeza, que además se ladea hacia el lado derecho, serán estilemas recurrentes en esta tipología escultórica de Zumeta, pero que en el fondo ya estaban en el modelo creado por Becerra. Por último, la barba, el cabello y la voluminosa corona de espinas enlaza con el ejemplar visto en Monfarracinos, aunque aquí muestran una mejor definición, como ocurre en el propio rostro, de gesto aún dolorido lo que se acentúa con su boca entreabierta. Este efecto dramático parece subrayarse con su mortecina policromía, detalle que afeó Gómez-Moreno y que pudo acentuarse en alguna de las intervenciones que sufrió en los últimos decenios del siglo pasado.

Tras llevar a cabo la que para muchos es su obra maestra, parece que el navarro intentó irse aproximando al entorno de Juan de Montejo. Ya se mencionó como en 1586 acabaría ejecutando un encargo menor que aquel, molesto con la parroquial de Venialbo, había rechazado hacer. Y, presumiblemente, también ahora tomaría conciencia de que su asentamiento en Zamora podía ser una realidad, encontrando poco a poco su sitio, eso sí, siempre a la sombra de Montejo al que, desde luego, nunca superaría en calidad ni en aceptación por parte de la clientela que se mostraba reticente con el estilo excesivamente frio de Zumeta.

A partir de estos acontecimientos, su vida social empezará a cobrar mayor protagonismo. En 1587 se convertirá en mayordomo de la Cofradía del Santísimo Sacramento de la iglesia de San Cipriano[684], a la que estaban

[681] FLECHA BARRIO (2000): 92; RIVERA DE LAS HERAS (2001b): 137; *Ídem* (2012b): 17.
[682] Todavía hay quien apuesta por dicha atribución, contradiciendo la documentación que parece avalar con bastante claridad su autoría: FLECHA BARRIO (2000): 89-109.
[683] GÓMEZ-MORENO (1927): 152. Aún la vio don Manuel en Santiago del Burgo, dispuesta a los pies de la iglesia, y la colocó, acertadamente, en el último tercio del siglo XVI.
[684] AHPZa, Prot. 241, s.f. 1587, abril, 20, Zamora y Prot. 241, s.f. 1587, abril, 26, Zamora. Entre otros cofrades figuraban los pintores Cristóbal Gutiérrez, Juan de Durana, Alonso de Escobar,

vinculados un buen número de artistas locales, fundamentalmente pintores y plateros. Y parece que lo fue durante un largo periodo de tiempo, o en distintas ocasiones, pues Rivera de las Heras le ha documentado en el mismo cargo en 1590[685]. Pero más importante será que con ello se lanzó a la instalación de su taller en la capital, en la cruz de la Rúa[686], cerca de la mencionada parroquia. Sólo así se entiende que entre mayo y noviembre de ese año acogiera en su casa a los aprendices Pedro Gil de Albear y Hernando de Somarriba. El primero era hermano del platero Juan de Albear[687]. El segundo era hijo de Pedro de Somarriba[688] y quizá hermano del ya conocido entallador Juan de Somarriba. No deja de llamar la atención el hecho de que ambos aprendices y sus familias fueran de origen norteño como el propio Zumeta, aunque en este caso procedían de distintos lugares de Cantabria (Barruelo, en el valle de Ruesga y Carasa, en la jurisdicción de la Junta de Voto). Aunque a los dos se les asentó para aprender el oficio de escultor, el contrato de Gil de Albear preveía una duración de seis años, mientras el de Somarriba de tan sólo tres, tal vez porque ya hubiera recibido ciertos rudimentos en el entorno familiar.

Sus crecientes relaciones personales y la consolidación del taller le llevaron de inmediato a intentar hacerse con contratos en la capital o, al menos, a participar de ellos. A fines de 1587 le encontramos trabajando para el obispo Juan Ruiz de Agüero, bien es cierto que en labores más propias de un entallador, elaborando marcos y otros trabajos menores para el Palacio Episcopal[689]. Y al año siguiente en el monasterio de Santo Domingo, mancomunado con Antonio Falcote en la labra de un retablo de talla[690]. De este modo veía completado su acercamiento a las dos principales figuras del momento: Montejo y Falcote. Que se sepa, este fue uno de sus primeros contactos entre ellos, al menos de manera directa. Y, aunque se desconoce cómo se fraguó, es previsible que Antonio Falcote, que actuaba más como contratista o empresario que como artífice, buscara al alguien que llevase a cabo la parte escultórica de dicho retablo. Para entonces Juan de Montejo aún estaba fuera, en Alba de Tormes, y con el taller repleto de contratos tanto en Zamora como en Salamanca, por lo que Juan Ruiz de Zumeta se convirtió en la mejor opción disponible. Menos probable es que la iniciativa corriera a cargo de este último, pues en lugar de a Falcote hubiera elegido a Troas como compañero, aunque conviene recordar que Zumeta ya había estado en la órbita

Alonso de Remesal, o los plateros Francisco de la Peña, Juan Fernández, Andrés Gil, Pedro Bello y Alonso Vélez.

685 RIVERA DE LAS HERAS (2015): 54-55. Lo cierto es que también aparece como tal en una fecha intermedia, en el pleito que movía la cofradía contra el escribano del número Juan de Hortigosa: AHPZa, Prot. 485A, ff. 564r-v. 1589, mayo, 31, Zamora.

686 NAVARRO TALEGÓN (1985b): 26.

687 E hijo del homónimo Juan de Alvear y de Catalina Gil. AHPZa, Prot. 600, ff. 540-542v. 1587, mayo, 8, Zamora. A ambos contratos ya aludió NAVARRO TALEGÓN (1985b): 26.

688 AHPZa, Prot. 600, ff. 654-655. 1587, noviembre, 7, Zamora. Fueron testigos de la escritura los entalladores Juan de Salazar y Luis Rodríguez.

689 AHPZa, Prot. 600, s.f. 1587, diciembre, 22, Zamora. Se registran pagos diversos sin precisar la mayor parte de las veces el concepto.

690 La primera alusión al retablo de los Enríquez y a su escritura la encontramos, aunque sin otros pormenores, en SAMANIEGO HIDALGO (1982): 63. Tampoco se abunda en *Íbidem* (2016): 236.

del monasterio de Santo Domingo un par de años antes, cuando la viuda de Juan Ramos repartió los trabajos inacabados de su marido. Entre ellos estaba una custodia para los dominicos que recayó en el entallador Melchor de las Cuevas, valiéndose como fiador del escultor navarro[691].

El retablo había sido requerido por el doctor Diego Enríquez[692], catedrático de Prima de Leyes de la Universidad de Salamanca, para la capilla funeraria que un hermano suyo, Juan Enríquez, había fundado en el citado cenobio dominico[693]. Según las condiciones, el retablo tendría un único cuerpo y tres calles cerradas con columnas. La calle central iría ocupada por una imagen de bulto de San Antonio Abad y bajo él, ya en el banco, se habría de hacer un encasamiento donde *se pueda poner un nacimiento de bulto quel dicho doctor tiene fecho en su poder.* El ático, como era habitual, se reservaba para un Calvario de bulto con San Juan y María. Por su parte, las calles laterales llevarían cuatro relieves cuyo tema quedaba a elección del prior del monasterio. Es decir, era un conjunto de mediano tamaño, por lo que su plazo de ejecución se fijó para fines del mes de julio de 1588, es decir unos siete meses, y su importe en 35.000 maravedís que se fueron abonando periódicamente hasta el mes de septiembre de ese mismo año[694]. Nada queda de esta obra, ni del convento que la acogía, pero parece previsible que Zumeta se encargara de las esculturas y Falcote, ayudado quizá por Gaspar de Acosta, de los relieves y del ensamblaje. Lo interesante sería saber qué primó en la traza, si el estilo ecléctico y tradicional de Antonio Falcote o las novedades romanistas que traía Juan Ruiz de Zumeta consigo.

La ubicación de su taller cambiará en 1590, quizá con el propósito de buscar un lugar más amplio de lo que hubiera sido su primer emplazamiento. No parece fruto de la casualidad que a comienzos del mes de octubre arrendase por tiempo de cuatro años –y 200 reales de renta– unas casas en la rúa de los Francos a Isabel Arias, mujer que ya nos resulta conocida, pues era la viuda del entallador Pedro de Ancieta[695]. Así, a buen seguro se ahorraba el tener que adaptar una casa al uso para vivienda y obrador, pues Ancieta ya lo tendría preparado para tales fines. De todos modos, no será el último lugar elegido por Zumeta para ubicar el taller y la morada familiar, y años después, como se verá en otro capítulo, adquirirá en propiedad una casa que ya compartirá con su

[691] Al respecto ya se trató al abordar el estudio del escultor Juan Ramos.
[692] Jurista natural de Zamora que adquirió a fines del siglo XVI una notable relevancia dentro del mundo del derecho. Su fallecimiento tuvo lugar en 1605. Sobre su vida y obra puede consultarse, por ejemplo, BECK VARELA (2018): 227-267.
[693] El pregón y remate de la obra se ejecutó con los últimos compases del año 1587. AHPZa, Prot. 600, ff. 918-923. 1587, diciembre, 29, Zamora. Como fiadores salieron el barbero Antonio de Quiñones, pariente de Falcote, y el entallador Gaspar de Acosta, cuya familia mantenía lazos profesionales desde hacía décadas con los Falcote.
[694] AHPZa, Prot. 484B, ff. 871-872v. 1588, septiembre, 10, Zamora.
[695] AHPZa, Prot. 468, ff. 425-426v. 1590, octubre, 9, Zamora. Entre los testigos aparece Luis de Encieta, hijo legítimo del entallador y de Isabel Arias. El parentesco se desvela en otro documento en el que se cita como estudiante. AHPZa, Prot. 522C, ff. 2158-2161v. 1598, octubre, 17, Zamora.

esposa María de Remesal, emparentada con la larga saga de pintores y doradores zamoranos que perduró hasta mediados del siglo XVII[696].

Cierro este lustro largo de actividad con una noticia curiosa que sirve para recalcar la importancia de las relaciones con el norte peninsular que marcaron el devenir de Zumeta a lo largo de toda su vida, desde su nacimiento, a su formación, pasando por sus relaciones profesionales e incluso por el magisterio que él impartirá sobre otros aprendices donde abundarán los de la mitad septentrional. El 19 de julio de 1590 actuará como testigo en la carta de dote del entallador Diego de Basoco[697], estante en Zamora pero natural de Gordejuela (Vizcaya), que pretendía en matrimonio a Bernardina de Carvajal, hija de Catalina de Carvajal y de Francisco Ramos, difunto[698]. Este último era el entallador del que se habló al trazar el panorama de la escultura zamorana a mediados del siglo XVI y cuyo fallecimiento se había producido en 1577. Y Basoco, hijo de Juan García de Basoco y de Catalina de Isusquiza[699], acabaría convirtiéndose en un ensamblador de reconocido prestigio al asentarse pocos años después en Valladolid[700]. Allí alcanzaría las primeras décadas del siglo XVII, llegando a trabajar incluso para el gran Gregorio Fernández, antes de testar en 1621.

Las dos últimas décadas del siglo XVI ofrecerán un panorama bien distinto para Zumeta, sobre todo en su relación con Juan de Montejo que comenzará a compartir algunos encargos con él una vez regresa de sus principales cometidos en Alba de Tormes y antes de marchar definitivamente a Salamanca. Este hecho, sin duda, será la puerta para que el navarro module ligeramente su estilo acercándose al de Montejo, procurando –en palabras de Vasallo Toranzo– un tratamiento de la madera menos seco e incrementando su preocupación por la belleza formal de las imágenes[701]. Sobre ello hablaré en un apartado específico.

---

[696] SAMANIEGO HIDALGO (1984): 39-62; PÉREZ MARTÍN (2014): 205-217.

[697] En este momento no tendría mucho más de veintidós años, pues en una declaración de testigos realizada el 10 de julio de 1592, tras la muerte de Antonio Falcote, se le nombra como ensamblador y afirma ser de edad de 24 años poco más o menos. AHPZa, Prot. 534, ff. 679-681. 1592, julio, 7. Zamora.

[698] AHPZa, Prot. 567, ff. 164-165v. 1590, junio, 19, Zamora.

[699] El ensamblador, vecino de Gordejuela, Juan García de Basoco, fue responsable, entre otros, del retablo de San Miguel de Lacabex (Güeñes), escriturado el 26 de enero de 1577. ZORROZUA SANTISTEBAN (1998): 365-373.

[700] Es posible que Diego de Basoco se mantuviera durante un corto periodo de tiempo en Zamora antes de marchar a la ciudad del Pisuerga, pues de otro modo parece extraño que se trasladase desde allí para terminar algunos trabajos que habían quedado inacabados a la muerte de Antonio Falcote en 1592. En concreto eran la custodia de la parroquial de Fresnadillo o las acanaladuras de dos columnas para el retablo de Cristóbal González de Fermosel, en la iglesia capitalina de San Cipriano. Pero además participó en la almoneda de sus bienes, donde adquirió fundamentalmente herramientas (gubias, formones, guillame, contraguillame, un banquillo) y una moldura vieja que quizá le interesó como muestra. Las deudas por dichos trabajos quedaron asentadas en las cuentas que la viuda de Falcote recopiló en 1594. SAMANIEGO HIDALGO (2016): 251 y 254.

[701] VASALLO TORANZO (2012): 318.

5. OBRAS MAESTRAS. LA FORTUNA DE SU TRABAJO EN LOS ALBORES DEL CAMBIO DE SIGLO (1590-1597)

5. 1. DE VUELTA A ZAMORA CON PARADA EN FUENTESAÚCO

Aunque el desarrollo de los últimos trabajos llevados a cabo en la localidad salmantina de Alba de Tormes ya invitaba a pensarlo, la documentación notarial demuestra que la vuelta de Juan de Montejo hacia tierras zamoranas se produciría en la bisagra de la década de 1580 a 1590. Es probable que su viaje incluyera una parada en Fuentesaúco, aunque esta no debió de ser la única ocasión en la que visitó la villa durante estos años pues, como se recordará, el bautizo de su cuarto hijo tendría lugar el 2 de noviembre de 1588 en la iglesia saucana de San Juan. Cabría pensar, incluso, que en esta localidad, a mitad de camino entre Zamora y Alba de Tormes, donde el matrimonio aún mantenía familiares vivos, como el boticario Martín de Montejo –no así los padres de Isabel Vázquez– pudo haber permanecido la esposa temporalmente o durante todo el periodo que el escultor trabajó en tierras albenses.

De hecho, en Fuentesaúco conservaban las casas familiares de Isabel Vázquez, heredadas del licenciado Francisco Vázquez y su esposa Ana García, además de otras posesiones. Entre ellas figuraba un corral grande, cerca de la iglesia de San Juan que ya había sido objeto de pleito por los suegros de Montejo y cuyo uso y ocupación salía de nuevo a relucir a comienzos de 1590[702], o una bodega en el cuarto del Abrojal[703]. Pese al limitado interés del proceso, se ponen de manifiesto dos cuestiones más que sugerentes. La primera, como presentíamos, sirve para confirmar que la vivienda se habitaba con cierta frecuencia por sus actuales propietarios. La segunda, que los herederos del aludido corral, es decir Juan de Montejo y su mujer e Isabel Gormaza y su difunto marido Diego Vázquez (o Diego García Vázquez), guardaban un parentesco hasta ahora desconocido. Como se recordará, una hija de estos últimos había sido sacada de pila por Juan de Montejo en 1579. Y, aunque el apellido lo sugería, ahora puedo afirmar que Diego e Isabel Vázquez eran hermanos.

De lo que no cabe duda es de que a comienzos del mes de mayo el escultor ya estaba en Fuentesaúco. Por entonces negociaba con el mayordomo de la parroquia de San Juan, Alonso Sánchez, con el cura propio de la misma, Gonzalo de Acuña, y con otros parroquianos y vecinos, sobre la obra hecha tiempo atrás en el retablo mayor y en las gradas de su capilla *en que puso unos balaustres de madera con seis pilastrones y seis figuras enzima.* Al parecer, todo ello permanecía en blanco desde su hechura y habiendo tomado conocimiento del coste de su policromía, la iglesia no solo había desestimado

[702] AHPZa, Prot. 6583, s. f. 1590, julio, 30. Zamora. Ha de recordarse que, como se recogió al hablar sobre el asentamiento de Montejo en Fuentesaúco, el pleito inicial había llegado hasta la Chancillería de Valladolid. En esta ocasión los litigantes eran Hernando Guiral Romero, vecino de Fuentesaúco y sucesor en la casa y mayorazgo de Gonzalo Rodríguez Romero, contra Juan de Montejo, Isabel Vázquez e Isabel Gormaza, viuda de Diego García Vázquez, en nombre de su hija Antonia García Vázquez.

[703] AHPZa, Prot. 6630, ff. 120-121v. 1594, abril, 22, Zamora. Había pertenecido a su suegro y en ella guardaba tres cubas de vino tinto *que hazen quinientos cantaros.*

su terminación, sino que había optado por deshacer la obra. Sorprende la decisión, pero también la propuesta ha Montejo, consistente básicamente en ejecutar el desmonte y recoger las piezas e imágenes pudiendo *aprovecharse dello donde y como quisiere.* Como era previsible, cada pieza retirada se tasaría y el monto total se descontaría de lo que aún se le estaba debiendo por todas las obras realizadas durante los años 80, eso sí compensándole con 5.000 maravedís por el daño causado y para evitar pleitos entre las partes[704]

No todo fueron molestias para el maestro. Es de suponer que los elementos recuperados los reutilizaría en otros encargos pero, además, el acuerdo rubricado con la iglesia le sirvió para finiquitar otro litigio que, al parecer, movía con ella por la apreciación de unos cetros tallados en esos años[705]. Así, a las cantidades anteriores se sumarían otros 23.000 maravedís a condición de que cesasen las disputas entre ellos, siempre y cuando el obispo y su provisor diesen el visto bueno a tales operaciones, como de hecho ocurrió.

Pese a que el prelado zamorano, don Juan Ruiz de Agüero, había considerado ventajoso el acuerdo al que habían llegado las partes, siendo innecesaria de este modo la mediación de la justicia, pronto se vio compelido a intervenir personalmente en el asunto. Avanzado el año 1591 la iglesia de San Juan seguía sin liquidar el alcance de maravedís que se había hecho en favor del escultor por los trabajos ya conocidos y no porque la fábrica no tuviese disponibilidad económica, sino por incumplimiento y desidia Juan de Mayorga, el nuevo mayordomo. Sin mayores contemplaciones Ruiz de Agüero ordenó pagar el resto de la deuda, que ascendía a 32.166 maravedís, en el plazo máximo de seis días so pena de excomunión mayor y paga con censuras agravadas para la parroquia[706].

Solventado este embrollo, si no coetáneamente, Montejo debió de entablar nuevos tratos con la otra parroquia de Fuentesaúco, para la que ya había trabajado tiempo atrás. En esta ocasión se le encargaría una imagen de la Virgen con el Niño (fig. 5.1) en la que se sirvió como modelo de la recién tallada para el retablo de Perucho de Villarreal en Alba de Tormes. Aunque esta escultura es ligeramente más pequeña que su predecesora, las diferencias resultan mínimas en lo tocante a su modelado, plasticidad y belleza, y son más perceptibles en los pequeños detalles. Aquí el escultor optó por disponer la cabeza de la Virgen más erguida, lo que subraya la esbeltez de su cuello y establece una relación más directa entre la Madre y el Hijo, pues este también

[704] AHPZa, Prot. 6583, s. f. 1590, mayo, 6. Zamora.
[705] SAMANIEGO HIDALGO (1977): 335. Al contrario de lo recogido por el autor, no aprecio indicios para pensar que los cetros habían sido encargados el mismo día en que se resuelven estas deudas y litigios.
[706] En la parte de la denuncia preparada por el propio escultor se enumeran los trabajos que habían generado una deuda total de 186.756 maravedís, a saber: *una ymagen de san juan, unas andas, unos zetros, un aderezo y caja del altar mayor y unas barandillas para las gradas de la dicha iglesia.* AHPZa, Prot. 6583, ff. 491-492. 1591, abril, 6. Zamora. Queda claro que se apremia el último de los pagos por todos los trabajos pormenorizados y no sólo por los cetros como intepretó SAMANIEGO HIDALGO (1977): 335.



Fig. 5.1. Virgen de la Candelaria. Iglesia de Santa María del Castillo (Fuentesaúco). Juan de Montejo (c. 1590-1591)

se colocó en una postura menos frontal, girando su torso y su cabeza hacia el interior. Pero hay dos elementos diferenciadores en los que la talla de Fuentesaúco destaca sobre su modelo, e incluso sobre sus émulos más directos en Villaralbo y Ceadea (Zamora) o en Encina de San Silvestre (Salamanca). El primero es el preciosista trabajo del orillo del manto a base de motivos fitomorfos tallados, extendido hasta el corpiño de la Virgen, y que recuerdan innegablemente a ciertos recursos decorativos utilizados años después por el toresano Juan Ducete el Mozo, como ocurre en el Calvario de la iglesia de San Martín de Tours de Pinilla de Toro[707]. Esta relación, a la que se hizo mención capítulos atrás, pudo cristalizar ahora, coincidiendo el periodo de menor actividad escultórica del toresano, forzada por el embargo de sus bienes y la incapacidad para contratar obras de cierta magnitud prácticamente hasta 1592[708]. No se sabe si en este *impasse* Ducete pudo conocer la talla saucana, pero por fuerza hubieron de coincidir en la reanudación de los trabajos en el

[707] Interesa aquí la romanista y envarada imagen de San Juan, aunque sobre la autoría del conjunto se ha tratado largamente en NIETO GONZÁLEZ (1977): 445-451, NAVARRO TALEGÓN (1979): s. p., *Ídem* (1980): 359-360, y VASALLO TORANZO (2004b): 56-57 y 104, aunque no se ha explorado ese posible contacto con Montejo.
[708] VASALLO TORANZO (2016b): 262-263.

retablo de El Fito a lo que me referiré seguidamente y donde Montejo vuelve a emplear esta solución.

Como en la Virgen del Socorro de Alba de Tormes, también aquí el Niño porta un pichón o una tórtola bajo su brazo izquierdo, pero María ha mudado su atributo –un libro– por una cesta de frutas que sujeta con su mano diestra. Gracias a estos símbolos, Samaniego propuso que la vulgarmente conocida como Virgen de la Caridad fuese en realidad una Virgen de la Candelaria, Purificación o Presentación[709], atendiendo, así, al pasaje del evangelio de San Lucas en el que los padres, transcurridos ochos días del nacimiento, condujeron a Jesús al templo para cumplir con el rito de la ley. De este modo, además, las pequeñas escenas labradas en la peana y que aluden a la Natividad, cobraban un renovado sentido.

Siempre ha llamado la atención el inusitado desarrollo de este pedestal, donde se materializaba una muestra más del detallismo a que acostumbra Juan de Montejo, excediendo lo ya expresado para los ropajes y peinados. Es más, el hecho de que este tipo de peana cuajada de relieves figurados confluyese en otra escultura de idéntica iconografía en la iglesia salmantina de Macotera ha hecho que una parte de la historiografía quisiera ver también aquí la mano de nuestro escultor[710]. Pero esta otra imagen de Nuestra Señora de la Purificación poco tiene que ver con el estilo de Montejo, pese a ser una talla de cierta calidad, elaborada por un maestro conocedor de los convencionalismos propios del momento –eso sí, más romanista que juniano–, y tallada a fines del siglo XVI[711].

5.1.1. Nueva incursión en la Tierra de Toro

También en el cambio de década, es decir entre 1589 y 1590, Juan de Montejo acometió una de sus intervenciones más destacadas en el entorno toresano, tallar las esculturas del retablo mayor del despoblado de El Fito[712] (fig. 5.2). No era la primera vez que paraba por estas tierras pues, con anterioridad, ya se le había documentado en Pozoantiguo y Morales de Toro, por ejemplo.

Esta localidad quedaría sin almas a comienzos del siglo XVII (mediando la centuria anterior apenas llegaba a la treintena de vecinos)[713], por lo que en

[709] SAMANIEGO HIDALGO (2006b): 206.
[710] Hoy se encuentra sobre una moderna peana en el muro de la epístola, aunque tiempo atrás estuvo dispuesta sobre la mesa de altar del retablo de Nuestra Señora del Rosario, donde la vio NIETO GONZÁLEZ (1984): 146-147. También su elaborado estofado, que incluye esos collarcitos que ya vimos en Alba de Tormes, han podido propiciar esta dudosa filiación. Por la cronología que proponemos no parece que perteneciera al retablo mayor que en la década de los 70 elaboraba Juan Bautista de Salazar para la parroquia y del que nada resta salvo algunos fragmentos descontextualizados: PORTAL MONGE *et. al.,* (1990): 185-186.
[711] Recientemente se ha puesto en relación con el estilo del salmantino Alonso Falcote. REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 427-428.
[712] SAMANIEGO HIDALGO (1980): 336.
[713] NAVARRO TALEGÓN (1980): 375.

1679 su retablo tuvo que ser trasladado a la iglesia de San Julián de los Caballeros de la cercana localidad de Toro[714]. Es ahí, por tanto, donde se puede contemplar hoy. Cuanto menos llamativo resulta que se pensara un retablo de tal calado para una población que acabaría vaciándose un siglo después.



Fig. 5.2. Vista general del retablo de El Fito, hoy en la iglesia de San Julián de los Caballeros (Toro). Ensamblaje y relieves del banco por Pedro de Ancieta e imaginería por Juan de Montejo (c. 1576-1590)

[714] NAVARRO TALEGÓN (1983): 106.

Sobre su génesis y valoración ya hablé al dibujar el panorama escultórico zamorano del tercer cuarto del siglo XVI considerándole, además, como uno de los grandes encargos con que logró hacerse el entallador –también citado como ensamblador en la documentación– Pedro de Ancieta. Contratado antes de 1576[715], la ejecución de sus imágenes se dilató en el tiempo durante algo más de una década recayendo finalmente el encargo en Montejo, recién retornado de Alba de Tormes. A él se deberán únicamente los bultos, atribuidos por Samaniego y Vasallo, aunque resulta tentador intentar rastrear también su impronta en algunos de los mejores tableros del banco (fig. 5.3), como en los que representan a san Andrés, san Mateo o san Bartolomé, por ejemplo. Sin embargo, poco tienen que ver estos con el estilo de Montejo, si los comparamos con otros bancos tallados a ciencia cierta por nuestro escultor, tales como los de Medina del Campo o Santa María de los Caballeros (Salamanca).



Fig. 5.3. Relieves del banco del retablo de El Fito, hoy en la iglesia de San Julián de los Caballeros (Toro). Pedro de Ancieta (c. 1576)

Los mismos documentos que sirvieron para asignar el retablo a Ancieta y no a Melchor Díez[716], como se pensó en algún momento, certificaron que Montejo había hecho el grupo de la Asunción que ocupa la calle central del tercer cuerpo del retablo y el Calvario, ubicado en la caja del ático. El primero, *una ystoria de la asunción de nuestra señora con seis angeles que juan de montejo escultor abia hecho* lo examinaron el 12 de septiembre de 1590 Gaspar de Acosta y el toresano Juan Ducete el Mozo, valorándolo en 126 ducados. Mientras que *la hechura de un christo cruzificado y san juan y nra senora y un calvario y su cruz con su titulo* lo habían inspeccionado el día antes Pedro de Arribas –se tratará del escultor zamorano Pedro de Ribas– y Gaspar de Acosta que fijaron su precio en 120 ducados[717]. El monto resultante, 246 ducados, se tendría que cobrar a

[715] VASALLO TORANZO (2004b): 44-46 y 63.
[716] NAVARRO TALEGÓN (1980): 179.
[717] AHPZa, Prot. 469, ff. 509-512. Zamora, 1591, septiembre, 11 y Prot. 469, ff. 517-518. Zamora, 1591, septiembre, 11. Cfr. VASALLO TORANZO (2004b): 63 y SAMANIEGO HIDALGO (2016): 245 y 250.

la parroquia, para lo cual, y una vez aprobada la tasación, Isabel Arias, viuda de Ancieta, le había otorgado una carta de poder. Sorprendentemente, todavía en 1601 con Montejo en su lecho de muerte la iglesia le debía algo más de 60 ducados[718], de cuya cobranza debió de hacerse cargo su hijo homónimo, pues así lo estipulaban las mandas testamentarias.

La totalidad del retablo se tasó por fin en 604.000 maravedís que se terminaron de pagar a los herederos de Pedro de Ancieta en 1598[719], en concreto a su hijo Luis Arias de Ancieta, pues él había fallecido poco antes del 18 de mayo de 1577 y su mujer unos veinte años más tarde aproximadamente[720].

La principal duda estriba en saber qué ocurrió con la obra desde la muerte de Ancieta hasta la conclusión de las tallas por Montejo, ya que en el ínterin transcurriría algo más de una década. Es aquí donde aparecerá en escena Melchor Díez, concretamente en 1580, cuando la viuda de Pedro de Ancieta le encomendó cobrar de la fábrica de El Fito y sus mayordomos la cantidad de 42.663 maravedís que se le adeudaban por el retablo[721]. No parece que la elección del toresano se debiera a su participación material en alguno de los procesos de la obra y más bien se tratará de la constatación de una relación profesional mantenida en vida de ambos[722]. No obstante, dos años antes, de nuevo Arias y Díez, trataban de ajustar sus deudas, poniendo incluso por delante que entre ellos había existido pleito por cierta cantidad de dinero con la que el segundo actuó como fiador de Ancieta en el retablo de Bustillo del Oro y este no se los había devuelto. Pero, además, mediaban otros negocios (arrendamiento de censos) que la viuda se comprometía a zanjar una vez recibiese lo que la fábrica de El Fito le debía, que no era sino los maravedís arriba mencionados.

A renglón seguido subyace otra cuestión y es el momento en que se encargaron las imágenes a Juan de Montejo. Las fechas invitan a proponer que en primera instancia Pedro de Ancieta hubo de pensar en otro maestro, quizá en Juan Ducete el Mozo para estos trabajos y es que para entonces –mediando los 70–

[718] CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 40.
[719] AHPZa, Prot. 3293, ff. 631-636. Zamora, 1598, diciembre, 26. Cfr. VASALLO TORANZO (2004b): 63. Al parecer, por entonces restaban todavía por pagarse 133.298'5 maravedís.
[720] Para entonces su viuda, Isabel Arias, trataba sobre los bienes que habían quedado a la muerte de Leonardo Docampo, cura de la iglesia de San Cebrián, pues este había nombrado a su ahora difunto marido como encargado de hacer su almoneda. En dicha escritura aparecía como deudor de algo más de 12.000 maravedís el pintor Juan de Durana. Entre los testigos aparece un Cristóbal Gutiérrez, que seguramente se trate del pintor zamorano que colaboró con la mayoría de los escultores locales de la segunda mitad del siglo XVI. AHPZa, Prot. 212, ff. 345r-v. Zamora, 1577, mayo, 18.
[721] De ellos 33.000 marararavedís habrían de cobrarse de Lorenzo de Matilla, mayordomo pasado y de Rodrigo de Benavides, fabriquero. Y por el resto, 9.663 maravedís, se ejecutaría a Alonso de Matilla, mayordomo presente de la dicha iglesia de El Fito. AHPZa, Prot. 3380, ff. 492v-493r. Zamora, 1580, marzo 16, cfr. VASALLO TORANZO (2004b): 63.
[722] AHPZa, Prot. 443, ff. 871r-872v. Zamora, 1578, diciembre 19. En este documento se revela, además, el nombre de los hijos de Pedro de Ancieta e Isabel Arias, Luis, Beatriz y Jerónima. Y de nuevo aparecía entre los testigos el pintor Cristóbal Gutiérrez, además del entallador Antonio Cruz y un Antonio García, que dice ser criado del platero zamorano Andrés García.

Montejo acababa de dar el salto a Zamora y todavía era un completo desconocido en la diócesis. Últimamente se ha pensado que su irrupción en el mercado toresano se produjo de manos de Pedro de Ancieta[723], afirmación que ahora se torna difícilmente sostenible. Pero con anterioridad llegó a aseverarse, por la información que sugerían las aludidas tasaciones, que la subcontrata la había rubricado la propia Isabel Arias con Montejo una vez muerto su marido[724]. Así, a priori, la transacción no parecía tan sencilla, especialmente sino había un acercamiento previo de las partes. ¿Por qué iba a elegir a un desconocido y forastero pudiendo optar por algún antiguo colaborador de su marido? Creo que la respuesta está en el devenir constructivo de otra de las obras que la muerte de Ancieta forzó a quedar inconclusas: el retablo de Jambrina, contratado en 1574[725]. Y es que en 1589 tras las reiteradas peticiones de la parroquia para que acabase o hiciese terminar el retablo y lo entregase, Arias contactó con Juan de Montejo para traspasarle la obra previa autorización de la fábrica y sus mayordomos. Le sobraba ya fama y prestigio en todo el entorno saucano, conocía la tierra de Toro, pues entre 1580 y 1585 había estado trabajando en Pozoantiguo y Morales de Toro y poco a poco se había ido convirtiendo en el principal escultor activo en Zamora.



Fig. 5.4. Vista general de la Asunción del tercer cuerpo del retablo de El Fito. Juan de Montejo (c. 1590)

Así, el 2 de octubre de 1589 el salmantino redactaba nuevo contrato en el que se comprometía a seguir las condiciones y traza fijadas tiempo atrás por Ancieta[726]. Quizá él mismo se encargó de recoger y ensamblar las partes que ya estaban talladas y permanecían almacenadas en la casa taller del anterior, donde años antes se habían visto e intentado tasar. Inequívoca y necesariamente, ahora sí, hubo de haber contacto entre ellos y por qué no pensarlo así, Montejo le ayudaba a deshacer el farragoso entuerto de Jambrina y casi como recompensa obtenía el encargo de concluir el retablo de El Fito alcanzando así, además, otra área geográfica con su actividad. Es por ello por

[723] VASALLO TORANZO (2004b): 46 y 97.
[724] NAVARRO TALEGÓN (1983): 106.
[725] SAMANIEGO HIDALGO (1982): 70-72; NIETO GONZÁLEZ (1982): 176-177.
[726] AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 1021-II, Leg. 1. Zamora, 1574-1629.

lo que parece acertado pensar que las imágenes de las que se hablará a continuación se tuvieron que labrar a fines de la década de 1580 o comienzos de la siguiente[727].



Fig. 5.5. Detalle Anunciación del retablo de Santa María de los Caballeros (Salamanca). Juan de Montejo (c. 1596)

La Asunción es un buen ejemplo de la personalísima interpretación que hace Montejo del Romanismo (figs. 5.4 y 5.6). Aunque a nivel compositivo deriva de Astorga (1558-1562), la imagen es más estilizada, nerviosa, retorcida y de paños más complejos que todo lo realizado por el Romanismo en Astorga, León, Valladolid y el Norte peninsular. Ese dinamismo se contagia a los ángeles volanderos que rodean a la grandiosa imagen de la Virgen. Los cuatro ubicados en la parte inferior se agarran a las ampulosas vestimentas de María, mientras los otros dos sujetan una gran corona y un velo disponiéndose a coronarla. Todos ellos siguen los modelos empleados frecuentemente por Montejo, con fluidas y tremolantes vestimentas, cuerpos musculados o la fisonomía regordeta de sus rostros tocados con rizadas cabelleras y esa suerte de tupé o cogollo sobre la frente. Recuerdan inequívocamente estos querubes al arcángel Gabriel visible en el



Fig. 5.6. Detalles de la Asunción del tercer cuerpo del retablo de El Fito. Juan de Montejo (c. 1590)

[727] Al momento de nombrar tasadores ya se menciona la existencia de un contrato previo entre el escultor y la viuda de Encieta para la hechura de las ciertas *pieças* para la iglesia de San Pedro del lugar de El Fito. AHPZa, Prot. 469, ff. 509-512. Zamora, 1591, septiembre, 11.

relieve de la Anunciación ubicado en el banco de Santa María de los Caballeros (fig. 5.5), tanto en su composición, como en su aspecto y vestimenta, aunque se tallaría algunos años más tarde, hacia 1596[728]. La Virgen aparece sentada, en una posición aparentemente frontal, aunque con un marcado arqueamiento hacia la izquierda acentuado en la cabeza. Su rostro alargado, de facciones escasamente definidas, boca entreabierta, melena acaracolada y largo cuello, junto a los abundantes plegados del manto que la envuelven acumulándose sobre el regazo y que transitan entre los más amplios y redondeados del manto a los más aristados y duros de la túnica, serán estilemas propios del arte de Montejo en el tránsito de la década de los ochenta a la de los noventa.



Fig. 5.7 Calvario y detalle del crucificado ubicado en el ático del retablo de El Fito. Juan de Montejo (c. 1590). Dibujo de Cristo crucificado, Miguel Ángel, c. 1538-40

El Calvario (fig. 5.7), corona el retablo, disponiéndose sus protagonistas sobre una tabla pintada con un "lejos de Jerusalén". Mientras las estatuas de san Juan y la Virgen resultan un tanto anodinas el crucificado es una imagen de mayor calidad. En las primeras destaca el tratamiento de los paños que reitera esa facilidad de Montejo para el trabajo de los plegados, aún amplios y algodonosos en algunos puntos, pero combinados con zonas de apariencia más dura y profunda. Este detalle no hace sino reforzar la cronología propuesta.

[728] CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 38; RODRÍGUEZ G. CEBALLOS (2005): 66-67.

Pero el Cristo es una excelente muestra de la poética juniana de la que participa en buena medida toda la obra de Montejo. Presenta un detallado estudio anatómico, con una musculatura hinchada, como solía hacer Juan de Juni, al igual que el gesto anhelante de su rostro y la boca entreabierta. Pero su composición y ondulante movimiento, con la colocación de sus brazos tendente a la horizontal, derivan de Miguel Ángel (fig. 5.7), en concreto de los diseños que el florentino había realizado para Vitoria Colonna hacia 1540[729]. La labor acaracolada del cabello y de la barba, de remate bífido, pero sobre todo el característico paño de pureza que se cruza en el centro y se abre en la cadera derecha, son modismos repetidos en la mayor parte de sus crucificados. Este Cristo de El Fito se muestra especialmente próximo con el del convento zamorano del Corpus Christi (c. 1597) o con el del retablo de Jambrina, pese a que este último no cuenta con el mismo tipo de *perizonium.* Todos ellos se tallaron, sin duda, en fechas muy cercanas.



Fig. 5.8. San Julián (antes san Pedro en cátedra) y detalle del segundo cuerpo del retablo de El Fito. Juan de Montejo (c. 1590)

Según la documentación notarial aquí concluiría la labor de Juan de Montejo en este retablo. Sin embargo, como ya viera Vasallo Toranzo[730], la imagen de san Julián que hoy preside el retablo toresano –ubicada en la hornacina del segundo cuerpo– y que, en realidad, se trata de un san Pedro en cátedra transformado (titular de la parroquial de El Fito), también parece obra atribuible a su gubia (fig. 5.8). Desde luego, si no hubiera sido tallada enteramente por Montejo, al menos sí intervino puntualmente en ella, pues tanto la fisonomía de su rostro como algunos detalles de su vestimenta, especialmente la forma de fruncir las telas en la cintura y el ornamentado orillo de su capa pluvial –visto en varias tallas de la Virgen con el Niño–, remiten de manera directa a su estilo. Llama poderosamente la atención el rico sitial en que descansa, cuyos brazales portan esfinges y bustos femeninos velados similares a los que

[729] Una copia del mismo se conserva en el convento salmantino de la Anunciación (vulgo Úrsulas). Fue descubierto por: GÓMEZ MORENO (1967): 227.
[730] VASALLO TORANZO (2004b): 63.

salpican el ensamblaje del retablo de la capilla de Cristóbal González de Fermoselle (San Cipriano, Zamora), contratado por Antonio Falcote en el gozne de las décadas de 1580 a 1590 y retomado por Montejo en 1592 tras el fallecimiento del anterior[731].

Lo dilatado y complejo del progreso de este retablo acabaría afectando, a la postre, a las labores de policromía. En origen fue contratada por Alonso de Aguilar, seguramente en compañía de Juan de Durana, aunque en 1576 la parte del primero se traspasó, como promesa de dote, a Alonso de Remesal I al casar con una sobrina del anterior, Ana de Paradinas[732]. Puesto que Aguilar murió el 29 de septiembre de 1580 y Durana ocho años después[733], debió de ser el tercero de los pintores quien la ejecutó finalmente, exceptuando la docena de lienzos barrocos que llenan los encasamientos laterales. Aunque no se ha podido localizar la confirmación documental, también invita a pensarlo el hecho de que en años sucesivos Remesal colaborará con Juan de Montejo en la pintura de varias de sus obras[734].

Por desgracia ha desaparecido la que parece fue la primera obra realizada por Juan de Montejo en el alfoz toresano, lo que permitiría juzgar su evolución estilística en la decena de años que había transcurrido entre la labra de las esculturas destinadas al retablo de San Pedro del Fito y la hechura del mayor de San Juan Bautista de Pozoantiguo. Fue lo más cerca que estuvo de Toro, pues que sepamos nunca llegó a trabajar para la ciudad de las Leyes. Allí, otros profesionales ya nombrados, como Melchor Díez, Juan Ducete el Mozo y, por supuesto, un prometedor Sebastián Ducete que en 1593, debido a la muerte de su padre, Pedro Ducete, se pondría al frente del taller familiar[735], controlaban y copaban el mercado artístico local.

Esta última circunstancia convertiría Toro y su entorno en un territorio poco propicio para los intereses de Montejo. Es más, en la propia ciudad no ha sido posible encontrar ninguna obra relacionable a su taller, por más que en algún momento se haya tratado de vincular con su estilo la escultura del Precursor que sirvió como titular de la iglesia de San Juan de la Puebla y Nuestra Señora del Canto hasta que la creciente devoción mariana relegó la otrora principal advocación[736]. Su hechura, floja y envarada, no me invitan siquiera a proponerla como obra de taller, a pesar de que el modo en que se pliegan sus ropas pudiera recordar ligeramente a la *maniera* de Montejo. Más bien habrá de tomarse como imagen salida de los obradores locales de finales del siglo XVI. En la misma tesitura nos sitúa otra talla, inédita, conservada hasta hace

[731] SAMANIEGO HIDALGO (1980): 336-337; *Ídem* (1984): 44-45.
[732] SAMANIEGO HIDALGO (2016): 245 y 250. Sobre el reparto de esta obra y otras pude aportar recientemente un listado motivado por pleito tratado en la Chancillería de Valladolid en PÉREZ MARTÍN (2014): 206-207.
[733] NAVARRO TALEGÓN (1984): 326-332 y 358-361; FIZ FUERTES (2003): 124.
[734] PÉREZ MARTÍN (2014): 205-208 y SAMANIEGO HIDALGO (1984): 39-55.
[735] VASALLO TORANZO (2004b): 103.
[736] NAVARRO TALEGÓN (1980): 217. En la actualidad, restaurada, aunque igualmente carente del identificativo *Agnus Dei*, se puede contemplar en el museo del Real Monasterio de Sancti Spiritus de Toro.

unos años en la clausura de las Claras de Toro y que repite idéntica iconografía. De factura algo más tardía que la anterior parece denunciar ya la presencia del dúo Ducete-Rueda en el panorama escultórico local.

A pesar de todo, los recientes estudios de Vasallo Toranzo han tratado de rastrear la mano de nuestro escultor en varios pueblos de la comarca o de localidades linderas, a mayores de las ya mencionadas, con muy dispar fortuna. Se ha señalado, por ejemplo, su paso por Malva[737] donde la talla de un San Joaquín de la iglesia de San Miguel Arcángel recordaba el modo en que Montejo modela los cabellos y barbas. Sin embargo, el empleo de plegados alatonados que el salmantino no llegó a utilizar, o el marcado estatismo de la imagen, recomiendan adelantar su datación a las primeras décadas del siglo XVII y relacionarla con algún seguidor de Sebastián Ducete.

No lejos de aquí, en San Pedro de Latarce, hoy provincia de Valladolid, pero en el pasado perteneciente al arciprestazgo de Villardefrades y al arcedianato de Toro, debió de existir una escultura de un Niño, no sabemos si exento o como parte de un grupo más complejo, que desapareció a mediados del siglo pasado junto a otras imágenes, entre ellas un Ángel de la Guarda atribuido a Sebastián Ducete[738]. Gracias a una antigua fotografía de la Delegación Diocesana de Patrimonio de Valladolid, publicada por Vasallo, es posible reconocerlo en un segundo plano. Estaba en pie, vestido con amplias vestiduras y mostraba un característico rostro de facciones redondeadas y cabello de aspecto rizado.

Mayor suerte ha habido en Peleagonzalo, población en la que se intuyó el paso de Montejo[739] aunque sin señalar el carácter y alcance de su intervención, exceptuando alguna errónea creencia. La iglesia cuenta con interesante conjunto retablístico debido el mayor a Pedro Silva, Gaspar de Acosta, Andrés Hernández y Juan González, y el colateral a Juan Ruiz de Zumeta[740], ambos elaborados a lo largo del primer cuarto del siglo XVII. Precisamente este último, gemelo del que ocupa el testero de la capilla de San Bernardo de la catedral de Zamora, fue tomado por labor de Juan de Montejo y su círculo hace algunos años, atribución que con el conocimiento que hoy se tiene deberá redirigirse hacia el aludido Zumeta. Parece, pues, que por esta vía no puede justificarse la presencia del salmantino en la iglesia de San Miguel de Peleagonzalo. Sin embargo, sobre la cajonería de la sacristía se conserva un pequeño Calvario

[737] NAVARRO TALEGÓN (1980): 160 y 326; VASALLO TORANZO (2004b): 97. El primero lo recoge y hermana con otro de la iglesia de Santa María de Arbas en Toro, aunque sin proponer autoría alguna.

[738] VASALLO TORANZO (2004b): 97, 137 y 139. Ya se habían perdido en 1976 cuando se catalogaron los bienes del antiguo partido judicial de Mota del Marqués por PARRADO DEL OLMO (1976): 166-172.

[739] VASALLO TORANZO (2004b): 97.

[740] Sobre el primer retablo trató NIETO GONZÁLEZ (1980): 130 e *Ídem* (1987): 199 y 208. Aunque las noticias más tempranas que sirvieron para la atribución de algunas de sus partes fueron publicadas por NAVARRO TALEGÓN (1980): 352-353 e *Ídem* (1983): 105-106 y 113. Otros detalles sobre el devenir último del retablo mayor se han recogido más recientemente en NAVARRO TALEGÓN (2001): 554; BARRIOCANAL LÓPEZ (2014): 189. Sobre el colateral la única aproximación es la de NAVARRO TALEGÓN (1980): 353-354, ratificándose algunos de sus juicios en RIVERA DE LAS HERAS (2001): 116.

(fig. 5.9), de unos 40 centímetros de alto relacionado unas veces con Zumeta –seguramente por su omnipresencia en esta parroquia–, otras con el círculo de Montejo[741]. En efecto, tiene más que ver con el estilo del segundo y, exceptuando el crucificado que es de hechura posterior, creo se trata de una obra autógrafa. Estas piezas de los intercesores recuerdan en su disposición y actitudes a las recién talladas para el retablo de El Fito, pero las superan en calidad y preludian otros conjuntos de mayor formato sobre los que trabajará en años venideros, tales como el del retablo de San Cipriano o el de la capilla de San Ildefonso de la seo zamorana. Destaca la marcada curvatura de las figuras y la plasticidad que alcanza el modelado de los plegados, muy profusos, llenos de oquedades y de algunos detalles que ya nos resultan habituales, como el recorte ondulado en el orillo de los mantos y las brazadas de tela y los grandes nudos, como el de la cintura del San Juan. La torsión que se imprime a las imágenes, el movimiento de las cabezas y la expresividad de los rostros no hacen sino ahondar el carácter dramático de las figuras con ciertos tintes junianos que resultan irrenunciables para el maestro. El hecho de que no se



Fig. 5.9. Dolorosa y San Juan Evangelista. Sacristía iglesia de San Miguel en Peleagonzalo. Juan de Montejo (c. 1590)

[741] HERAS HERNÁNDEZ (1973): 117; NAVARRO TALEGÓN (1980): 355. Para este último el conjunto hubo de inspirarse en alguna estampa flamenca, pero no he podido localizar ese hipotético modelo.

llegasen a policromar y el nogal quedase a la vista ayuda a caracterizar el trabajo de Montejo y a apreciar la alta calidad de sus producciones a pesar del pequeño tamaño de estas esculturas.

5.1.2. El retablo mayor de la iglesia de Jambrina

Todo parece indicar que la terminación del retablo de El Fito y la reanudación de la obra de Jambrina estuvieron ligadas entre sí. Una debió abrir la puerta a la otra, aunque luego acabaran ejecutándose casi al mismo tiempo. La llave, como ya se ha dicho, fue el contacto que Juan de Montejo entabló con Isabel Arias, viuda del entallador Pedro de Ancieta, cuyas necesidades económicas la forzaban a resolver lo antes posible algunos de los grandes encargos que habían quedado inacabados a la muerte de su esposo. En Montejo encontró el mejor aliado posible.

Ancieta se hizo con el retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de Jambrina en mayo 1574[742], aunque apenas trabajaría en él, pues tan sólo dos años después falleció inesperadamente. No fue el único maestro que trató de quedarse con la obra. Hoy sabemos que entre ellos estaba el juniano Juan de Barahona que, además, no quedó satisfecho con el remate demostrándolo en un pleito que pudo llegar hasta la Chancillería de Valladolid[743]. Se trataba de una máquina de escultura y pintura, de 22 pies de alto y 18 de ancho, tal y como recogían las condiciones y la voluntad del visitador pastoral. En el banco, además de *quatro billotas (o billotes) con su basa y sotabasa* irían historias de media talla de la vida la Virgen y en el centro una custodia que ya estaba hecha. Sobre este montarían dos cuerpos articulados mediante pares de columnas y traspilares, en los que las calles laterales se reservaban para tableros de pincel y la central para una imagen de Nuestra Señora ya existente en la iglesia y un Calvario de bulto. Este encasamiento, que sobresaldría en altura, habría de ir flanqueada por dos relieves de profetas y coronada por un frontispicio con un Dios Padre. En resumen, la propuesta de Ancieta se acomodaba bastante bien al gusto de la época, donde la claridad compositiva y expositiva resultaba primordial. Además, la separación de los cuerpos por entablamentos clásicos y parejas de columnas o el uso de frontones para rematar cada una de las cajas sitúan al entallador amoldando su lenguaje hacia postulados de un incipiente romanismo.

De haberse llevado a término en los tres años estipulados, es posible que tanto la policromía como los cuatro tableros previstos los hubiera ejecutado el zamorano Alonso de Aguilar, pintor que actúa primero como testigo y luego como fiador en la escritura del retablo. Pero con el fallecimiento de Pedro de Ancieta comenzó un largo proceso que tardaría quince años en resolverse,

[742] AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 1021-II, Leg. 1. 1574-1629, Zamora. (1574, mayo, 21).
[743] Aunque no se ha conservado se sabe que el *ymaxinario* nombró procuradores para las distintas instancias a través de un poder. AHPZa, Prot. 297, ff. 105-106. 1574, mayo 22. Zamora)

hasta la aparición en escena de Juan de Montejo. Entre medias se asiste a la entrega de nuevas fianzas por parte del pintor Cristóbal Gutiérrez, que pintó la imagen de Nuestra Señora y otras cosas de la iglesia (1579), al inicio de un pleito por parte de la parroquia para que se devolviera el dinero entregado a cuenta (1581), y al intento frustrado de tasación por parte de Esteban de Arnedo, primero, y de Antonio Falcote y Cristóbal Izquierdo, después, de lo que estaba ejecutado hasta la fecha (1581 y 1587)[744].

Por fin, al comenzar el mes de octubre de 1589 y ante la ya agobiante presión ejercida por la parroquia y por la audiencia episcopal de Zamora, Isabel Arias se decidió a traspasar la obra a Juan de Montejo[745], al que nombra como *maestro de ymagineria y escultor.* Y estas labores debían ser, efectivamente, las que faltaban por hacerse, tanto por lo conservado en la actualidad, como por las nuevas condiciones firmadas con la parroquia[746]. En general recuperaban lo escriturado años atrás buscando innovar lo mínimo, sobre todo en la traza, pues en las cláusulas sí hubo algunos cambios de interés, ligados innegablemente a las disposiciones trentinas. En el banco, por ejemplo, entre los temas de la vida de la Virgen se incorporaron imágenes de santos y virtudes:

> *Primeramente en el banco primero se an de haçer seis figuras, en las fronteras de las billotes y a los lados, labradas de talla las dichas figuras an de ser san ylifonso, san gregorio, la esperança, la caridad, san blas y san atilano, labrados a media talla.*
> *Yten los dos tableros del mismo banco en la parte del evangelio la salutación y en el de la epístola el nacimiento a media talla.*

Pero quizá la mayor novedad reside en la desaparición de las pinturas, tornadas ahora en tableros de talla que representan en el primer cuerpo la Adoración de los Reyes y la Presentación en el Templo, y en el segundo la Huida a Egipto y la Asunción (fig. 5.10). Pero, además, estos se complementaron con cuatro esculturas destinadas a las *entrecalle*s del piso superior, donde irían San Francisco y San Antonio de Padua, y a la coronación de estos espacios, para la que se tallarían los bultos de San Antonio Abad y San Juan Bautista.

Toda la obra de imaginería y el ensamblaje de las partes talladas por Ancieta, que se mantenían en poder de la viuda a la espera de ser reaprovechadas, se realizaría en un plazo máximo de dos años. Y, dada la complejidad de las circunstancias, el resultado habría de someterse a tasación, aunque Montejo recibió una entrada de 500 reales y el compromiso de que se le iría pagando el

---

[744] Todos los referidos documentos se adjuntan al pleito, en el que acaba prevaleciendo la voluntad de Isabel Arias para que no la desprovean de la obra ni tenga que devolver las cantidades recibidas hasta el momento. Tal es así que el propio Falcote alude a que la viuda no les daba espacio facilitaba la tasación de las piezas del retablo que, al estar desarmado y lleno de polvo, impedía la tasación (1587, noviembre, 10).

[745] Antes de conocerse toda la documentación ahora estudiado y gracias a otras referencias y a la comparación con otras obras la hechura del retablo se situó en torno a 1590. SAMANIEGO HIDALGO (1982): 71.

[746] AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 1021-II, Leg. 1. 1589, octubre, 2. Zamora. Con motivo del pleito generado por la ejecución del retablo se incluye tanto un traslado de la primitiva escritura como el nuevo contrato firmado entre Montejo, Isabel Arias y la parroquial de Jambrina.

monto final con el arrendamiento del noveno de la iglesia, precio en el que había de incluir lo gastado durante el primer impulso constructivo del retablo y que ya había recibido Isabel Arias.



Fig. 5.10. Retablo mayor de la iglesia de Jambrina. Pedro de Ancieta y Juan de Montejo (1590-1595)

En esta ocasión Juan de Montejo utilizó como fiadores al pintor Diego de Quirós, su vecino y habitual colaborador (Morales del Vino, Fuentesaúco...)[747], y a Cristóbal Izquierdo, ensamblador poco conocido que aparecen en el panorama

[747] Lo cierto es que lo dilatado y prolífico de su carrera le llevó a compartir encargos con casi todos los maestros del momento, Falcote, Ancieta, Barahona, Zumeta, etc., por lo que su relación con Montejo tampoco ha de considerarse excepcional.

zamorano en las dos últimas décadas del siglo XVI[748]. A buen seguro, ambos acabarían siendo los encargados de acometer tanto los trabajos pendientes como las nuevas obligaciones contraídas para finalizar el retablo jabrileño.

Vistos los últimos acontecimientos parecía que la terminación de la obra quedaba ya encarrilaba, pero nada más lejos de la realidad. El obrador de Juan de Montejo daba nuevos síntomas de insuficiencia o, quizá, de saturación de trabajos. La ejecución de este retablo se solaparía con la de El Fito pero, además, coincidiría con el contrato de varias obras de enjundia en la propia capital y a las que luego me referiré. Por ello, la primera medida fue la de solicitar un aplazamiento que dilataría su entrega desde fines de 1591 a la Pascua de Navidad de 1593, alegando *ser mucha obra y edifizio y costosso.* Si damos por buenas las palabras de Montejo ya tendría concluido la mayor parte del encargo, hecho comprobable a vista de oficiales. Pero ni la parroquia lo verificó ni el escultor dio por terminado su trabajo, recibiendo un nuevo requerimiento al año siguiente. Este aparente bucle se detendrá, por fin, el 23 de marzo de 1596 cuando, asentado el retablo, Juan de Montejo solicita el nombramiento de tasadores. Ambos resultan viejos conocidos, ya que por parte de la iglesia se eligió a Juan Ruiz de Zumeta y por parte del escultor a Gaspar de Acosta. Nada se pormenorizó en su dictamen salvo que la máquina cumplía las condiciones y traza establecidas, y que su justo valor, contado la madera y el trabajo, ascendía a 1.452 ducados[749].

Acompasados a los lentos tiempos de esta obra –recuérdese que habían transcurrido nada menos que dos décadas largas desde su contratación hasta verlo ensamblado, que no terminado, pues aún faltaba su policromía– fueron los pagos recibidos inicialmente por Ancieta y más tarde por Montejo. Perdidos hoy los libros parroquiales de este periodo es posible conocer tal circunstancia por una copia de dichos asientos que, como lo anterior, también se adjuntó a este jugoso pleito. De manera pormenorizada se recogen las cantidades entregadas al entallador y a su viuda, Isabel Arias, en 1574 y entre 1579-1582; reanudándose periódicos descargos, aunque ya a Juan de Montejo, en 1591. El finiquito de las cuentas excede, con mucho, al desarrollo último de la obra, puesto que, aunque los pagos fueron regulares hasta 1597 después hubo un parón en el que la fábrica expresó de manera reiterada tener necesidad de reparar y encargar ornamentos nuevos, por lo que no podía hacer frente a la deuda con el salmantino, que ascendía aún a 650 ducados. Tal fue así que, sucedida la muerte de Montejo, acabarían siendo sus herederos quienes se encargaron de reclamar estos dineros a los sucesivos mayordomos y párrocos

[748] En su escueta carrera se le relaciona con Juan de Montejo, Tomás de Troas, y algunos entalladores menos conocidos como Esteban Velázquez y Alonso de Castro. Casaría con la viuda del escultor Juan Ramos. Sus trabajos más relevantes fueron para el obispo Juan Ruiz de Agüero (AHPZa, Prot. 600, s. f. 1587, diciembre 22. Zamora) y para los Sotelo (SAMANIEGO HIDALGO (2016): 261), pero también para las parroquias de Castrobembibre (AHPZa, Prot. 530, ff. 68-69. 1588, marzo, 17. Zamora) y Benafarces (NAVARRO TALEGÓN (1985): 28), o para algunas iglesias de Toro y Peleagonzalo (AHPZa, Prot. 533, ff. 245-245v. 1591, agosto, 6. Zamora).

[749] La tasación, emitida en conjunto, tiene fecha de 17 de mayo de 1596. Los maestros llevaron cuatro ducados por ello, pagados la mitad por la parroquia y la otra por Montejo.

de Jambrina hasta 1625, aunque sobre esta complicación se hablará al abordar el estudio de su testamento[750].



Fig. 5.11. Banco del retablo de Jambrina. Netos con San Gregorio, la Esperanza, la Caridad y San Blas. Abajo: atlante del lado de la Epístola. Taller de Juan de Montejo (1590-1595)



La sobreabundancia de documentación acerca de este retablo, unida a su conservación material permiten hacer un análisis más detallado que en otros casos, incluso conocer si lo que se protocolizó coincide con la obra que finalmente se llevó a cabo. Es posible, pues, tener una idea recreada del mismo y una imagen real del trabajo iniciado por Pedro de Ancieta y concluido por Juan de Montejo. De la obra que en la actualidad puede contemplarse, la articulación general y parte de la carpintería se deberá al primero, aunque las columnas –de orden corintio y compuesto– pudieron ejecutarse en el taller de Montejo pese a que al contrario de lo pactado con él sus tercios inferiores no están tallados y los fustes de las del primer cuerpo carecen de las acostumbradas acanaladuras.

También se aprecian cambios en el desarrollo e iconografía del banco, donde, de los seis personajes prometidos, se labraron tan sólo cuatro en el frente de los netos, en concreto San Gregorio Magno y San Blas en los extremos, y dos

[750] En una de las copias del testamento, publicada por CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 39-40, se dice –quizá por error del propio Montejo– que la deuda de la obra de Jambrina ascendía a 800 ducados. Toda la documentación que he podido consultar parece expresar que la cantidad era ligeramente menor, por lo que quizá el escultor olvidó contabilizar alguno de los últimos pagos efectuados antes de su fallecimiento.

virtudes teologales en el centro, la Esperanza y la Caridad (fig. 5.11). No se llegaron a plasmar, por tanto, los dos personajes ligados de manera más estrecha a Zamora, San Atilano y San Ildefonso, patronos de la diócesis y de la ciudad, respectivamente. Los cuatro tableros se insertan en pequeñas arquitecturas de corte clásico y acogen figuras de cuerpo entero que, aunque indudablemente recogen el modo de hacer de Montejo, demuestran un nerviosismo ajeno al maestro en especial las imágenes de los santos. Las dos otras, aunque más rotundas y de anatomías mucho más potentes, tampoco parecen obra de Juan de Montejo, pero sí de otra mano distinta, por lo que todos ellos serían labrados en el taller bajo la supervisión del salmantino. Y la misma sensación ofrecen los dos niños atlantes que, adosados y en parte insertos en sendos mensulones, soportan los extremos del retablo (fig. 5.11). En su disposición recuerdan a los vistos en Morales del Vino –concretamente a los de los laterales del banco–, pero carecen de la vivacidad y elegancia de aquellos. Tampoco los tipos humanos o el tratamiento anatómico encajan plenamente con lo ya conocido, pese a que su vestimenta, a caballo entre armadura y tarja de cueros recortados, copia el arquetipo moralino.



Fig. 5. 12. Comparación del relieve de Juan de Montejo en el banco de Jambrina con detalles de los grabados que Marco Dente (1500-1530) y Sadeler (c. 1560-1572) dedicaron a la escena de la Anunciación

Conforme los relieves van ganando en tamaño e importancia la mano de Montejo se va haciendo más patente[751]. Así ocurre en las piezas restantes del banco, donde las condiciones prescribieron la representación de *la salutación (angélica)*, es decir la Anunciación (fig. 5.12) y, junto a ella del Nacimiento. El primero, en el lado del Evangelio, es un panel rectangular que a nivel compositivo nos trae inequívocos recuerdos de la fachada de las Carmelitas de Alba de Tormes, aunque en este caso las fuentes de inspiración variaron ligeramente. Aun utilizando la misma estampa de Dente para el arcángel Gabriel y la figura del Dios Padre –que aparece empequeñecido en el fondo del relieve– en la efigie de María se rescató un grabado de enorme

[751] De la misma opinión es SAMANIEGO HIDALGO (1982): 71-72.

fortuna que, con escasas variaciones, difundieron tanto Cornelis Cort como Sadeler, aunque en este caso parece que el usado por Montejo fue el firmado por el segundo. Mientras en el ángel la aportación del escultor resulta sustancial, tanto en el movimiento y curvatura del cuerpo, como en la colocación de los paños, recogidos por esos distintivos botones tanto en las piernas como en las mangas; la Virgen se copia de manera casi textual, sobre todo en la postura o en el reclinatorio, pero también en detalles menores tales como el libro que sostiene entreabierto en su mano izquierda, adaptando, eso sí, el trabajo de los plegados y de los cabellos. Por otro lado, en el fondo se pueden ver las características nubes en forma de espiral que Montejo utilizó en infinidad de obras y de las que se vale frecuentemente para paliar la falta de recursos perspectivos que sirvan de anclaje a los distintos personajes.



Fig. 5.13. Relieve de Nacimiento en el banco de Jambrina. Juan de Montejo (1590-1595) y grabado de Orazio de Santis (invertido) sobre diseño de Pompeo Cesura (1572)

En correspondencia con la calle lateral derecha se encuentra el segundo de estos paneles, dedicado al Nacimiento y Adoración de los pastores (fig. 5.13). Por la mayor presencia de figuras y la necesidad de ubicarlas en un espacio definido resultó más complejo de componer, siendo más reconocible la gubia de Juan de Montejo, al menos en los personajes principales, María y José. Los otros cuatro, que emergen en segundo plano, parecen más desiguales, pero presentan modismos identificativos como el tratamiento de barbas y cabellos o la contenida expresividad de sus rostros y gestos. No era la primera vez que el maestro trataba este asunto pues en un formato mayor se abordó en Morales del Vino y más adelante lo veremos en la capilla de San Ildefonso en la catedral de Zamora, aquí en bulto redondo, o en la iglesia salmantina de Santa María de los Caballeros (Salamanca).

Ninguna de las tres obras citadas se resolvió de la misma manera, lo que pone de relieve el rico repertorio que manejaba Montejo y, sobre todo, su enorme capacidad creativa. Aunque, en efecto, hay ciertas concomitancias con el relieve de Morales del Vino, especialmente en las figuras de los pastores, las imágenes de María y José se presentan de un modo bien distinto. Más inclinados hacia el Niño y arrodillada ella y semiarrodillado él, su disposición, sin duda, se vio condicionada por el tamaño del tablero, aunque no por eso se



Fig. 5.14. Relieves de la Adoración de los Magos, Presentación en el Templo, Asunción-Coronación de la Virgen y Huida a Egipto. Calles laterales del retablo de Jambrina. Juan de Montejo (1590-1595)

las privó de unas ampulosas vestimentas o de unas posturas cargadas de movimiento. No bebe este relieve de una única fuente de inspiración, pues las citas a Cort –como en Morales del Vino– son indiscutibles, a las que aquí podría sumarse el conocimiento de una estampa de Orazio de Santis en la que los padres muestran similar postura y gestualidad. En ella hay también algunos

rostros de personajes secundarios que podrían haber sido útiles en la captación de tipos y expresiones, como debió suceder con los arcos de sillería pétrea que pueblan ambos fondos.

Donde no hubo desviación alguna entre las condiciones del contrato –ni en la temática ni en el número– y lo ejecutado, fue en los relieves principales, ubicados en los dos cuerpos de las calles laterales (fig. 5.14). Son piezas de extraordinaria calidad, sobre todo los del piso bajo, es decir los dedicados a Adoración de los Magos[752] y a la Presentación en el Templo. Estos dos remedan los de idéntica temática tallados en Morales del Vino y la iglesia de San Juan de Alba de Tormes, pero los superan en complejidad compositiva –con un característico apuramiento espacial– y en perfección técnica. Aunque el tiempo transcurrido entre unos encargos y otros no es grande, Montejo despliega ahora un estilo mucho más maduro, en el que se aprecia una mayor corporeidad de las imágenes y unos paños más redondeados y pesados. También habrá tenido tiempo, obviamente, de enriquecer su léxico artístico y crear un catálogo de tipos humanos más amplio, como demuestra aquí. Llaman poderosamente la atención algunos de ellos, caso del San José de la Epifanía, representado como un miguelangelesco Moisés y no digamos el rey Baltasar, que se gira hacia el espectador reclamando su atención a la vez que esboza una sonrisa, gesto poco habitual en Montejo y, en realidad, en toda la plástica postconciliar. Este punto expresivo, inherente a su formación juniana, rara vez no se exterioriza en sus obras, como también ocurre en el San José del segundo de los relieves, por ejemplo.





Figs 5.15. Huida a Egipto. Cornelis Cort (1566). Abajo: Dios Padre. Taller de Juan de Montejo (1590-1595)

Algo más impersonales son los otros dos, pese a que el de la Asunción-Coronación replica casi literalmente el tablero central del retablo de la iglesia de San Juan de Alba de Tormes. La posición y gestualidad de la Virgen es idéntica, incluso su vestimenta repite miméticamente los plegados, eso sí con el ya mencionado cambio en la dureza de su tratamiento. Lo que sí difieren son los ángeles y querubes que se colocan a su alrededor, más numerosos y movidos, al modo en que Becerra los ideó para el retablo mayor de la catedral de Astorga. Por último, en el que se labró la Huida a Egipto, acusa una mayor intervención del taller, también puesto de manifiesto en la

[752] Tablero mencionado como obra de Montejo, junto al resto de piezas escultóricas en NAVARRO TALEGÓN (1983b): 21.

copia textual de una estampa de Cornelis Cort para su composición (fig. 5.15). En ella tan sólo varió la ubicación de San José que, desde el primer plano que ocupa en el grabado, se trasladó al fondo del tablero, tras el borrico que porta a la Virgen con el Niño, lugar ocupado originalmente por un ángel. Próximo al estilo de estos dos relieves se encuentra el Dios Padre que remata la calle central del retablo, por más que el modelo se pueda identificar con uno de los utilizados recurrentemente por Montejo en sus retablos (fig. 5.15).



Fig. 5.16. San Francisco de Asís y San Antonio de Padua. Juan de Montejo (1590-1595)

Siete fueron las imágenes de bulto que entre Pedro de Ancieta, Juan de Montejo y la propia parroquia previeron que llevaría el retablo. De ellas, aparentemente sólo se han conservado tres, aunque quizá algunas no se llegaron a labrar nunca, como ocurrió con ciertos relieves propuestos por Ancieta y que Montejo acabó descartando. En este caso tengo dudas de que el Calvario de bulto redondo por el que abogaron ambos maestros se llevase a cabo completo, fundamentalmente por las proporciones de su encasamiento y el tamaño que adquirió el Crucificado. Las que sí se esculpieron y se mantienen en su lugar son las imágenes de San Francisco de Asís y San Antonio de Padua (fig. 5.16). Ambas recogen tipos humanos que pertenecen al universo de Montejo. El rostro anhelante del primero y el más severo y altivo del segundo fueron muy habituales en sus imágenes, siempre con esas cabelleras y barbas acaracoladas y con el característico cogollo sobre la frente. La composición de las telas, abundantes, llenas de oquedades y de gruesos plegados, o los trabajados fruncidos a la altura de la cintura son algunos de los elementos de que gustaba valerse el maestro. Curiosamente comienzan a incorporarse

algunos pliegues de apariencia más dura, lo que quizá nos sitúe en una cronología ligeramente más avanzada que la de los relieves.

Sobre ellas, coronando las entrecalles laterales, Montejo previó colocar dos esculturas más, *santo antonio hermitaño y san joan baptista* (fig. 5.17). Ahora, dichos espacios están ocupados por una suerte de jarrones incorporados más tardíamente, quizá cuando se repolicromó y marmoleó todo el conjunto, hacia el siglo XIX[753]. Al contrario de lo que cupiera pensar sí se tallaron, pero en un momento indeterminado –seguramente a comienzos del Setecientos– se bajaron para colocarse en un retablo lateral barroco dedicado a San Juan Bautista[754]. Esta identificación no se había propuesto hasta hoy[755], pero no me cabe duda de que el San Juan de la hornacina central y el San Antonio de la peana lateral derecha pertenecieron al retablo mayor y no a sendos retablos colaterales como se ha propuesto en algún momento[756]. Además de la coincidencia iconográfica es que ambas han sido relacionadas desde hace décadas con Juan de Montejo y su taller, especialmente la segunda, lo que abunda en nuestra hipótesis.



Fig. 5.17. San Antonio Abad y San Juan Bautista. Retablo de San Juan Bautista. Juan de Montejo y taller (1590-1595). En el medio: Grabado de San Antonio Abad de Lucas van Leyden (c. 1521)

Descolla, en efecto, el San Antón, obra majestuosa e imponente que ha sido considerada por Vasallo Toranzo como una de las obras maestras de nuestro

[753] Toda la arquitectura fue adulterada en época neoclásica. NAVARRO TALEGÓN (1983b): 21.
[754] HERAS HERNÁNDEZ (1973): 87. La primera se consideró obra de la primera mitad del siglo XVII y la segunda como "el mejor de la provincia" en su iconografía: NIETO GONZÁLEZ (1982): 177-178.
[755] Ya Gómez-Moreno estimó que el San Antonio estaba fuera de sitio, aunque no propuso cuál podía ser su ubicación original. GÓMEZ-MORENO (1927): 356-357.
[756] VASALLO TORANZO (2009b): 382-383.

escultor[757]. Su monumentalidad se ve acentuada por el magistral trabajo de los ropajes con plegados que, como ya se ha adelantado, combinan las formas más amplias y pesadas con otras más duras y profundas que crean fuertes claroscuros y ocultan parcialmente al cerdito que suele acompañar al santo. Quizá aquí se expresa mejor que en muchas otras imágenes de Montejo su concepción escultórica, ajena casi siempre a la frialdad romanista y capaz de hacer aflorar la vida interior de los personajes, aquí a través de un gesto grave y reconcentrado, absorto en la lectura. Su rostro, parcialmente oculto por la capucha de su hábito, como también lo grabó Lucas van Leyden, contiene su expresividad, limitándose a mostrar la ejemplaridad del personaje de acuerdo a las disposiciones de Trento. No se prodigó esta iconografía y su original interpretación en el catálogo de Montejo, si exceptuamos un pequeño relieve del retablo de la capilla del Santísimo de la catedral de Zamora con el que habrá que trazar un vínculo directo.

En el cotejo se hace patente la participación del taller en la composición y hechura de la talla del Bautista, más floja en todos los sentidos. Del elegante *contrapposto* de San Antón pasamos a una pose que Vasallo definió como de amanerado balanceo, retardataria si se quiere, y con una sinuosa línea compositiva que la afea[758]. Además, su rostro resulta más dulce y se ha moderado el uso de las abundantes telas. No obstante, hay detalles que permiten intuir las enseñanzas transmitidas a los oficiales, como la potente anatomía de talla suave, el descoyuntamiento de las manos –gesto de herencia juniana–, o el tratamiento de cabellos y barbas.

Del conjunto de la imaginería queda por aclarar lo relativo al Calvario que ocupa la caja del ático y del que sólo se conserva el Cristo (fig. 5.18), si es que en algún momento se llegó a labrar el resto. Aun así, no resulta exagerado afirmar que esta imagen rivaliza en grandiosidad y calidad con el aludido San Antón y no nos equivocaremos al considerarlo como uno de los crucificados más soberbios concebidos por Montejo[759]. Si lo comparamos con otros de los ejemplares tratados hasta aquí, como los de Morales del Vino o El Fito, presenta similar disposición del cuerpo, pero acentuando su sinuoso perfil y la inclinación del torso hacia adelante. Dejando de lado estos detalles, se podrá ver que las diferencias son mucho más numerosas que las semejanzas.

Aquí, lo que más llama la atención es su heroica anatomía, definida y abultada, aunque no hinchada y voluminosa como se imponía en otros puntos de la geografía peninsular a partir del arquetipo creado por Gaspar Becerra y Juan de Anchieta en la seo asturicense. El modelo, desde luego, era otro, más próximo a la escultura vallisoletana de las décadas precedentes, incluso hay quien ha querido ver en él alguna referencia a los modelos del toresano

[757] Se ha pensado que su hechura fue posterior a la del retablo mayor, fechando ambas tallas en torno a 1600. VASALLO TORANZO (2005): 76.
[758] VASALLO TORANZO (2009b): 383; *Ídem* (2005): 76-77.
[759] Según Nieto González en él encontramos al mejor Montejo y en esta talla uno de los mejores crucifijos más logrados de cuanto se conocen en la provincia de Zamora. NIETO GONZÁLEZ (1982): 176-177.

Sebastián Ducete[760]. En su porte atlético y en el horizontalismo de los brazos recordaba, por ejemplo, a la imagen tallada por Esteban Jordán entre 1572 y 1574 para el retablo de los López de Calatayud, ubicado en una capilla particular de la desaparecida iglesia de San Antón de Valladolid[761]; pero en su paño de pureza, como dije algunos capítulos atrás, revivían algunas de las creaciones más destacadas de Juan de Juni.

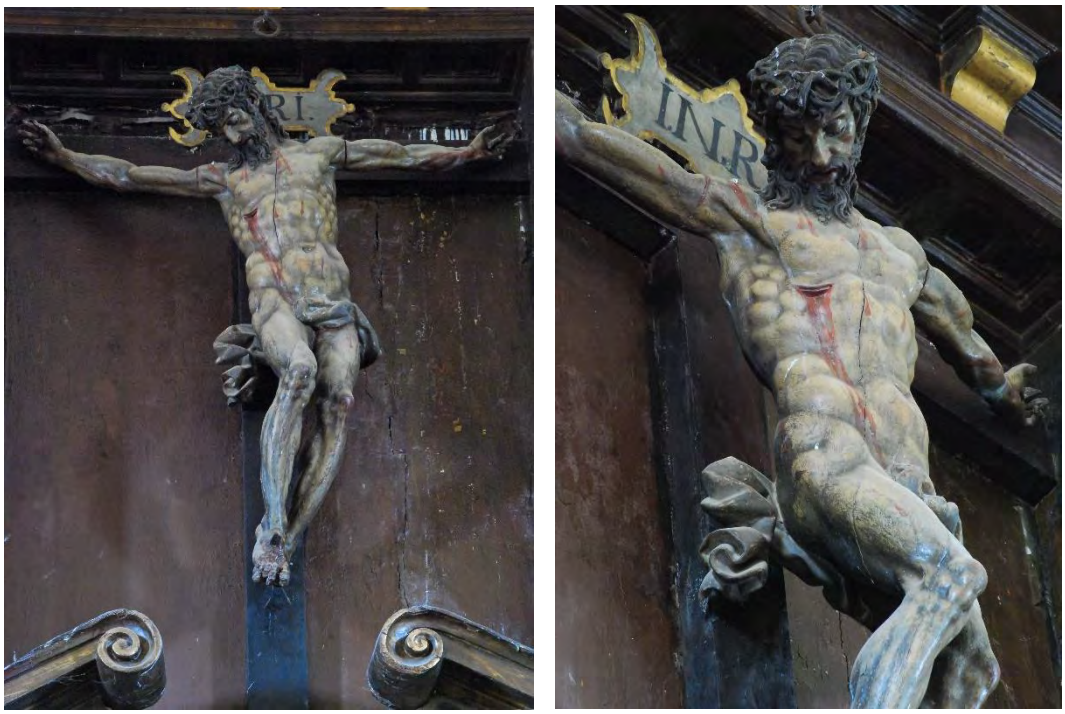


Fig. 5.18. Crucificado y detalle lateral. Ático del retablo mayor de Jambrina. Juan de Montejo (1590-1595)

En la imagen de Jambrina la poderosa musculatura permanece en tensión, algo visible en las piernas, ligeramente ladeadas, o en el acusado balanceo de los brazos, casi natural en un Cristo expirante. Así, su cabeza cae hacia el hombro derecho y su barba bífida y con mechones que caracolean al terminar se extiende ya sobre el pecho. Ojos y boca permanecen entreabiertos y el rostro, de blando modelado, se enmarca por una cabellera minuciosamente trabajada y ceñida por una gran corona de talla. El *perizonium* nada tiene que ver con el tipo adoptado por Juan de Montejo en el común de sus crucificados. Se trata de un reducido paño desanudado, sostenido caprichosamente por delante y que pasando por detrás de la cadera izquierda vuela libre por detrás en un inverosímil equilibrio. Se desconoce el porqué, pero tras introducirlo tempranamente en el Resucitado y en el Niño Jesús de Fuentesaúco, Montejo nunca volvió a utilizarlo. Quizá el excesivo protagonismo que concedía al desnudo no resultó del gusto de los comitentes, máxime cuando el inexcusable decoro podía ponerse en entredicho.

[760] CASASECA CASASECA (2011): 187.

[761] MARTÍN GONZÁLEZ (1952): 68; MARTÍN GONZÁLEZ y URREA FERNÁNDEZ (1985): 325. Sobre el hospital de San Antón de Valladolid y su patrimonio, con atención al retablo encomendado a Jordán, se aportan recientes novedades en URREA (2020): 32-33 y 46.

Buscar el eco de este crucificado en las imágenes realizadas con posterioridad resulta algo infructuoso. En raras ocasiones nuestro escultor volvió a acometer un Cristo tan monumental y cuando lo hizo su estudio anatómico se vio notablemente suavizado, caso del crucificado del convento del Corpus Christi (Zamora) o del yacente de las Dueñas del Medina del Campo (Valladolid). No digamos ya del paño de pureza, elemento que retornó casi de manera inmutable al singular modelo cruzado que se tiene por una de las señas de identidad del escultor Juan de Montejo.

5.1.3. Otras obras en la Tierra del Vino

La Tierra del Vino, Partido al que pertenece la localidad de Jambrina, era uno de los cuatro que ya en la segunda mitad del siglo XVI contabilizaba la diócesis de Zamora y que, a la larga, acabaría alcanzando el carácter de arciprestazgo[762]. Su territorio, en el sur de la actual provincia de Zamora, se mostraba relativamente cercano y accesible desde la capital. Y, a pesar de que no era el más cuantioso en localidades, sí aglutinaba en él importantes núcleos que con el paso de los siglos no perdieron su pujanza. Estas peculiaridades, sin duda, favorecieron el que se proyectaran grandes encargos y con ello la llegada de los maestros más solventes. Por los más importantes pasó Juan de Montejo, caso de Jambrina, Morales del Vino e incluso Fuentesaúco que, hasta convertirse en vicaría a comienzos del siglo XIX, estuvo englobado en este territorio.



Fig. 5.19. Retablo mayor de la iglesia de Villaralbo. Custodia e imágenes. Juan de Montejo y taller (c. 1590)

Que se sepa, el salmantino aún contrató o participó en otro retablo de cierto porte, pero del que desconocemos prácticamente toda su historia, para la parroquial de Villaralbo. Es más, la documentación existente resulta bastante confusa, aunque son varias las piezas que se conservan de él y que poco a poco se han ido relacionando con Montejo y su círculo. Hay indicios para pensar que la obra realizada fue el retablo mayor, pese a que en su lugar hoy se yergue una máquina barroca ensamblada a principios del siglo XVIII por los maestros Francisco Pérez de la Carrera y Francisco Cid Pacheco[763].

[762] LERA MAÍLLO (2018): 735-740.
[763] NIETO GONZÁLEZ (1982): 343-344; VASALLO TORANZO *et al.* (2005): 225; RIVERA DE LAS HERAS (2010): 157-158. Su dorado y policromía se contrató con los hermanos Claudio y

Sin embargo, tanto en su banco, como en la hornacina inferior del cuerpo bajo se mantienen ciertas piezas e imágenes de cronología sensiblemente anterior. La más llamativa, sin duda, es la custodia (fig. 5.19), de forma ochavada y un único cuerpo, de pequeño tamaño, al fin y al cabo, como la mayor parte de cuantas se ensamblaron en la diócesis desde las últimas décadas del siglo XVI hasta comienzos del XVII[764]. Nada hay en su estructura y ornamentación que la distinga como obra de Montejo[765], pero lo cierto es que ninguno de los retablos conservados de nuestro escultor mantiene su tabernáculo original, por lo que desconocemos si utilizó un modelo más o menos desarrollado que este de Villaralbo. Tampoco las condiciones fijadas a la hora de contratar otros retablos aportan detalles más clarificadores al referir escuetamente a custodias de talla o media talla.

Dejando de lado los típicos exornos en sus columnas, base y entablamento tampoco su puerta, donde se efigia la Resurrección de Cristo, puede filiarse con estilo de Montejo. Cosa bien distinta ocurre en los encasamientos laterales, coronados por frontones partidos y habitados –como suele ser habitual– por dos poderosos bultos de San Pedro y San Pablo[766]. Estas imágenes son lo mejor del conjunto (figs. 5.20 y 5.21). Ataviadas con ampulosos ropajes de





Figs. 5.20 y 5.21. San Pedro y San Pablo. Pág. siguiente: Vista lateral de San Pablo y Santa Catalina de Alejandría. Sagrario del retablo mayor de Villaralbo. Juan de Montejo y taller (1590-1595)

Agustín Martínez de Estrada, y las pinturas se deben al zamorano asentado en Salamanca Antonio Alonso Villamor. La escultura de la titular del templo es obra de Antonio Tomé.

[764] NIETO GONZÁLEZ (1982): 345.

[765] VASALLO TORANZO (2005): 75. Al contrario de lo aquí expresado dudo que la custodia como tal saliera del taller de Montejo.

[766] Ambas se expusieron recientemente en el Museo Diocesano de Zamora, tal y como se recoge en RIVERA DE LAS HERAS (2015b).

mórbido tratamiento conectan con otras obras documentadas de Juan de Montejo, tales como las tallas de David y Moisés d e la capilla de Cristóbal González de Fermoselle en la iglesia zamorana de San Cipriano[767]. Ambas parejas repiten el mismo sistema de pliegues, de los más lineales de las túnicas a los más redondeados de los mantos, estos últimos recogidos, además, en generosas brazadas. Resulta típico, también, el elegante *contrapposto* de las tallas, acentuado por esa característica curvatura, especialmente en el San Pablo, amén del trabajo acaracolado y en gruesas guedejas tanto de la barba como de la cabellera. Los rostros, aunque blandos y esmerados, resultan un tanto inexpresivos y en último término pretender evocar al Moisés de Miguel Ángel.





Ambas parecen obras autógrafas, lo que no ocurre en otra de las tallas recogidas. Sobre la custodia se dispusieron modernamente tres imágenes componiendo una suerte de Calvario, pese a que la supuesta Virgen es, en realidad, una Santa Catalina de Alejandría. Mientras que el resto del grupo es de época barroca, la santa es coetánea a los apóstoles, aunque bastante más tosca en ejecución que ellos. El espíritu montejiano trata de aflorar en sus facciones y peinado, o incluso en la pose general de la imagen –con ese característico descoyuntamiento de la mano izquierda– pero el tratamiento de los paños y lo anodino de su rostro sugieren una mayor participación del taller en su labra.

Aún se ha de sumar otra obra más que pudo pertenecer a ese hipotético retablo desaparecido. Pero no será ya al retablo mayor donde se deba dirigir la mirada sino hacia uno de los colaterales de lado de la Epístola, en concreto al de la

[767] VASALLO TORANZO (2005): 75.

Virgen del Rosario. Este debió de ser uno de los dos que en 1709-1711 se le pagaban al ensamblador Francisco Cid Pacheco[768], pero en su cuerpo principal se colocó una imagen de la Virgen con el Niño (fig. 5.22) que repetía el exitoso modelo creado por Juan de Montejo en Alba de Tormes[769], afinado después en Fuentesaúco. Las diferencias son mínimas, aunque aquí los plegados son ligeramente más redondeados y las facciones más dulces y regordetas. Por el contrario, los peinados resultan menos artificiosos, pero igualmente con abundantes terminaciones acaracoladas. Si algo llama la atención en la imagen es el aspecto del Niño, puesto que es el único de todos los ejemplares marianos que conocemos, en el que aparece vestido con una larga túnica que le cubre hasta los pies. A pesar de la década transcurrida entre este ejemplar y la primera de la serie, puede apreciarse como Montejo renunció a perder ciertos recursos estilísticos fijados en lo más profundo de su estilo, en esos rudimentos junianos aprehendidos en su formación. Tan sólo la afea hoy su policromía, sustituida tardíamente por colores planos y carnaciones a pulimento[770].



Fig. 5.22. Virgen con el Niño. Retablo de la Virgen del Rosario en Villaralbo. Juan de Montejo (1590-1595)

La principal duda estriba en saber si el retablo de Villaralbo fue contratado por Juan de Montejo o si, por el contrario, su trabajo se limitó a tallar la imaginería, entre las que estarían las figuras ya mencionadas. La cuestión es que por estos

[768] NIETO GONZÁLEZ (1982): 342-343.

[769] VASALLO TORANZO (2005): 75. Como ya se expresó en el apartado correspondiente mi opinión es que la primera del grupo fue de Alba de Tormes y de ahí derivarán todas las demás, pero Vasallo sugiere que la primera pudo ser esta de Villaralbo.

[770] NIETO GONZÁLEZ (1982): 345. Ya por entonces Nieto la filió con el círculo del escultor Juan de Montejo. En 1711-1712 se policromaron y doraron el retablo mayor y los colaterales, quizá entonces se tocó también la imaginería que se dispondría en ellos AHDZa, AP., 280 (Villaralbo), Lib. 9, f. 33v.

mismos años el entallador navarro Tomás de Troas se había convenido con la parroquia para hacer un retablo, pero a su muerte en 1603 había quedado sin terminar[771]. Se puede intuir que la obra se llevó a término, pues al momento de repartir sus obras inacabadas[772], la continuación de ésta recayó en otro vecino de Zamora, el ensamblador Juan González recién regresado de un periplo laboral por Orense y deseoso de abrirse camino estas tierras que tan propicias le resultarán tras el ocaso de Falcote, Montejo, Zumeta y Troas[773]. Desde luego, la escritura a tasación, figura entre los papeles y contratos que González recogió en su testamento[774].

La cercanía cronológica entre las imágenes labradas por Juan de Montejo, en la última década del siglo XVI, y la contratación del retablo y su posterior conclusión, invitan a pensar que se trataría de un mismo conjunto. Pero, por ahora, la falta de otras evidencias obliga a dejar la hipótesis abierta y sin rechazar que fuesen dos obras distintas pues, no obstante, la iglesia de Villaralbo cuenta hoy con media docena de retablos, todos barrocos, pero que quizá algunos de ellos sustituyeron a otros de fecha anterior.

El deseo de emulación de otras poblaciones cercanas de la Tierra del Vino chocó, en muchas ocasiones, con la realidad económica de las mismas. En algunas existían retablos del último gótico que aún cumplían dignamente su función, en otras directamente no se contaba con ninguno ni se podía aspirar a ello. Esto no significa que Montejo no realizase ningún retablo más por estos lares, aunque si lo hizo su rastro se ha perdido por su destrucción o por la ausencia de noticias documentales. Aun así, la huella de nuestro escultor se adivina en un puñado de pequeñas localidades con obras de dispar calidad, todas ellas salidas del taller en torno a 1590-1595.

En Arcenillas, pueblo contiguo a Villaralbo y a la propia capital, nos encontramos con una situación similar, es decir varias piezas descontextualizadas entre las que una de ellas podrá atribuirse sin demasiadas dudas a la gubia del salmantino. La diferencia es que, en este caso, sí se puede afirmar que nunca formaron parte de un mismo conjunto. Por un lado se conserva un sagrario, de tipo templete, colmado de imaginería, contratado por el entallador de origen portugués Gaspar de Acosta en 1611[775]. Durante algún tiempo fue tenido como obra de fines del siglo XVI[776], lo que no extraña si tenemos en cuenta que en sus tallas y relieves subyacen modelos del último

[771] Además de este, dejó inacabadas, o simplemente contratadas, otras obras en Pozoantiguo, Benafarces, Castromembibre, El Perdigón, Tagarabuena y Almaraz. NAVARRO TALEGÓN (1983): 113. En el reparto de las mismas, efectuado ante el provisor de Zamora, las tres primeras recayeron en Juan Ruiz de Zumeta, las otras en Juan González. En estas cuestiones se ha incidido más recientemente en BARRIOCANAL LÓPEZ (2014): 189-190.
[772] AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 971-I, 1603, septiembre, 27. Zamora.
[773] Una temprana biografía de este maestro se pergeñó en NIETO GONZÁLEZ (1980): 129-139, aunque nada se dice sobre la obra de Villaralbo.
[774] AHPZa, Prot. 774, ff. 602-606v. 1631, octubre, 27. Zamora. Recogido también en relación a otras obras en BARRIOCANAL LÓPEZ (2014): 190.
[775] SAMANIEGO HIDALGO (1979b): 12-13; *Ídem* (1999): 40-4; NIETO GONZÁLEZ (1982): 34.
[776] GÓMEZ-MORENO (1927): 307.

Montejo, lo que nos habla de la larga estela e influencia que, transcurrida una década de la muerte del escultor, aún resistía en la diócesis de Zamora.

El generoso tamaño de esta estructura se debió, según recoge la documentación, a la necesidad de suplir la ausencia de retablo mayor en la iglesia[777]. Este detalle nos sitúa a la segunda de las obras de la parroquia de la Asunción (fig. 5.23), conocida como la Virgen del Rosario, de la Consolación o de las Flores[778], en su condición de imagen exenta y aislada o bien perteneciente a algún retablo lateral perdido. Considerada por Nieto como obra del círculo de Juan de Montejo[779], su alta calidad me hace pensar en que en realidad estemos ante una talla propia, pero desdibujada por los ojos de pasta vítrea y la policromía a punta de pincel que se le aplicó no antes del siglo XVIII.



Fig. 5.23. Virgen con el Niño. Iglesia de la Asunción de Arcenillas. Juan de Montejo (1590-1595) y Virgen con el Niño. Monasterio de San Juan de Jerusalén (Museo Diocesano). Atrib. Juan Ruiz de Zumeta (c. 1600)

Visto ya el fallido intento por tallar la Virgen del Pilar de la capilla de los Sotelo junto a Juan Falcote, esta imagen de Arcenillas pudo dar inicio realmente a la serie de esta nueva tipología iconográfica, la de una Virgen seden con el Niño sobre su regazo. Desconocemos si hubo una imagen anterior de la que también bebiera la Virgen de la Consolación que Ruiz de Zumeta hizo para San Juan de Puerta Nueva hacia 1586 –obviando los paralelos medievales–, pues de otro modo estaríamos ante un trasvase de modelos contrario al habitual, es decir desde Zumeta a Montejo. Desde luego, entre ambas se observa un hilo

[777] NIETO GONZÁLEZ (1982): 34; *Ídem* (1987): 189, 209 y 210.
[778] HERAS HERNÁNDEZ (1973): 22. Además de las distintas advocaciones la considera de estilo "barroco florido".
[779] NIETO GONZÁLEZ (1982): 36.

conductor, como de inmediato ocurrirá con la Virgen de la Piedad del retablo de la capilla del Santísimo en la catedral de Zamora y la de las Comendadoras de San Juan, relacionada con Zumeta[780] (fig. 5.23). Bien es cierto que la calidad de las atribuibles al salmantino es sensiblemente mayor y con un componente romanista menos evidente. Tanto en el trabajo de sus paños, que se amontonan de manera muy plástica entre el regazo y las rodillas de la Virgen, se drapean y se retuercen en el torso o se descuelgan en pesadas cascadas alrededor de los brazos, como en el tratamiento de las anatomías, las aptitudes son totalmente distintas. Los idealizados rostros de Montejo, llenos de dulzura y con facciones suavemente esbozadas, o las expresivas manos de la Madre –con los dedos anular y corazón unidos y algo sobrepuestos– que sujetan, además de diversos objetos, al propio Niño resultan inconfundibles; como también ocurre con el musculoso infante, de inquieta postura, o los cabellos ensortijados y llenos de gruesos bucles que lucen ambas figuras.



Fig. 5.24. Santa María Magdalena. Retablo mayor de la iglesia de Corrales del Vino. Juan de Montejo y taller (c. 1595)

De esta original iconografía, menos prolífica que la de la Virgen que se muestra en pie, es posible saltar a otra igualmente sugerente en la cercana localidad de Corrales del Vino. Aquí Juan de Montejo talló una escultura de la Magdalena de las pocas que se conocen en su producción (fig. 5.24), pese al interés que Trento puso en la penitente por antonomasia. Hoy ocupa el ático del retablo mayor, una insustancial máquina ejecutada entre 1879 y 1880[781], pero se desconoce para dónde fue realizada originariamente. Cabe pensar que, en estos últimos compases de la centuria, la parroquia solicitara al escultor una talla de la titular del templo para "modernizar" el primitivo retablo mayor, por lo que su ubicación actual habría perpetuado en el tiempo el lugar para el que fue concebida. Este, según los inventarios parroquiales, era un ambicioso conjunto de *talla y pincel* con un total de 32 tablas que registraban historias de la Magdalena, profetas, apóstoles y santos, con la presencia entre ellos de sus donantes[782]. Su ejecución tuvo lugar hacia 1500 y tras sucesivas reparaciones acabaría siendo desechado en las décadas centrales del siglo XVIII. Si estuviéramos en lo cierto, esta historia recordaría a lo ocurrido en el mayor de Fuentesaúco, que Montejo

[780] RIVERA DE LAS HERAS (2012): 34.
[781] NIETO GONZÁLEZ (1982): 118-119.
[782] FIZ FUERTES (2015): 127.

trató de poner al día con la incorporación de una caja con la nueva talla de su titular, San Juan Bautista.

La Magdalena se nos presenta como imagen aplomada, aunque con un ligero avance en su pierna derecha. Viste amplio manto de pesados pliegues, sistematizados en su centro mediante ondulaciones que se superponen, como ocurre en las Vírgenes de Villaralbo o Alba de Tormes. Al recogerlos en el pecho por la presión del brazo diestro, oculta casi totalmente la túnica que, hacia los pies, descubre unos plegados más finos y profundos. Distintivo resulta el trabajo de la melena, idéntica a tantas otras tallas femeninas, o el estudio del rostro –aunque poco agraciado– y las manos, carnosas y con esa apariencia de flacidez de raíz juniana. Su expresión resulta un tanto impávida, acaso reforzada por el repinte generalizado que se la aplicó en 1702[783]. Esto y su alejada localización habrán sido los causantes de la nula atención que se la ha prestado y de ahí que permaneciera inédita hasta este trabajo.

Con el paso de los años el obrador de Montejo en Zamora fue aumentando su capacidad de atender un número creciente de encargos y de la más diversa condición. Obviamente el resultado no fue el mismo en las grandes parroquias vistas hasta aquí que en las más humildes o en incluso en pequeñas ermitas. Aquí el protagonismo del taller fue mucho mayor y donde en verdad se apreciaba el magisterio del salmantino. Del mismo modo, oficiales que habrían abandonado el taller tras terminar su periodo de aprendizaje o incluso escultores que buscaron emular el estilo del principal maestro de Zamora

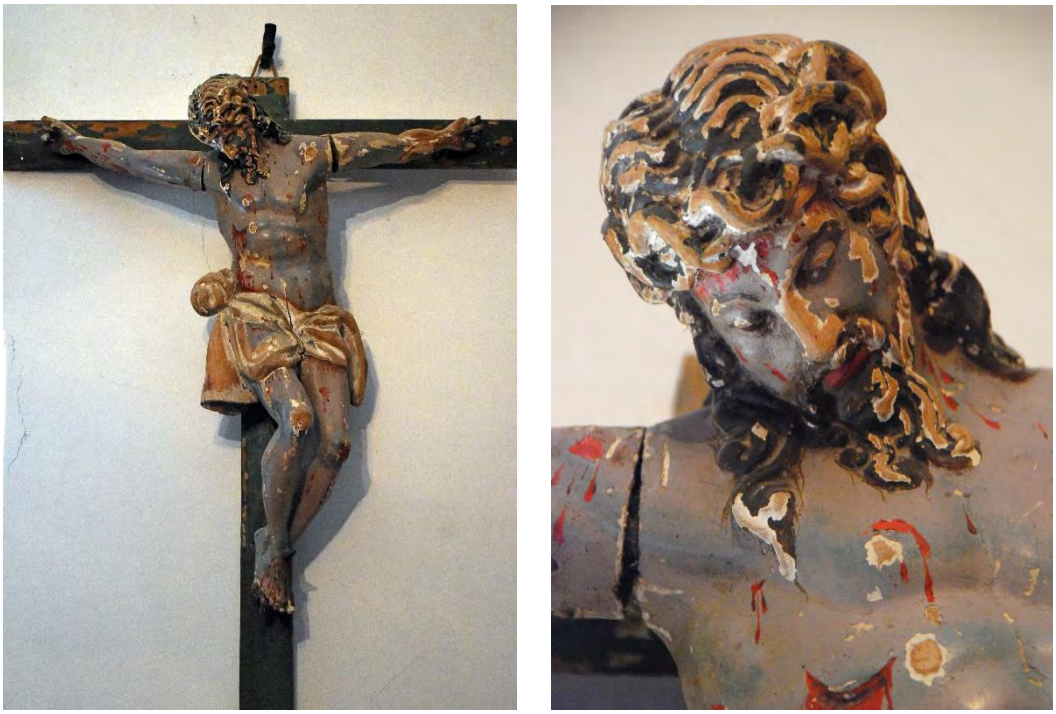


Fig. 5.25. Crucificado. Santa Clara de Avedillo. Taller de Juan de Montejo (c. 1595)

[783] AHDZa, AP., 256 (Corrales del Vino), Lib. 27, f. 40. Se gastan 1070 reales en el pago a unos doradores y a un entallador por aderezar y pintar púlpitos, tornavoces, bancos y la Magdalena. Con anterioridad al conocimiento de este asiento las labores a punta de pincel aplicadas a la imagen se fecharon a mediados del siglo XVIII: NIETO GONZÁLEZ (1982): 119.

regaron la diócesis con un sinfín de imágenes que rezumaban formas o estilemas sobradamente conocidos.

Como obra de taller se ha de considerar un pequeño crucificado custodiado en la sacristía de la iglesia de Santa Clara de Avedillo (fig. 5.25). En su factura deriva de los modelos de Juan de Montejo, pero su resolución adolece de un canon excesivamente corto y de cierta tosquedad en el trabajo de su característico paño de pureza o incluso en el rostro. Por lo demás, el sinuoso movimiento corporal, la marcada horizontalidad de los brazos o la mórbida anatomía de aspecto más suavizado vienen a marcar el desarrollo típico de las imágenes cristológicas en esta última década del siglo XVI[784]. También las facciones denuncian esa mayor blandura y la barba y melena mantienen esas formas ensortijadas, aunque de menor elaboración y volumen.

A beneficio de inventario cabe mencionar dos imágenes más, un San Roque en El Perdigón y San Juan Bautista en Pontejos atribuibles a seguidores de Juan de Montejo[785], ambas muy discretas.

5.1.4. Un paréntesis albense

La documentación salmantina nos descubre una situación que debió de ser recurrente y que mirada bajo otro prisma podría servir para desechar de una vez por todas esa idea sostenida por algunos estudiosos según la cual Montejo, durante una parte de su vida, mantuvo dos talleres abiertos al mismo tiempo, uno en su ciudad natal y otro en Zamora. Frente a esto, lo que parece demotrarse aquí, y sobre ello se abundará en un capítulo posterior, es que desde su taller zamorano ejecutó obras para la diócesis vecina y viceversa, es decir que, una vez regresó y se asentó en Salamanca a mediados de la década de 1590, siguió atendiendo ciertos encargos para su clientela de la ciudad del Duero.

Resulta muy evidente el caso del convento de las Carmelitas de Alba de Tormes, donde nuestro escultor era ya una figura incuestionable, a pesar de que algunos de sus últimos trabajos comenzaban a acumular un retraso significativo entrando en la espiral de tantos otros contratatos y ejecutados durante estos mismos años. Para acompañar al retablo mayor de la iglesia, contratado por Montejo en 1577, se le encargaron dos colaterales[786], también desaparecidos durante la reforma barroca del templo, pero a diferencia de

[784] No parece que la imagen guarde relación alguna con el retablo que en el umbral del siglo XVII ejecutaban para la parroquia Tomás de Troas y Gaspar de Acosta y que se acababa de pagar en 1614 (NIETO GONZÁLEZ (1983): 210-211). El primer pago figura en las cuentas parroquiales de 1598-1599, cuando se abonaron al primero 23 ducados: AHDZa, AP., 275 (Santa Clara de Avedillo), Lib. 19, ff. 20v-21. Para el mismo hizo varias pinturas Pedro de Quirós. RIVERA DE LAS HERAS (2013b): 121.

[785] VASALLO TORANZO (2004): 79; HERAS HERNÁNDEZ (1973): 127. Para el primero de los templos, como ya comenté más arriba, trabajó el navarro Tomás de Troas y después el ensamblador Juan González.

[786] GUTIÉRREZ ROBLEDO (2008): 700-702.

aquel ni es posible recrear su aspecto ni tan siquiera se sabe cuando fueron concertados. Es probable que el albacea de los fundadores y nuevo administrador del convento, Simón de Galarza, efectuara el encargo en la segunda mitad de los años 80. Parece tiempo suficiente para que ya en 1590 se apremiase al escultor en su terminación y entrega, que aún se demorará cinco años más. Entre medias se había comenzado a policromar el retablo mayor y, quizá, en esa aparente premura, manifestada a Tomás Villa, *criado de Montejo*, se encerraba la voluntad de la fábrica para que el pintor Martín Delgado extendiese su trabajo al conjunto retablístico completo. Pese a la insistencia no fue posible, pues mientras en 1591 el mayor ya estaba pintado y asentado, para los otros medió un mandamiento de ejecución llevado por unos frailes carmelitas desde Alba de Tormes hasta Zamora, o incluso la amenaza con *descomulgarle* que le hicieron llegar hasta su casa.

Causasen efecto o no estas advertencias, lo cierto es que los colaterales se entregaron finalmente en noviembre de 1595. Montejo los asentó y recibió nuevos pagos por su trabajo. Exactamente un año después tuvieron que deshacerse para su policromía, emprendida de nuevo por Martín Delgado. Por desgracia, su fallecimiento truncó este trabajo y su viuda, María de Saucedo, lo puso a partir de 1597[787] en manos de varios pintores cuyos nombres quedaron en los libros de fábrica conventuales: Andrés Jiménez, Marcos Sánchez, Alonso Rodríguez y Carlos Delgado, hijo del tomador de la escritura.

Sin entrar en mayores puntualizaciones sobre la policromía y su pago, ya recogidas por Gutiérrez Robledo, sí conviene precisar algunas cuestiones tocantes a nuestro escultor que aparecen en la referida contabilidad. La primera alude al problemático asunto de su vecindad. Mientras en 1591 se le nombra como *vecino de la Fuente Sauco*, en 1595 y 1600 se le ubica en Zamora, pero en 1602 aparece como vecino de Salamanca. La mención más temprana no plantea demasiados problemas pues, ya se vió como en ese instante –entre 1590 y 1591–, Juan de Montejo se encontraba en la localidad atendiendo varios encargos y, seguramente, residiendo en la casa familiar de su esposa. Algo similar ocurría cuatro años después, corroborando que, por entonces, su taller en la ciudad del Duero aún se encontraba a pleno rendimiento. Pero las dos citas finales sí resultan más espinosas, especialmente la que emplaza a Montejo en Zamora en el año 1600. Desde luego, si en aquel instante el escultor estaba allí sería atendiendo algo puntual o rematando alguna obra, ya que para entonces su residencia estaba ya establecida en Salamanca. Para la postrera, aunque Gutiérrez Robledo la tomó como un asiento alusivo al hijo homónimo de nuestro escultor, atribuyéndole, además, unos bustos que en él se mencionaban, creo que no es sino una anotación póstuma, alusiva únicamente a un trabajo hecho y que aún se seguía cobrando[788]. Prueba de ello es que en su testamento[789] aún se reflejan ciertas

[787] AHPSa, Prot. 37, ff. 248-248v. 1597, febrero, 18, Alba de Tormes.
[788] "Mas se le reciben en cuenta 556 reales que tiene recibidos juan de montejo escultor vecino de salamanca en cuenta y parte de pago de los maravedís que se le an de pagar de retablos y bustos como parecio por carta de pago". GUTIERREZ ROBLEDO (2008): 701.
[789] CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 40.

deudas por la hechura de estos retablos, y esta es la segunda de las cuestiones a las que me quería referir. La dilación en los pagos corrió pareja a la ejecución de los trabajos. Baste como muestra que los herederos de Montejo siguieron recibiendo dineros por parte de la clausura albense hasta 1608.



Fig. 5.26. Santiago apóstol. ¿Retablo lateral de la iglesia?, hoy en Museo de las Carmelitas de Alba de Tormes. Juan de Montejo (c. 1590-1595)

Siempre se ha dicho que de aquellos retablos –incluído del mayor– no se salvó nada tras su retirada durante la ampliación de la iglesia. Pero cabe la posibilidad de que no sea así. En la clausura carmelita hasta hace algunos años y hoy en una de las salas del Museo Carmus se encuentra una escultura del apóstol Santiago que, sin lugar a dudas, se debe a las gubias de Juan de Montejo[790] (fig. 5.26). Es una imagen de mediano tamaño, quizá destinada a una hornacina secundaria o pensaba para ubicarse en algún espacio intermedio de un retablo. El ya recurrente *contrapposto,* las prolijas oquedades en el tratamiento de los paños en los que, además, se incluye un característico tipo de esclavina, o el gesto ladeado de la cabeza acentuado por la esbeltez del cuello, coindicen plenamente con los trabajos del maestro. Acaso peca de cierta inexpresión en sus facciones, sobre todo si se parangona con su émulo más directo, una talla homónima localizable en el retablo realizado entre 1596 y 1597 para la capilla que Cristóbal García de Losada y Beatriz de Ávila fundaron en la iglesia de San Juan de Puerta Nueva (hoy en la Catedral de Zamora)[791]. Aún así, su rostro mantiene esas facciones dulcificadas que, en ocasiones, suele usar Montejo, o incluso la manera de modelar y disponer los cabellos.

En otra de las salas del Museo se expone un grupo de San José con el Niño compuesto por dos imágenes de distinta cronología. Coetánea a las obras realizadas por Juan de Montejo para este cenobio será la figura del infante que, además, se basa en uno de los modelos más populares salidos de su taller. En cuanto a su movida actitud recuerda a la escultura homóloga del Hospital de Simón Ruiz en Medina del Campo (Valladolid), con la que también comparte el violento quiebro de la mano derecha, pero por su vestimenta se muestra más próximo a dos imágenes debidas a alguno de sus discípulos o a algún escultor

[790] MORALES IZQUIERDO (2005): 31. No sólo no se identificó a autor, sino que dado los rasgos de la imagen se propuso que que se artífice pudiere proceder de tierras orientales.
[791] REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 516, asemejó su rostró con el del Resucitado de ese mismo retablo.

de su círculo más cercano, una conservada en la iglesia de Santa María del Castillo de Castronuño y otra en el Museo de Zamora, procedente del monasterio de San Juan de Jerusalén[792]. Esta de la Carmelitas tampoco parece una obra autógrafa, lo que no es óbice para que hubiera pertenecido a alguno de los colaterales del templo.

Estos retablos secundarios no sólo eran colaterales al mayor, sino también a *los entierros de los señores fundadore*s, tal y como se describe en la documentación conventual, siempre imaginándonos la iglesia en su morfología anterior a la "obra real". A continuación de estos sepulcros, y también en el



Fig. 5.27. Sepulcro de Simón de Galarza y Antonia Rodríguez. Iglesia conventual de las Carmelitas Descalzas (Alba de Tormes). Juan de Montejo (c. 1590-1595)

muro de la epístola, se ubicaría el del mencionado Simón de Galarza (fig. 5.27), cuyo enterramiento en el templo había sido autorizado por los propios fundadores y por la clausura carmelita. Galarza, como ya va dicho, fue inicialmente el administrador y contador de la fundación instituida por Teresa Laíz y su marido, Francisco Velázquez, pero a la muerte de estos y sus parientes y, sobre todo, tras casar con Antonia Rodríguez, sobrina del benefactor, acabó convirtiéndose en patrono perpetuo de dichas memorias. Su primordial papel en el devenir del cenobio desde mediados de la década de 1570 fue reconocido en su lecho de muerte por Teresa Laíz:

> *[…] es mi voluntad y si es necesario ruego y pido por merced a la señora priora y monjas de dicho monasterio que den aquel arco de la puerta que se cerro a simon de galarza para el y sus descendientes, que siempre fue mi intencion que fuese para el y no le lleven mas de los cien ducados que ofrecio dar por el*[793].

Aunque en alguna ocasión se ha pensado que su sepulcro se haría al tiempo que el de los fundadores[794], es decir tras la apertura de este testamento a comienzos de 1583, el sentido de esta claúsula invita a proponer una fecha algo posterior. Del mismo modo, no parecería apropiado que ninguna obra coetánea compitiera con la tumba de los patronos, por más que esta estuviera relegada a un muro lateral de la iglesia. Pero, sobre todo, es que Simón de Galarza vivió al menos una década más que sus predecesores y resulta improbable que encargara su sepulcro con tanta antelación. Pese a que, por ahora, no se ha podido localizar el testamento de este último o el de su esposa, el rastreo en los protocolos notariales de Alba de Tormes nos sitúa el relevo en la administración de las memorias –y por tanto del fallecimiento de los anteriores tenedores– en un momento cercano al año 1595[795]. Por entonces, ya ostentaba el patronato Francisco Gómez, cuya personalidad nos resulta desconocida[796].

Así las cosas, aprovechando el cerramiento de una puerta –aún visible desde el exterior– que, para Gutiérrez Robledo[797], pudo corresponder con la de alguna de las casas de Francisco Velázquez, el matrimonio Galarza-Rodríguez decidió afrontar el encargo de su sepulcro, materializado, seguramente, hacia 1590-

[793] GUTIERREZ ROBLEDO (2008): 698.
[794] PÉREZ MARTÍN y VASALLO TORANZO (2016): 867 y 869; REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 514.
[795] AHPSa, Prot. 35, ff. 804-805v. 1595, mayo, 31, Alba de Tormes. Desde luego en 1590 Galarza seguía vivo y como administrador de las memorias. En ese año reclamaba al licenciado Gómez de Tórtoles, hijo de Gonzalo de Tórtoles, el importe de ciertos censos que afectaban a la memoria fundada por el beneficiado Pedro de Aponte en las Descalzas. AHPSa, Prot. 384, s.f. 1590, abril, 17, Alba de Tormes. Sobre su edad nos da alguna pista el proceso para la beatificación de Santa Teresa, donde declaró el propio Simón de Galarza por haberla conocido en vida. Durante su declaración, evacuada en 1587, declaraba ser de edad de unos 45 años. GÓMEZ CENTURIÓN (1916): 255-260.
[796] Es posible que le uniese algún vínculo familiar con los anteriores, pues la línea de sucesión en el patronazgo del monasterio era clara. Muerto el matrimonio Galarza-Rodríguez pasaría a su hijo mayor con preferencia por la línea masculina. Y extinguida la descendencia, el patronato sería administrado por el Guardián del convento de San Francisco y el Prior del monasterio de San Jerónimo. LAMANO Y BENEITE (1914): 383.
[797] GUTIERREZ ROBLEDO (2008): 694.

1595. Su ubicación, aun siendo en ese momento la más alejada de la capilla mayor, no era despreciable. Por un lado, se encontraba junto a la puerta de acceso al templo, próxima al coro conventual, y por otro estaba contigua al arcosolio de Isabel Laíz (hermana de la fundadora) y su marido Bartolomé del Carpio.

El carácter pretencioso de Galarza, que parecía asomar en algunos de los documentos leídos, se hizo presente en su enterramiento más que en ningún otro lugar. No sin razón, Gómez-Moreno lo consideró "la obra maestra de esta serie", refiriéndose a los tres conjuntos sepulcrales de la iglesia[798]. El deseo de emulación respecto a los munificentes fundadores no sólo se materializó en que, de nuevo, se recurriera para su labra al artista de cabecera del cenobio, sino que pudo alentar al propio Juan de Montejo –aún residente en Zamora–, tanto de palabra como económicamente, para que el monumento superase en riqueza y ornato al de aquellos[799]. Óbviamente, las limitaciones que imponía el escenario eran determinantes, pues mientras la tumba de los patronos se concibió como un sepulcro exento, el de Galarza se debía amoldar al tamaño y forma de su arcosolio. Aunque no se ha conservado su contrato, y nada se dice al respecto de su encargo en la documentación conventual, el análisis estilístico resultó suficiente, en este caso, para avalar su atribución y declinar desde fecha temprana su aventurada filiación a Lucas Mitata[800].

Como ocurrió con el monumento funerario de Francisco Velázquez y Teresa Laíz, uno de los primeros en reconocer su valía fue Antonio Ponz[801], aunque por razones obvias consideró de mejor gusto el de los patronos, especialmente por las pilastras dóricas que lo adornaban y que –como ya se dijo– nada tienen que ver con el conjunto original. Un siglo después, hacia 1882, Araújo además de reconocer a Simón de Galarza como bienhechor, *piadoso caballero elogiado por la Santa* y patrón del convento, copió por primera vez el epitafio que aparecía grabado en el frente del sepulcro, sobre una losa de pizarra y entre los blasones de los finados[802]:

---

[798] GÓMEZ-MORENO (1967): 381-382.

[799] Esa aparente superioridad ornamental sobre el resto de sepulcros se puso de manifiesto desde antiguo, como demuestran las palabras de PLASSE (1875): 299 o QUADRADO (1865): 211.

[800] TORMO (1931): 623-624; GARCÍA BOIZA (1937): 54. Este último llegó a considerarlo como "obra principal" de Mitata. Ya a fines de los 70, dicha atribución fue puesta en duda por PÍRIZ PÉREZ (1977): 244-245. Y será a comienzos de la década siguiente cuando comience a relacionarse con el estilo de Alonso de Falcote y Juan de Montejo (RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS y CASASECA CASASECA (1981): 323), inclinándose finalmente la balanza hacia el segundo de los maestros.

[801] PONZ (1783): 288-289. De similar reconocimiento gozó en la historiografía de la segunda mitad del siglo XIX. A los ya mencionados puede sumarse ARAÚJO (1882): 200-201.

[802] Aunque el blasón del lado izquierdo está bastante deteriorado, responde a un escudo partido en el que se adivinan parte de las armas de Francisco Velázquez, quizá integradas en la heráldica de su sobrina, Antonia Rodríguez. Bien es cierto que en el costado derecho otro escudo partido contiene en su cuartel siniestro las armas del apellido Rodríguez (primero, con cruz aspada y cuatro flores de lis), acompañadas de otras que quizá pertenezcan a su linaje (segundo, con banda y bordura cargada de cadenas). El de la derecha se describió, pero no se identifica en RODRÍGUEZ RUBIO y GÓMEZ GUTIÉRREZ (1922): 27.

> "ESTE ARCO Y INTIERROS SON DE SIMON DE GALARZA / Y SVS HEREDEROS PRIMER PATRON DESTA YGLESIA MO/NASTERIO Y MEMORIAS QVE DEJARON FRANCISCO BE/LAZQUEZ Y THERESA DE LARIZ SV MVGER. SUS FVN/DADORES. DESCENDIENTE POR BARON DE LºS SEÑO/RES DE GALARZA QVE TIENE SV ASIENTO Y SOLAR EN EL / BALˡE RREAL DE LENIZ EN LA PROBINCIA DE GVIPUZ/COA ESTA EN EL BEZERRO DE N[UEST]RA SEN[N]ORA DEL HºRRIO / DELA ENCARTACION DE LAS CASAS DE SOLAR DE CABA/LLEROS Y HIJOSDALGO DE BIZCAYA (hedera)"

Pero lo más interesante del conjunto discurre sobre este basamento y en el cierre del arcosolio, sobre todo porque lo limitado de su espacio generó un tipo de enterramiento bastante llamativo[803]. Dado el escaso fondo de la cama, sobre ella únicamente se dispuso la figura yacente de Simón de Galarza, mientras la de su esposa, Antonia Rodríguez, se colocó inclinado ya en el fondo, en su zona inferior, como un altorrelieve independiente. El resto del arcosolio se completa con una enmarañada composición a modo de gran tarja de cueros recortados a la que se superponen motivos vegetales, geométricos (pirámides vignolescas y bolas), pero sobre todo la heráldica de Galarza a un tamaño preeminente[804]. Este abigarramiento formal y compositivo ha sido considerado en los estudios más recientes como un preludio del barroco dentro de la producción de Montejo. Creo que, aunque en efecto, hay ciertos elementos accesorios que podrían sugerir un avance estilístico, no ha de considerarse en tal sentido esa suerte de *horror vacui*, pues hoy sabemos que este recurso fue algo consustancial a buena parte de sus obras, sean del periodo que sean, quizá una deuda de la exuberancia y caprichos junianos impregnados en su formación.



Fig. 5.28. Figuras tenantes del sepulcro de Simón de Galarza y Antonia Rodríguez. Iglesia conventual de las Carmelitas Descalzas (Alba de Tormes). Juan de Montejo (c. 1590-1595)

El escudo[805], a su vez, va flanqueado por dos tenantes femeninas (fig. 5.28) que asumen elegantes posturas, entre el recurrente alabeo y la línea

[803] REDONDO CANTERA (1987): 123, 260-262; GUTIÉRREZ ROBLEDO (2008): 698; CASASECA CASASECA (2011): 189-190; DE LA CASA MARTÍNEZ (2019): 41-42.
[804] Escudo con un árbol [seco] y oso empinante, timbrado de celada y cimera de plumaje. Tal y como lo recogen y reconocen RODRÍGUEZ RUBIO y GÓMEZ GUTIÉRREZ (1922): 27.
[805] Su compleja morfología de cartucho o tarja de cueros recortados se tomó de un diseño de Hans Vredeman de Vries, según ha descubierto REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 493 y 514.

serpentinata. Ambas responden a un mismo tipo humano de rostro redondeado, facciones escasamente expresivas y un tanto andróginas, mentón prominente y larga melena de puntas acaracoladas. Pero cada una de ellas muestra peculiaridades visibles, fundamentalmente, en el tipo de vestimenta y por extensión en la forma de trabajar sus caídas y plegados, o en sus tocados, que recuerdan a los de las virtudes que, inspiradas en modelos de Guglielmo della Porta, se proyectaron para el remate del retablo mayor de Morales del Vino (Zamora). A mayores de lo dicho, hay ciertos estilemas puramente montejianos que acostumbran a repetirse en los modelos femeninos del maestro, como los orillos festoneados del manto, las telas arrugadas del pecho, los forzados ademanes de las manos o los gruesos cogollos de pelo generados sobre la frente.



Figs. 5.29 y 5.30. Bultos funerarios de Simón de Galarza y Antonia Rodríguez. Iglesia conventual de las Carmelitas Descalzas (Alba de Tormes). Juan de Montejo (c. 1590-1595). Fotografía: José Luis Gutiérrez Robledo. Abajo: Detalles de rostro y paje





Pero si hay algo que tradicionalmente ha llamado la atención en este sepulcro es el carácter de las esculturas del matrimonio, en especial la de Antonia Rodríguez, pues la de Galarza es, en esencia, un calco del yacente de Francisco Velazquez. Nada hay de diferente en ellos salvo su fisonomía que, no por ello, deja de responder a un rostro estereotipado. Bien es cierto que el labrado más

tardíamente muestra una blandura en el rostro que no tenía el modelo en que se inspiró, rescatando ese sustrato juniano que asoma en buena parte de la producción de Juan de Montejo (figs. 5.29 y 5.30). Impuesto por su diferente morfología, fue necesario también invertir la postura del pajecillo que reposa adormilado sobre el yelmo del caballero y que aquí mira hacia la nave.

El preciosismo con que se aborda la figura de la esposa resulta inédito, aunque tímidamente comenzó a avanzarse en el retrato de Galarza. El orillo del faldellín –que asoma bajo la armadura– y del manto, o el contorno exterior de los almohadones, recibió una sencilla orla vegetal similar a la que Montejo había incorporado en imágenes anteriores, como el de El Fito, la Virgen con el Niño de Fuentesaúco, etc. Este recurso, llevado a la máxima expresión es el que puede verse en el yacente de Antonia Rodríguez, cuya elegante vestimenta, propia de una dama de la Corte de finales del siglo XVI[806], se inunda de bordados y detalles menudos (joyel, botones, gorgueras, brahones…) que le convierten en un trabajo absolutamente suntuoso (fig. 5.31). Es más, ese énfasis se extiende hacia la cama sobre la que reposa la finada o los cojines en los que apoya la cabeza, cuajados de flecos, borlas y rameados vegetales. La preocupación por el detalle llevó, incluso, a tratar de plasmar las variadas calidades de los tejidos, como se puede ver en el distinto plegado que generan mangas y sobremangas o esa especie de tela arrugada que cae por detrás de la cabeza a modo de toca y cruza todo el pecho llegando hasta la cintura.



Fig. 5.31. Detalles del bulto funerario de Antonia Rodríguez y su doncella. Iglesia conventual de las Carmelitas Descalzas (Alba de Tormes). Juan de Montejo (c. 1590-1595)

Su rostro, redondeado y huero de expresión, se distingue por una rizada y abultada cabellera, como ocurría con las dos tenantes o, incluso, con su marido. Se muestra concentrada en la lectura de su libro de oraciones, sujeto con ambas manos y de un modo muy particular, con esa característica unión de los dedos anular y corazón que Montejo replicó hasta en el guantelete izquierdo de Simón de Galarza. Y es esa actitud de lectura durante su sueño eterno la que hizo que su cabeza se incorporara ligeramente, aportando ese matiz de naturalismo a la imagen frente al hieratismo de su marido, tan sólo

[806] Sobre la moda de la época, sus prendas, nombres y tipologías se ha consultado BERNÍS (1962): 7-48.

atenuado por la ligera elevación de la rodilla derecha o por incompleto apoyo de su brazo contrario.

Reclama el silencio del fiel la doncella que se encuentra sentada a los pies de Antonia Rodríguez. Vestida de un modo similar al de su señora, aquí Montejo se explayó en el tratamiento de las telas que se amontonan a la altura de las rodillas y caen hasta los pies. Como en casi todas las obras de este periodo se generan plásticos juegos entre pliegues más ampulosos y otros más aristados sin dejar nunca de lado esas profundas cavidades que tanto gusta de crear el escultor para favorecer unos potentes contrastes lumínicos. Su rostro, idéntico al del resto de tallas femeninas del conjunto, parece esbozar una tímida sonrisa, lo que unido a su dinámica postura o al jugueteo de sus dedos con las cuentas del rosario que porta en la mano izquierda, nos traslada hacia una dimensión más vivaz, expresiva y realista, tan complicada de introducir en obras de carácter funerario. No pasaría de ser una pincelada anecdótica, pero que permite poner de manifiesto la versatilidad y desahogado registro formal de nuestro escultor.

Este paréntesis albense, no motivó, aparentemente, un nuevo asentamiento en la localidad salmantina. Todo apunta a que los trabajos aquí recogidos se ejecutaron desde el taller de Zamora y que, de manera muy puntual y tan sólo al momento de asentarlos, el maestro y algún colaborador se trasladaron allí.

5. 2. GRANDES ENCARGOS Y NUEVOS COMITENTES EN ZAMORA CAPITAL

No resulta fácil imaginar el hervidero en que se habría convertido el taller de la rúa de los Francos una vez que Juan de Montejo regresó –previo paso por Fuentesaúco– a Zamora tras su segunda estancia en Alba de Tormes. Sobre la mesa del maestro estarían las ya aludidas obras de Morales del Vino, Fuentesaúco, El Fito, Pelagonzalo, Jambrina, Villaralbo o Alba, entre otras muchas. Atrás quedaban los tiempos de afirmación ante la clientela zamorana y lo que ahora preocupaba no era sino el modo de ir dando salida a la creciente nómina de encargos. A esto se añadiría, por un lado, el crecimiento de la familia, pues a fines de marzo de 1593 nacía José (nombrado habitualmente como Jusepe)[807], el quinto y último hijo engendrado en su esposa, Isabel Vázquez, que de inmediato fue bautizado en la parroquia de San Cipriano teniendo por padrinos al pintor Juan de la Talaya y a su esposa Ana Guillén. Pero por otro, un terrible contratiempo que, a la larga, acabaría marcando el devenir vital del escultor. No sabemos si fruto de este nuevo parto o de alguna complicación posterior, Isabel moría de manera inesperada dejando a su marido al cargo de los cinco vástagos. Sin duda, esto explica el inmediato casamiento de su única hija, Isabel de Montejo, cuando apenas contaba 14

[807] SAMANIEGO HIDALGO (2016): 256.

años, con el licenciado Miguel de Cárdenas[808], abogado en Fuentesaúco, acaso para tratar de aliviar las cargas familiares y el número de bocas a alimentar.

Al tiempo que aumentaba el volumen de trabajo debieron aumentar también los aprendices y oficiales asentados en el taller, pues de otro modo resultaría imposible resolver con cierta solvencia los numerosos contratos rubricados y los que estaban por llegar. Se desconoce si los neófitos que se encontraban en el taller durante la década anterior aún permanecían allí, ya en condición de oficiales, o si habrían emprendido su propio camino. Pero sí se tiene noticias de la presencia de su hijo homónimo, Juan de Montejo, de Tomás Villa y de un nuevo *criado*, de origen incierto, llamado Luis de Miranda[809].

Aunque ya lo avancé en un capítulo anterior, este periodo de ingente actividad no sólo se debió a la fama ganada por nuestro maestro, sino también al fallecimiento en 1592 del último de los Falcote. A partir de este momento, el taller de Juan de Montejo se convirtió en el único con capacidad de contratación para las grandes obras, si es que por entonces no lo era ya. La pareja Zumeta-Troas caminaba por su lado y no parecían suponer una amenaza seria para los intereses del salmantino.

5.2.1. La muerte de Antonio Falcote y su repercusión

Poco tiempo sobrevivió Antonio a su padre, el entallador Juan Falcote (†1582), apenas diez años[810], periodo que se le tornó insuficiente para cumplir con todos los encargos propios y heredados. Algunos de ellos tenían que ver con la capilla de los Sotelo, obra a la que, como su progenitor, había permanecido vinculado durante toda su vida, otros, ya contratados por él mismo, se repartían por distintos edificios de la capital y de la provincia. No obstante, la fortuna familiar y el renombre alcanzado por su apellido durante cerca de medio siglo le permitieron vivir con holgura e ir haciéndose con algunos contratos de cierta relevancia.

Ahora interesan los que se enumeran en su testamento, pues con anterioridad ya le vimos trabajando con su progenitor y relacionado con otros maestros como Juan de Barahona, Tomás de Troas, Juan Ruiz de Zumeta, Melchor de las Cuevas o Melchor de Villa. Como ocurrió con su padre, los contactos con Juan de Montejo resultaron más que reducidos, por más que fuesen de una misma generación. Al momento de su muerte Falcote contaba 33 años, óbito al que

[808] La partida de matrimonio se fecha el 31 de octubre de 1593 (SAMANIEGO HIDALGO (1980): 334) y en abril del año siguiente se trata con el licenciado Cárdenas sobre el abono de parte la dote entregada por Montejo haciendo mención a la difunta Isabel Vázquez (AHPZa, Prot. 6630, ff. 120-121v. 1594, abril, 22, Zamora. Cfr. SAMANIEGO HIDALGO (1977): 335). Según este documento y una de las mandas testamentarias de Montejo se sabe que la cantidad aportada ascendió a 600 ducados pagados en dineros, joyas, vestidos y cubas de vino: SAMANIEGO HIDALGO (2016): 268 y CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1980): 39.
[809] AHPZa, Prot. 6630, ff. 121v y 122v. 1594, abril, 22, Zamora.
[810] SAMANIEGO HIDALGO (1979): 24.

Montejo asistía con 37, cuando aún le quedaba cerca de una década de vida. Creo que los Falcote siempre se mostraron bastante recelosos del salmantino, pues de otro modo no se explica que apenas contaran con él para trabajar en la capilla de los Sotelo, cuando perfectamente podría haberse ocupado hasta del bulto funerario en alabastro de su fundador, encargado inicialmente a Esteban Jordán y más tarde a Pompeo Leoni.

La documentación es clara en este sentido, limitando el acercamiento entre ambos a unos pocos negocios y en su mayoría tangenciales. El inaugural, ya recogido, les situaba en 1584 retomando un contrato emprendido por su padre y Montejo dos años antes en la iglesia de San Andrés. Se trataba de la imagen de Nuestra Señora del Pilar y diversas piezas de carácter litúrgico (facistol, retriles, blandones…), requeridas en la fundación de los Sotelo y cuya ejecución mancomunada había quedado pospuesta por la muerte del primero. Sin otras noticias conocidas se llega a fines de 1587, cuando Antonio Falcote y el entallador Cristóbal Izquierdo acuden a Jambrina para tasar su inacabado retablo mayor antes de que Montejo lo tomase de su mano para llevarlo a término.

Por esta misma razón resulta extraño lo que ocurrió a la hora de hacer testamento[811]. Falcote primero y su viuda, Catalina de Ribera, después, recurrieron de un modo u otro a nuestro escultor para resolver sus encargos más importantes. El resto, de segundo orden, fueron a parar a los hermanos Cristóbal y Gaspar de Acosta y al navarro Juan Ruiz de Zumeta.

El primero de los trabajos enumerados en el documento coincide, también, con el primer testimonio de la huella de Montejo en muchos de estos contratos inconclusos, aunque en este caso no se explicitó a quien había de traspasarse. Afectaba a la parroquial de Fariza, para la que, al parecer, Falcote había concertado un retablo y una custodia. De él *se me deben ochenta ducados poco más o menos y faltan de açer algunas cosas.* Se desconoce el alcance de estos restos a los que aludía Antonio, necesarios para tasar el conjunto, sobre todo porque nada se ha conservado de dicha máquina. Además, albergamos otra duda, que es si realmente este contrato no sería una obra heredada de su padre, que en 1581 había ejecutado ya la mitad de un retablo en la iglesia de San Julián mártir de dicha localidad por importe de 200 ducados[812]. Lo que sí parece claro es que entre esas *cosas* pudo estar su imaginería o parte de ella, de la que se mantiene una imagen en la hornacina central del actual retablo

[811] Todas las menciones al testamento tienen idéntica signatura, por lo que se evitará su reiteración: AHPZa, Prot. 534, ff. 660-663v. 1592, junio, 14. Zamora. Una transcripción bastante completa del mismo en SAMANIEGO HIDALGO (1980): 344-346.
Se mandó enterrar en la iglesia de San Ildefonso, en la sepultura de su padre, Juan Falcote. Y, por la misma, ordenó sacar el cuerpo de su madre, Antonia de Quiñones, de la tumba en la que estaba, para trasladar sus huesos juntos a ellos.

[812] AHPZa, Prot. 109, ff. 630-631v. 1582, septiembre, 13. Zamora. Por entonces se le debían 63.000 maravedís y otorgaba poder a su mujer, Antonia de Quiñones, para que pudiera cobrarlos de los mayordomos de la parroquia. SAMANIEGO HIDALGO (2016): 221.

mayor, ensamblado en el siglo XIX[813]. La talla (fig. 5.32), que hoy se toma por una efigie del titular de la parroquia debió representar tiempo atrás a San Pablo, aunque su fisonomía tampoco es la más habitual en los retratos del discípulo[814]. Su composición recuerda a la del San Pedro del sagrario de Villaralbo, aunque mucho más estilizada, lo que agudiza el elegante *contrapposto* de la imagen. Este movimiento se manifiesta más aún, si cabe, por el complejo tratamiento de las telas, especialmente de la túnica, que se enrolla alrededor del brazo izquierdo formando gruesos plegados y profundas oquedades y se recoge en el centro gracias al cinturón con que ciñe su túnica para generar un plástico doblez y una ondulante cascada que le llega hasta los tobillos. Poco tiene que ver, pues, con el mucho más aplomado y frontal de la iglesia de San Martín de Salamanca. Por lo demás, la escultura redunda en modismos propios de Juan de Montejo, como el modo en que adorna el cuello de las túnicas, el meticuloso y prominente trabajo de los cabellos, o el gesto anhelante del santo, con la boca entreabierta y la cabeza ligeramente ladeada.



Fig. 5.32. San Julián. Iglesia parroquial de Fariza. Juan de Montejo (c. 1592-1595)

Su policromía, en colores bastante planos pero con abundantes estofaduras de rameados vegetales y motivos florales un tanto toscos, sera la que le aplicó el zamorano Rodrigo Rodríguez en 1612 y cuyo coste ascendió a 4.166 maravedís[815]. Este pintor trabajó de manera intermitente en la órbita de

[813] HERAS HERNÁNDEZ (1973): 65. Además del retablo se menciona una imagen de San Julián "barroca" en la sacristía.
[814] Por otro lado, esto explicaría lo atípico de haber sido un San Julián, la mayor parte de las veces caracterizado como obispo o como soldado en función de devoción. Más próximo podría encontrarse a la forma que toma cuando el santo hace pareja con su esposa Santa Basilisa.
[815] AHPZa, Prot. 840, ff. 346-347. 1612, junio, 30. Zamora. Habría de entregarse terminada el día 29 de septiembre, festividad de San Miguel.

Montejo[816]. Cabe recordar que, en fecha muy temprana, pretendió el dorado el retablo de Pozoantiguo. Y, en nada quedó también, el tercio de la policromía del de Morales del Vino que había recibido de su cuñado Diego de Quirós. Al menos si pudo llevar a cabo la de una imagen del Salvador que Montejo hizo para la parroquial de Almaraz[817] y a la que no tardaré en referirme.

Un compromiso de mayor calado debió de suponer la ejecución del retablo mayor de las Comendadoras de San Juan que, según las mandas testamentarias, habían tomado de consuno Antonio Falcote y Juan Ruiz de Zumeta[818] por una cuantía de 4.000 reales. Se trataba de un edificio no especialmente ostentoso, pero que gozó desde su nacimiento en 1534-1536 del favor de don Diego de Toledo, gran prior de Castilla y León de la Orden del Hospital de San Juan de Jerusalén[819]. Esto facilitó la anexión del priorato de Santa María de Horta, cuyo templo lindaba con el nuevo monasterio, o de beneficios heredados de la Orden del Santo Sepulcro; e hizo que la iglesia románica de la Horta cumpliera oficiosamente las funciones de templo conventual, aunque inicialmente se pensó en construir uno propio que, a la larga, quedó reducido a pequeña capilla de uso privativo intitulada de "San Juan". En resumidas cuentas, su crecimiento económico y patrimonial se debió, en lo fundamental, al apoyo brindado por los sucesivos priores de la Orden, pero también a las generosas dádivas de muchas familias nobles de Zamora conscientes de la creciente fama y prestigio del cenobio. Aquí se dejó sentir la piedad de los condes de Alba de Aliste, pero no es baladí que uno de los fiadores en el concierto del retablo fuese don Antonio de Sotelo y Mella, sobrino y heredero del fundador de la célebre capilla en la iglesia de San Andrés.

El reparto del retablo se había echado a suertes, correspondiéndole a Falcote el segundo y tercer orden, además de la parte derecha del banco y a Zumeta el primer cuerpo, la custodia y la mano izquierda del banco. De todo esto no debían haber tallado mucho al momento de morir Falcote, puesto que el contrato con el monasterio se había formalizado al comenzar el mes de abril de 1592[820]. Se trataba, a la vista de las parcas noticias del testamento y del contrato, de un retablo compuesto de banco, tres cuerpos y tres calles separadas por columnas con el tercio inferior del fuste tallado, en el que se combinaría pintura y escultura. Los encasamientos de las calles laterales iban ocupados por tableros de pincel, mientras en la calle central se superpusieron la custodia, la imagen del titular, un Calvario de bulto con María, San Juan y la Magdalena y, coronándolo todo, una figura de Dios Padre. De éstas, repartidas, se excluyeron dos piezas ya existentes en el convento que debían

[816] Aún así, el escultor fue padrino de bautismo de su hijo Antonio el 13 de junio de 1590. Y su esposa, Isabel Vázquez, hizo lo propio dos años después con otro de sus hijos llamado Diego. SAMANIEGO HIDALGO (2016): 244 y 254.
[817] NIETO GONZÁLEZ (1982): 18.
[818] Además de en el ya citado testamento se aludió a dicha mancomunidad en SAMANIEGO HIDALGO (1982): 64.
[819] PÉREZ MONZÓN (1993): 229-246; FERNÁNDEZ-PRIETO (1999): 337-349; RINCÓN GARCÍA (2015): 894-897.
[820] AHPZa, Prot. 516, ff. 273-274v. 1592, abril, 1. Zamora. Este contrató fue publicado y extractado en NAVARRO TALEGÓN (1985): 27.

reaprovecharse, el crucificado del Calvario y la escultura del titular[821]. La primera, que se encontraba aparte, en una cabaña de la iglesia, sirvió para marcar el tamaño de las tallas de los intercesores. La otra, colocada ya en el altar mayor, no varió demasiado su ubicación. Por su parte, las pinturas y, acaso la policromía, pudieron correr a cargo de Alonso de Remesal el Viejo que figuraba como fiador en la escritura.



Fig. 5.33. Virgen Dolorosa y San Juan. Museo Nacional de Escultura (Monasterio de Comendadoras de San Juan. Zamora). Taller de Juan de Montejo (c. 1592-1595). Fotografías: Museo Nacional de Escultura. En medio: Tallas del retablo de San Cipriano (c.1592-1595) y del Calvario de la catedral de Zamora (c. 1600)

Es a partir de aquí cuando entra en escena Juan de Montejo. Una semana después del fallecimiento de Falcote, su viuda, Catalina de Ribera, le encomendaba a él y no a Zumeta la terminación de su parte de la obra[822]. Hasta ese instante se habían hecho *unas columnas, unos términos, pilastras y un san juan al pie de la cruz.* Previa tasación de estas piezas[823], suponemos que el salmantino continuaría tallando el resto de elementos hasta el final, pues el 17 de julio de ese mismo año ya recibía los primeros pagos por ello[824].

[821] Aunque se dice que estaba en el altar mayor, sin otras especificaciones, parece que pudo ser una pieza de devoción presente desde antiguo en la comunidad. Desde luego, un retablo flanqueado por las armas del patrono ya se mencionaba en 1557: PÉREZ MONZÓN (1993): 234.

[822] Junto a la viuda comparece Alonso de Quiñones, curador de los herederos de Antonio Falcote. AHPZa, Prot. 516, ff. 438-438v. 1592, junio, 22. Zamora. Cfr. NAVARRO TALEGÓN (1985): 27.

[823] SAMANIEGO HIDALGO (2016): 252. Por ello, Acosta recibió 2 reales según se recoge en los pagos efectuados por Catalina de Ribera tras la ejecución del testamento y partija de los bienes de Antonio Falcote: AHPZa, Prot. 536, f. 1134v. 1594 (diversas fechas). Zamora.

[824] Ambos, Zumeta y Montejo, recibían 1.100 reales para en cuenta de la obra del retablo. AHPZa, Prot. 516, f. 472. 1592, julio, 17. Zamora. Cfr. NAVARRO TALEGÓN (1985): 27. De

Lamentablemente la desaparición del conjunto impide conocer si se cumplió el plan inicial de ambos artífices. Desde luego, a mediados del siglo XVII estaba en su lugar[825] y allí debió de permanecer sino completo sí parcialmente hasta la desamortización de Mendizábal y posterior venta del edificio en 1896[826]. Entre ambos sucesos las religiosas sufrieron varios traslados, el primero junto a las Franciscanas Descalzas de la capital. Con ellas viajaron algunos bienes, otros se vendieron y una pequeña parte pereció en su lugar, como es bien sabido[827]. El reguero de pérdidas fue considerable y las útimas –en 1973– tocaron, precisamente, a las tres únicas piezas que la Comunidad mantenía del primitivo retablo mayor[828].

Al Museo Nacional de Escultura de Valladolid fueron a parar, tras su adquisición por la Dirección General de Bellas Artes[829], el Crucificado, el San Juan y la Dolorosa ubicados en la caja más alta de la calle central. Ningún testimonio nos ha llegado de la figura de la Magdalena que completaba el conjunto, si es que se llegó a tallar en su integridad. De las tres imágenes, como se recogía en el contrato del retablo, el Crucificado ya existía, de ahí que su cronología sea anterior, seguramente de hacia 1540[830]. Pero las figuras de los intercesores coinciden con el arco temporal fijado (fig. 5.33). Desde su redescubrimiento por parte de Navarro Talegón, su atribución ha resultado una cuestión espinosa. En concreto, la Virgen se filió al estilo de Juan Ruiz de Zumeta, pero el San Juan se puso en el haber de Juan de Montejo, algo que no se ha confirmado con el paso del tiempo, sino que se ha difuminado, puesto que para Marcos Villán los modos de hacer de ambos maestros están presentes de las dos esculturas. En su razonamiento esgrime que las facciones recuerdan a obras del salmantino, pero que la forma de plegar las telas está más próxima al trabajo de Zumeta[831]. No les falta razón a ninguno de los dos, pero a la vista de toda la documentación hoy conocida, se pueden hacer algunas reflexiones. La primera y más importante es que la parte del retablo en que se disponía el Calvario le tocó en suerte a Antonio Falcote, lo que, a priori, plantearía ciertos problemas sobre que alguna de las dos tallas hubiera sido realizada por

estos, después Montejo entregaría a Catalina de Ribera 275 reales por lo hecho por Antonio. SAMANIEGO HIDALGO (2016): 252.

[825] PÉREZ MONZÓN (1993): 241.

[826] Las comendadoras dejaron el edificio oficialmente en 1837, trasladándose al convento de Franciscanas Descalzas del "Corpus Christi", también en la capital. PIÑUELA XIMÉNEZ (1987): 184. Desde luego, a comienzos del siglo XX en la iglesia de la Horta no se aprecia nada del mismo y sí otro de estilo neoclásico aún con las armas de la Orden, como se puede ver en una fotografía del *Catálogo monumental de Zamora*. GÓMEZ-MORENO (1927): 162-166 y fot. 180.

[827] FERNÁNDEZ-PRIETO (1999): 337-349

[828] Su venta, fraguada en 1973, coincide llamativamente con un momento de necesidad económica ante la construcción de un nuevo convento extramuros de la ciudad, en el camino de Toro. Al tiempo se fueron enajenando terrenos y propiedades. Su localización en el Museo de Escultura de Valladolid fue publicada por NAVARRO TALEGÓN (1985): 27, y se aportan mayores detalles en HERAS HERNÁNDEZ (1973): 214.

[829] ARIAS MARTÍNEZ y LUNA (1995): 66.

[830] Está inventariado en dicho museo con la signatura CE0778. Se estudió hace algunos años en MARCOS VILLÁN (2010): 81-82. Su autor estima que pudiera procede de un retablo lateral de la iglesia o de la capilla del Cristo, ubicada en el claustro alto, opinión de la que difiero.

[831] NAVARRO TALEGÓN (1985): 27; MARCOS VILLÁN (2010): 82. En el museo llevan los números correlativos CE0779 y CE 0780 y se han fechado como obras de hacia 1600.

Zumeta. Es más, en una de las mandas testamentarias reconoce que de su parte había habido tiempo de terminar, entre otras cosas, la imagen del discípulo. También se debe tener en cuenta que Falcote era esencialmente un empresario, como su padre, aunque de facto se ocupara de los trabajos de entalladuría de buena parte de sus obras. Así, para labrar estas figuras hubo de recurrir a algún escultor al que la documentación no nombra[832], pero cuyo estilo subyace tanto en el San Juan como en la Dolorosa. Creo que esto explicaría el porque muerto Falcote sus herederos optan por ceder su parte a Montejo y no a Zumeta, que hubiera sido lo más lógico pues ya estaba laborando en él, conocía la traza y el resto de entresijos. Sin buscarlo, este trabajo se convirtió en el primero que se ha podido documentar en el que los dos principales maestros de la escultura zamorana de finales de siglo pudieron colaborar activamente más allá del malogrado encargo de Venialbo.

A mi jucio, a través de Falcote el taller de Juan de Montejo ya se había introducido en el retablo antes de su fallecimiento y aunque no se ocupara personalmente de estas dos figuras desde luego los modelos sí los aportó él. La comparación de este San Juan, con el del retablo de San Cipriano (c. 1592-1595), obra autógrafa del maestro, habla por sí sola. Su *pendant* no encuentra correlato en este conjunto, pero sí en la Virgen de un pequeño Calvario, realizado por Montejo y su taller para la catedral de Zamora a fines de esta misma década. Esa diferencia a la que aludían quienes nos han precedido en su estudio habla del trabajo en el obrador, por lo que no es descartable que en ellas intervinieran dos oficiales diferentes, pues, en efecto, la imagen de la Virgen es más floja y con un rostro inexpresivo, mientras el San Juan tiene algo más de fuerza y movimiento. Eso sí, ambas se valen de unos plegados más duros y menos elaborados que los del maestro, pero que harán acto de presencia en algunas sus obras finales, menos cuidadas y más superficiales. Su colorido es fruto de un repolicromado que se las aplicó en la segunda mitad del siglo XVIII, quizá junto a otras de las piezas perdidas del retablo.



Figs. 5.34 y 5.35. Tabernáculo. Iglesia de Santa María de la Horta. Juan Ruiz de Zumeta (c. 1592-1595). Pág. siguiente: Comparación de los relieves de San Pedro y San Pablo con estampas de Hendrick Goltzius (1589)

De lo labrado por Juan Ruiz de Zumeta no habría sobrevivido nada según la historiografía, pero cabe la posibilidad de que sí se conserve una de las obras que gracias al contrato del retablo podríamos atribuirle sin demasiadas dudas, la custodia (fig. 5.34). Precisamente en la iglesia de Santa María de la Horta se

[832] En el resto de trabajos también colaboró *un ofifçial* del taller, de nombre no revelado, y que por su trabajo recibió 27 reales y medio, como se recoge en AHPZa, Prot. 536, f. 1134v. 1594 (diversas fechas). Zamora. Cfr. SAMANIEGO HIDALGO (2016): 252.



mantiene en uso un tabernáculo, incompleto tanto en su remate –preparado para recibir un segundo cuerpo– como por sus costados, que a tenor de su ensamblaje formó parte un retablo de esta misma época. Se trata de una pieza semihexagonal e innegable clasicismo en su concepción y ornato, organizada en tres paños con otras tantas ventanas rematadas por frontones triangulares y separados por columnas dóricas de fuste acanalado. La central acoge la puerta, mientras las laterales exhiben pequeños relieves de San Pedro (izquierda) y San Pablo (derecha) representados de busto y con sus atributos iconográficos habituales. En esto, aunque sea un detalle muy genérico, coincide con las cláusulas fijadas por Falcote y Zumeta, que contemplaban en los entrepaños *figuras de media talla*. Pero, además, los tipos humanos elegidos están próximos a los del retablo que este mismo artista hizo en 1604 para la capilla de María de Zamora y Antonio de Villacorta en la iglesia de San Juan de Puerta Nueva. En ellos coinciden el trabajo de los cabellos alborotados y barbas en guedejas ondulantes dispuestas simétricamente, los rostros vacíos de expresión y una característica articulación de los plegados, más duros y menos ampulosos que los de Montejo, pero con unos peculiares recogidos o dobleces en las bocamangas y otras partes de la vestimenta. Estos estilemas logran imponerse, en buena medida, sobre la magnífica fuente en que se inspiró Zumeta para su hechura, en concreto dos estampas del dibujante Hendrick Goltzius grabadas en 1589 (fig. 5.35).

A falta de otros datos, la identificación de este sagrario con el realizado para el retablo de las Comendadoras ha de mantenerse en el terreno de la hipótesis, pero, desde luego, parece una propuesta bastante plausible, máxime cuando en los libros parroquiales no se refleja la adquisición particular de otro tabernáculo entre los años finales del siglo XVI y comienzos del XVII.

A colación del retablo de las Comendadoras y de la influyente familia Sotelo traigo un pequeño encargo, el tercero de esta relación, tomado por Antonio y

finiquitado también por Juan de Montejo para el clérigo Gregorio de Sotelo. Se trataba de una *figura de señor san pedro* valorada en cuatro ducados y aunque se desconoce el destino de la misma, quizá pudo pensarse para el monasterio de San Pablo de la capital del que era administrador[833]. Cuando Montejo reanudó los trabajos se habían recibido únicamente 16 reales, cantidad que la viuda entregó al poco tiempo a nuestro escultor para que se hiciera cargo de la misma. No hay noticias de que la imagen se haya conservado, pero tampoco del resto de pagos una vez terminada.

Quizá por la complejidad que entrañaron los últimos trabajos que quedaban pendientes en la capilla de Sotelo y la existencia de compromisos y contratos previos con otros escultores, la obra más atractiva de cuantas aparecían como inacabadas en el testamento de Antonio Falcote no pudo pasar al obrador de Juan de Montejo. Con ella se cerraba, además, la magna empresa concebida por don Antonio de Sotelo:

> *[…] tengo a mi cargo de haçer un entierro de alabastro en la iglesia de san andres para la capilla de antonio de sotelo y bultos de lo qual ay contrato […] mando se acave a la mayor comodidad que puedan y se tome en cuenta lo recibido y es a tasacion de oficiales como por el contrato parecera.*

El tortuoso y dilatado proceso de ejecución del sepulcro del fundador ha sido estudiado profusamente por Samaniego Hidalgo, desde su encargo a Juan Falcote (1578) y Antonio Falcote (1581-1582) hasta su terminación por Pompeo Leoni (1598-1600)[834]. Entre medias se asoman a los documentos nombres como Juan Ducete el Mozo, Lucas Mitata, Francisco de la Maza, Esteban Jordán –que no era la primera vez que estaba en la capilla–, Pedro de Ribas, Gaspar de Acosta o Juan Ruiz de Zumeta, personajes de lo más granado en el panorama escultórico del occidente castellano, que fueron viendo o tasando la obra y sus avances en distintos momentos. Aunque de sumo interés, especialmente por las ramificaciones vallisoletanas, todo esto se escapa a nuestro ámbito de estudio. No obstante, lo recojo aquí porque en un momento dado, en concreto el 10 de julio de 1593, ya con el sepulcro concluido y montado en su ubicación, a excepción del bulto funerario del fundador, los herederos de Antonio Falcote contactaron con Juan de Montejo para que hiciera una estimación del conjunto. Este informe, que entregó el 4 de agosto escrito de su puño y letra, va firmado también por Zumeta, oficial elegido por la parte de don Antonio de Sotelo:

> *Por un mandamiento de vuestra merced nos fue mandado que biesemos y tasasemos la obra e yntierro de alabastro y piedra que antonio falcote y su padre tiene fecha en san andres desta ciudad en la capilla de antonio de Sotelo y bien bisto y mirado asi alabastro como piedra y los demas materiales*

[833] Cuestión mencionada tanto en el testamento como en las cuentas derivadas del cumplimiento de las mandas testamentarias y partija de bienes. SAMANIEGO HIDALGO (1980): 344-345; NAVARRO TALEGÓN (1982): 102; SAMANIEGO HIDALGO (2016): 252.

[834] SAMANIEGO HIDALGO (2016): 203-216, 222-223, 226-233 y 256-266. Recoge, además, toda la bibliografía precedente sobre el sepuclro que no parece necesario repetir aquí. En realidad, las últimas labores, consistentes en la labra del orante, hubieran correspondido a Esteban Jordán. *Ídem* (1980): 331-332.

y echura, puesto y asentado de la forma que agora esta a toda costa fallamos que bale todo ello 2.694 ducados [...][835].

La valoración no fue aceptada por los patronos al creerse excesiva, menospreciando, además, a los tasadores a los que tachó de *officiales sospechosos* siendo notorio que en la ciudad de Zamora se labraban pocas o ninguna obra en alabastro. Por esa misma razón requirió la elección de nuevos tasadores, de fuera, y *peritos en el arte y que ayan fecho otras obras de la calidad y alabastro*[836]. La afirmación del patrono podía entenderse al hablar de Zumeta, pero en el caso de Montejo resultaba insostenible, máxime cuando el propio Falcote le había legado la terminación de un sepulcro para el monasterio de San Pablo y San Ildefonso –administrado por otro de los Sotelo– y cuyo orante se tenía que labrar en alabastro. A pesar de ello, y con este último enterramiento terminado y asentado (1594) don Antonio de Sotelo prefirió contactar con un maestro de más altos vuelos para labrar la efigie del fundador y en 1598 dirigiría sus pasos hacia la Corte, donde negoció su hechura con el escultor Pompeo Leoni.

He de volver al testamento de Antonio Falcote para abordar un aspecto no menos interesante que las obras traspasadas a nuestro escultor, como es el de su papel en el inventario y posterior partija de bienes del finado. A estas operaciones asistió activamente, como los hermanos Acosta, no sólo por los negocios que de inmediato emprendería con los herederos de Falcote, sino seguramente también por el interés de hacerse con algunos enseres o herramientas del oficio a buen precio. Así, en el apartado de utillaje Montejo adquirió por 24 reales dos sierras, siete cepillos, dos cinceles, una garlopa pequeña, un guillame y un banco de escultura. En cuanto a la materia prima, destaca la compra de un importante lote de piezas de alabastro de distinto tamaño en las que gastó algo más de cuatro ducados y varios maderos de peral. Pero quizá la parte más preciada para el maestro era la de los "modelos", que habrían de ser cuantiosos dado el largo recorrido del taller de los Falcote. Todos los adquirió Montejo previo desembolso de tres ducados. Depositados en un arca había modelos de barro, yeso y cera, entre los que, según Samaniego, se atesorarían algunas réplicas de creaciones miguelangelescas, visibles a partir de entonces en algunos de los retablos contratados por Montejo[837]. Quizá se encontraban aquí también, aunque por desgracia no aparecen detallados, los dibujos y estampas a los que se hace mención en el inventario previo: *un pergamino grande con papeles pintados de su ofiçio*[838]. E incluso no sería extraño que en su "colección" permaneciesen algunos modelos pertenecientes en origen a Juan de Juni, de producción propia o comprados,

[835] AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 162, Leg. 12, f. 85. 1593, agosto, 4. Zamora. Por los días gastados en dicha labor se les abonaron 10 ducados. SAMANIEGO HIDALGO (2016): 251.
[836] SAMANIEGO HIDALGO (2016): 257.
[837] A buen seguro compraría otros objetos, pero en los listados conocidos no siempre se indica a quien se realizó la venta. SAMANIEGO HIDALGO (2016): 252-254.
[838] AHPZa, Prot. 536, f. 1104v. 1592, junio, 14. Zamora.

puesto que en 1581 Juan Falcote había adquirido, entre otras cosas, *zierta cantidad de modelos de yeso* a los herederos de aquel en Valladolid[839].

No se han recogido aquí las dos únicas obras que los herederos de Antonio Falcote traspasaron a Juan de Montejo y que se conservan prácticamente en su integridad. Ambas ya se han ido mencionando, llevan aparejadas un importante repertorio documental –a mayores de los asientos procedentes del citado testamento y partija de bienes– y, aunque una de las dos no se mantiene en su ubicación original, es posible reconstuirlas y estudiarlas tal y como se concibieron en su origen. El sepulcro encargado por don Alonso de Mera para su capilla funeraria en el desaparecido monasterio de San Pablo y San Ildefonso, y el retablo de la capilla de Cristóbal González de Fermoselle en la iglesia capitalina de San Cipriano, pueden considerarse como dos obras de plena madurez en la producción del salmantino y con una complejidad que exige un estudio aparte y pormenorizado.

5.2.2. El retablo de la capilla de Cristóbal González de Fermoselle

El primero de julio de 1569 Hernán Ruiz de la Cámara, teniente corregidor de Zamora, abría el testamento del alférez, contador y gentilhombre de Felipe II, Cristóbal González de Fermoselle (también nombrado como Fermosel). Entre sus últimas voluntades estaba la de fundar una capilla funeraria en la iglesia de San Cebrián o de San Cipriano, trasladando a los testamentarios su deseo de adquirir una capilla independiente ubicada a los pies del templo, en el último tramo del costado sur de su nave, conocida hasta entonces como de "La Concepción"[840]. Se trataba de un espacio sencillo, sobrio, que habría de remozarse para adaptarlo a sus nuevos usos, lo que no encontró demasiados inconvenientes por parte de la parroquia ni por la de promotor, dado las abundantes rentas y propiedades que poseía en Zamora y su provincia, algunas de ellas en el propio entorno de la iglesia[841].

Aunque menos conocida y sobresaliente que las fundaciones de Antonio de Sotelo en San Andrés o de Alonso de Mera en San Pablo y San Ildefonso, la de los Fermoselle no era sino otra muestra más del deseo de granjearse el favor divino en el más allá. Como los anteriores, destinaría una parte de su fortuna, ganada sobre todo en las campañas de Túnez y en sus cargos al servicio de la monarquía, a perpetuar su memoria en una de las iglesias de mayor relevancia

839 VASALLO TORANZO (2004b): 97; FERNÁNDEZ DEL HOYO (1991): 334.
840 En algún momento, quizá más modernamente, se la nombró también como de "San Ildefonso", o eso recogió HERAS HERNÁNDEZ (1973): 252.
841 THEBUSSEM (1882): 13-17; DE TORRE (1914): 200-201. A este respecto valdrán sus propias palabras: "Yo he ganado la hacienda que dejo, en el servicio del Emperador don Carlos V e del Rey Don Phelipe nuestro señor, en las guerras que tovieron desde el año de 1529 assi en España, como en Italia, é Alemania, é Ongría, é Francia, é Berberia, con mis armas é caballos, él en los cargos de contador de sus exércitos é armadas, por lo cual me hicieron muchas mercedes é me dieron asiento de gentil-hombre en su casa". A las propiedades colindantes ya aludió SAMANIEGO HIDALGO (1980): 336-338.

y presencia de la capital, ubicada en el cogollo comercial de la misma, y que concitaba al grueso de los artistas de Zamora.

A fines del siglo XIX se ofreció alguna pincelada acerca de estas disposiciones testamentarias[842], pero lo cierto es que dicho documento ha desaparecido, por lo que poco se puede decir sobre sus intenciones para la capilla, más allá de que en ella fundaría sus entierros y que estos habrían de llevar su epitafio y blasón. Hoy, el espacio se encuentra bastante transformado, pero en su muro derecho se conserva un arcosolio de arco apuntado y lauda lisa que, aunque repintado, muestra las armas del difunto en su fondo, flanqueadas por unos versículos del Credo Niceno[843], y la siguiente inscripción:

> "AQVI YACE, CHRISTOBAL, GONZALEZ DE FER/MOSEL GENTIL, HOMBRE DE LA CASA DEL REY/ D^{N}. FELIPE NVESTRO S^{OR}. EL CVAL COMPRO ESTA/ CAPILLA, Y LA MANDO DOTAR DE VNA MISA PER/PETVA, CADA DIA A LAS DIEZ, Y ONCE, [H]ORAS (hedera)"

En fecha imprecisa, seguramente entre 1585 y 1590, los albaceas del contador, atendiendo una manda testamentaria u obrando *motu proprio*, pero para ennoblecer la capilla funeraria, contactarían con el entallador Antonio Falcote con la idea de ajustar la hechura de un retablo (fig. 5.36). Pero antes, quizá a modo de muestra para valorar el trabajo de Falcote o, simplemente, como paso intermedio para la contratación del conjunto, se le encargó una imagen de la Virgen con el Niño[844]. Para entonces eran patronos de la memoria de Cristóbal González de Fermoselle el licenciado Gutiérrez González, el cura de la iglesia de San Cebrián, Andrés de Ocampo, y el mayordomo de la Cofradía de Nuestra Señora de la Candelaria, Antonio Hernández. La presencia de este último quizá explicaría la naturaleza de la solicitud, pero tampoco se debe obviar que el fundador sentía una profunda devoción a la *sacratísima virgen Santa María su bendita madre é señora é abogada nuestra, que de muchos peligros me salvó*[845].

El contrato se otorgó el 2 de mayo de 1585, aunque las condiciones ya se habían fijado a comienzos del mes anterior[846]. No interesan tanto los 34 ducados –pagados en tres tercios– que cobró por ella o el plazo de tres meses que se le concedió para su labra, sino algo que se recoge en la primera de las claúsulas y que vendría a confirmar una hipótesis que planteé capítulos atrás sobre el origen de la tipología de Virgen sedente que emplearon tanto Juan de Montejo como Juan Ruiz de Zumeta durante el último cuarto del siglo XVI. Falcote se comprometía, textualmente, a hacer la *ymagen de nuestra señora al tenor y forma de la nuestra señora de la calva questa en la iglesia mayor*

[842] Además de en el breve artículo del doctor Thebussem se aportan mayores noticias en DROAP (1873): 34-35 y FERNÁNDEZ DURO (1891): 397, que además fechan el testamento el 29 de junio de 1563. Por las palabras de Droap intuyo que llegó a ver el manuscrito original.
[843] "[ET] E[X]SPECTO RESUR[R]E[C]TI./ONEM MORTVORUM ET/ VITAM VENTVRI, S[A]ECULI (hedera)", o lo que es lo mismo: "Y espero la resurrección de los muertos y la vida eterna".
[844] NAVARRO TALEGÓN (1989b): 35-36.
[845] THEBUSSEM (1882): 14.
[846] AHPZa, Prot. 598, ff. 463-466. 1585, mayo, 2. Zamora.

desta ciudad. Resulta sorprendente la potencia devocional de esta escultura en el imaginario colectivo de la zamoranía de la Edad Moderna y que, frente a modelos novedosos, o inspirados, como tantas otras veces, en estampas italianas o nórdicas, se buscase la emulación de una imagen labrada casi trescientos años antes.



Fig. 5.36. Retablo de la capilla de Cristóbal González de Fermoselle. Iglesia de San Cipriano. Antonio Falcote y Juan de Montejo (1585-c. 1593)

Se pensó que su policromía la acometiera de inmediato el pintor Cristóbal Gutiérrez, lo que no estamos seguros de que ocurriese[847], y es de suponer que al poco tiempo se redactara una nueva escritura para abordar el retablo en que a la postre se ubicaría esta imagen. Antonio Falcote murió sin ver concluido el conjunto, como hizo recoger en su testamento[848]:

> *[…] declaro que tengo otra obra en la iglesia de san zebrian en la capilla de cristobal de fermoselle y esta a punto de acabar, mando se acabe a la menos costa que puedan y se cobre lo que se debiere, tengo rezebido 170 ducados poco mas o menos […]*

Pero, al contrario de las obras analizadas en el capítulo anterior, aquí sí fue el propio Falcote el que comisionó al salmantino para llevar a cabo las piezas que faltaban. De manera ilustrativa, lo que de nuevo no estaba labrado era la imaginería, mientras que el ensamblaje parece que se hallaba bastante avanzado. Esto también explica que la traza de esta máquina no se ajuste a los modelos empleados habitualmente por Montejo, conectándose en parte con otras creaciones anteriores de los Falcote, como el retablo de Nuestra Señora de la Majestad, pero sobre todo –como supo ver Gómez-Moreno[849]– con las trazas de "buen efecto" utilizadas por Juni. Aquí, aunque con un abigarramiento decorativo propio de las décadas anteriores, se introducen ciertas notas romanistas (cajas, frontones, columnas con el tercio inferior del fuste trabajado…) que Antonio iría incorporando en sus últimas obras.



Fig. 5.37. Aletón del retablo de la capilla de Cristóbal González de Fermoselle (1585-c. 1593). Grabado de Hans Vredeman de Vries editado por Gerard de Jode (1581)

Hay, no obstante, otra cuestión digna de ser reseñada y sobre la que no se ha reparado en ningún momento, como es la a parición de unos curiosos aletones y unas complejas tarjas que ni Falcote ni Montejo

[847] Es posible que finalmente no la ejecutara él debido a su fallecimiento, por lo que quizá fuera obra de Alonso de Remesal, autor de las tablas y policromía del conjunto. NAVARRO TALEGÓN (1989b): 35.
[848] SAMANIEGO HIDALGO (1980): 344.
[849] GÓMEZ-MORENO (1927): 92.

utilizarían normalmente en sus retablos[850]. Ambos elementos están tomados de modelos del manierismo internacional de Hans Vredeman de Vries (fig. 5.37) y, aunque son ajenos al panorama artístico de Zamora, estas composiciones de "cueros recortados" fueron habituales en el foco vallisoletano-palentino (retablo de Santoyo) y burgalés (retablo mayor y capilla de la Natividad de la catedral de Burgos). Es cierto que estos maestros pudieron haberlos replicado a partir de alguno de los múltiples grabados conocidos, pero de ser así, lo más normal es que aparecieran en alguna otra de sus creaciones, lo que no ocurre[851].

La participación en las labores de carpintería de Diego de Basoco, entallador relacionado con Valladolid[852] que, como ya se ha visto, también trabó amistad con Ruiz de Zumeta, o incluso la presencia por estos mismos años en Zamora del escultor burgalés Martín de la Haya[853], fraile profeso en el monasterio de Valparaíso (Zamora) invita a pensar en que tales exornos pudieran haber venido por esta vía, sino en su ejecución, sí al menos en su difusión.

Puesto que la hornacina de la calle central iba a estar habitada por la Virgen con el Niño tallada algunos años antes, Montejo debía encargarse del Calvario del ático, de dos profetas de bulto que coronarían las calles laterales, y de dos relieves para el banco con historias de San Ildefonso, *quando le hechaba la casulla nuestra señora,* y de San Bernardo, *quando rezebia la leche de nuestra señora*[854]. Estos últimos podían relacionarse, de nuevo, con la devoción mariana del comitente. El traspaso del contrato no se hizo efectivo hasta mediados de agosto de 1592. Y, a lo



Fig. 5.38. Peana con niño atlante. Banco del retablo de la capilla de Cristóbal González de Fermoselle. Iglesia de San Cipriano. Juan de Montejo

[850] Si se exceptúa el cartucho que Montejo tomó de un grabado de Vredeman de Vries (fechado en 1555) para albergar las armas de los Galarza en el frente de su sepulcro en las Carmelitas de Alba de Tormes. REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 485, 493 y 514.
[851] Un intento que se asemejaría a esto, aunque muy alterado, podrían ser los aletones del retablo mayor de San Julián de Toro. Su ensamblaje, como ya va dicho, lo realizaría Pedro de Ancieta, aunque el conjunto lo remataría Juan de Montejo.
[852] Ya desde Valladolid volvió a contactar con los escultores de Toro para que realizasen varios tableros del retablo de Tordehumos. VASALLO TORANZO (2004b): 140 y 145.
[853] Esas fantasías ornamentales y compositivas utilizadas por el burgalés, fueron puestas en tela de juicio en cuanto se impuso el clasicismo herreriano. Buen ejemplo de ello fue el pleito suscitado por la traza del retablo de la capilla de los Reyes Magos del monasterio de la Merced de Burgos. BARRÓN GARCÍA (1994): 211-217. Aún así, su prestigio le llevó a actuar como périto en diversos pleitos artísticos del entorno zamorano. VASALLO TORANZO (2012): 318.
[854] AHPZa, Prot. 536, ff. 1109-1109v. 1592, junio, 14. Zamora.

enumerado por Falcote, su viuda y herederos añadían una coletilla de carácter genérico dando a entender que finalmente al escultor le tocaría ocuparse de *otras cosas* que también se contenían en la escritura inicial del retablo[855]. El volumen de trabajo era cuantioso y el tiempo para su ejecución muy limitado, pues en tan sólo tres meses debía tallar como poco cinco imágenes y una pareja de relieves, cantidades que a la hora de la verdad –como se podrá comprobar a continuación– se vieron incrementadas en varias esculturas y tableros más. Por esta misma razón el monto final de la obra, sometida a tasación, se repartiría a partes iguales entre ambos, aunque los materiales habrían de correr a cargo de la familia Falcote[856].

El retablo se encuentra en el testero de la capilla y cubre todo el desarrollo en altura de su muro, desde el suelo hasta el volteo de la bóveda[857]. Su resultado general resulta atractivo y no exento de cierta gracia compositiva, pero denuncia la intervención de esos dos estilos y maneras de entender la escultura, bien diferenciados, pese a que su magnífica policromía[858], a cargo del pintor Alonso de Remesal el Viejo, trató de aportar un barniz de homogeneidad al conjunto. Esta misma circunstancia permitiría afirmar que Montejo no puso la mano sobre la mazonería del retablo, aunque sí entalladores como el aludido Basoco y dos más a los que únicamente se cita por su apellido, Espinosa y Ramos[859]. Y parece que tampoco participó en el montaje del mismo. Tras ser tasado por Gaspar de Acosta, estas tareas corrieron a cargo de Basoco y Ramos, que cobraron 55 reales por ello, pero sobre todo de Cristóbal de Acosta, cuyo trabajó valió otros cuatro ducados[860].

Así las cosas, el trabajo de Juan de Montejo se circunscribe exclusivamente al banco y al ático. Los tableros con historias de santos requeridos por Antonio Falcote se ubican en los espacios de mayor tamaño del basamento, bajo las calles laterales, y constituyen una muestra inmejorable de la capacidad

---

855 AHPZa, Prot. 650, ff. 793-796v. 1592, agosto, 18. Zamora.

856 Bien es cierto que en un momento dado debió de aportar algo de madera de su taller y por ello se le pagan 12 reales. AHPZa, Prot. 536, f. 1138. 1592-1594. Zamora.

857 Es de suponer que siempre estuviera aquí, lugar preeminente de la capilla, aunque sabemos que la capilla durante algún tiempo contó con dos retablos. THEBUSSEM (1882): 15, dice que el del frente era "plateresco" y el otro "moderno y de peor gusto", identificación más que confusa.

858 La pintura se contrataría a partir de 1593 y comprendería la policromía del retablo y la hechura de una pareja de tablas de pincel (Ángel Custodio y San Andrés). SAMANIEGO HIDALGO (1984): 44-45 y 51. En el testamento de Ana de Paradinas, viuda de Remesal, se recoge que dichos trabajos se habían valorado en 1.000 ducados, de los cuales aún se debían dineros. NAVARRO TALEGÓN (1989): 35-36. Cita esta y otras obras, además de nuevos datos sobre su vida RIVERA DE LAS HERAS (2013): 63.

859 SAMANIEGO HIDALGO (2016): 251. El primero percibió cinco reales *de las dos colunas que dio estriadas para el retablo de san zibrian*. El segundo, nombrado sólo como Espinosa, puede que sea Rodrigo de Espinosa (que durante algún tiempo estuvo de aprendiz en el taller de Montejo) recibió 18 reales por tornear basas y capiteles de dicha obra. Y finalmente un tal Ramos (acaso identificable con Esteban Ramos, pues Juan había muerto en 1595) cobró cinco reales por dos columnas, Cfr. AHPZa, Prot. 536, ff. 1137-1139. 1592-1594. Zamora.

860 SAMANIEGO HIDALGO (2016): 251. Gaspar de Acosta recibió 30 reales por su trabajo. Cfr. AHPZa, Prot. 536, ff. 1138v-1139v. 1592-1594. Zamora.

creativa de Montejo a la hora de abordar temas novedosos y de una evidente complejidad compositiva.



El más interesante de los dos es el que narra la escena más prolífica en la iconografía de San Ildefonso (fig. 5.39), aunque no por ello la más abundante en estampas y modelos. Nuestro escultor resuelve la escena, como ya apuntó Samaniego, con una original composición helicoidal, llena de dinamismo y con un tratamiento de los paños en plegados abundantes, rofundos, y no excesivamente ampulosos, produciendo un movimiento nervioso que parece anticipar la estética de la centuria siguiente. A este re specto Vasallo asimiló esta innegable elegancia y tensión a algunas composiciones del toresano Sebastián Ducete[861]. La Virgen, a modo de gran matrona romana sujeta la casulla por un extremo, mientras un ángel volandero le ayuda por el otro; a esto el santo, de hinojos, abre sus brazos en señal de entrega. Circulaban, por entonces, algunos grabados sobre el tema abiertos por Philippe Galle o Wierix, pero nuestro maestro no utilizó ninguno de ellos. No obstante, la similitud del tablero con las representaciones de algunos coetáneos[862], como Isaac de Juni (Capilla de los Ávila Monroy, Arévalo, 1573-1581), Juan de





Figs. 5.39 y 5.40. Imposición de la Casulla a San Ildefonso y Lactación de San Bernardo. Banco del retablo. Juan de Montejo (1592-1593). Grabado de Dirck Vellert (1524)

[861] VASALLO TORANZO (2004b): 97.

[862] FERNÁNDEZ DEL HOYO (2012): 133-135; MARTÍN GONZÁLEZ *et. al.,* (1977): 67 y 122; GARCÍA GAINZA (2008): 213-218; VASALLO TORANZO (2012): 302-303. En el retablo encargado por María de Zamora para su capilla en la iglesia de San Juan de Puerta Nueva, Zumeta realizó un alargado relieve cuya parte central replica lo hecho años antes por Montejo. La noticia más reciente sobre el mismo en RIVERA DE LAS HERAS (2001b): 125.

Anchieta (Monasterio de las Huelgas de Burgos, 1577-1578), Paulo de Salamanca (Villavicencio de los Caballeros, Valladolid, 1588) o Juan Ruiz de Zumeta (San Juan de Puerta Nueva, Zamora, 1604), invitan a pensar en la existencia de algún modelo más o menos común y bastante difundido.

El relieve con el que hace pareja presenta una construcción casi gemela, aunque dada la temática del misma exige un mayor estatismo. Ambos comparten estilemas no mencionados, como esas características nubes onduladas, el preciosista trabajo de los cabellos, o la marcada expresividad de sus protagonistas. Este último punto nos sitúa ante la vertiente más juniana del maestro, con esas bocas entreabiertas –a veces enseñando los dientes–, miradas dirigidas a las alturas y ceños marcados. Junto a estos gestos anhelantes están otros, más sosegados y dulces, como los que exhiben ambas efigies de la Virgen. Creo que Montejo pudo conocer un grabado que el flamenco Dirck Vellert realizó de este tema en 1524. En él encuentro diferencias y simitudes a partes iguales, pero la postura de María o el báculo de San Bernardo, con esa tela colgante, resultan sugerentes (fig. 5.40).



Fig. 5.41. Relieves de San Ildefonso y San Atilano. Banco del retablo de la capilla de Cristóbal González de Fermoselle. Juan de Montejo y taller (1592-1593)

Frente a la brillantez de estas piezas tenemos otros dos relieves, de menor tamaño y calidad, correspondiendo a los netos de las pilastras de la calle central, que representan a los patronos San Ildefonso y San Atilano[863], con sus atributos distintivos (fig. 5.41). Aun siguiedo la *maniera* del maestro resultan bastante más frios, manifestando una mayor intervención del taller. El tratamiento de los paños se resolvió con notable soltura, pero los rostros son insulsos y carentes de modelado, al contrario de lo que ocurría en los anteriores, donde se palpaba la flacidez y blandura de las carnes. Entre ambos se dispuso una especie de alto basamento o peana saliente que realzaba a la Virgen con el Niño contratada por Falcote. Desde una compleja cartela de cueros recortados con colgantes de frutas en sus extremos, emerge un musculoso infante, a modo de atlante (fig. 5.38), dispuesto en una movida e inestable postura, mucho más que sus congéneres

[863] RIVERA DE LAS HERAS (2001b): 95.

del retablo de Morales del Vino y desprovistos de aquellos artificiosos ropajes que también se repetían en el banco de Jambrina.

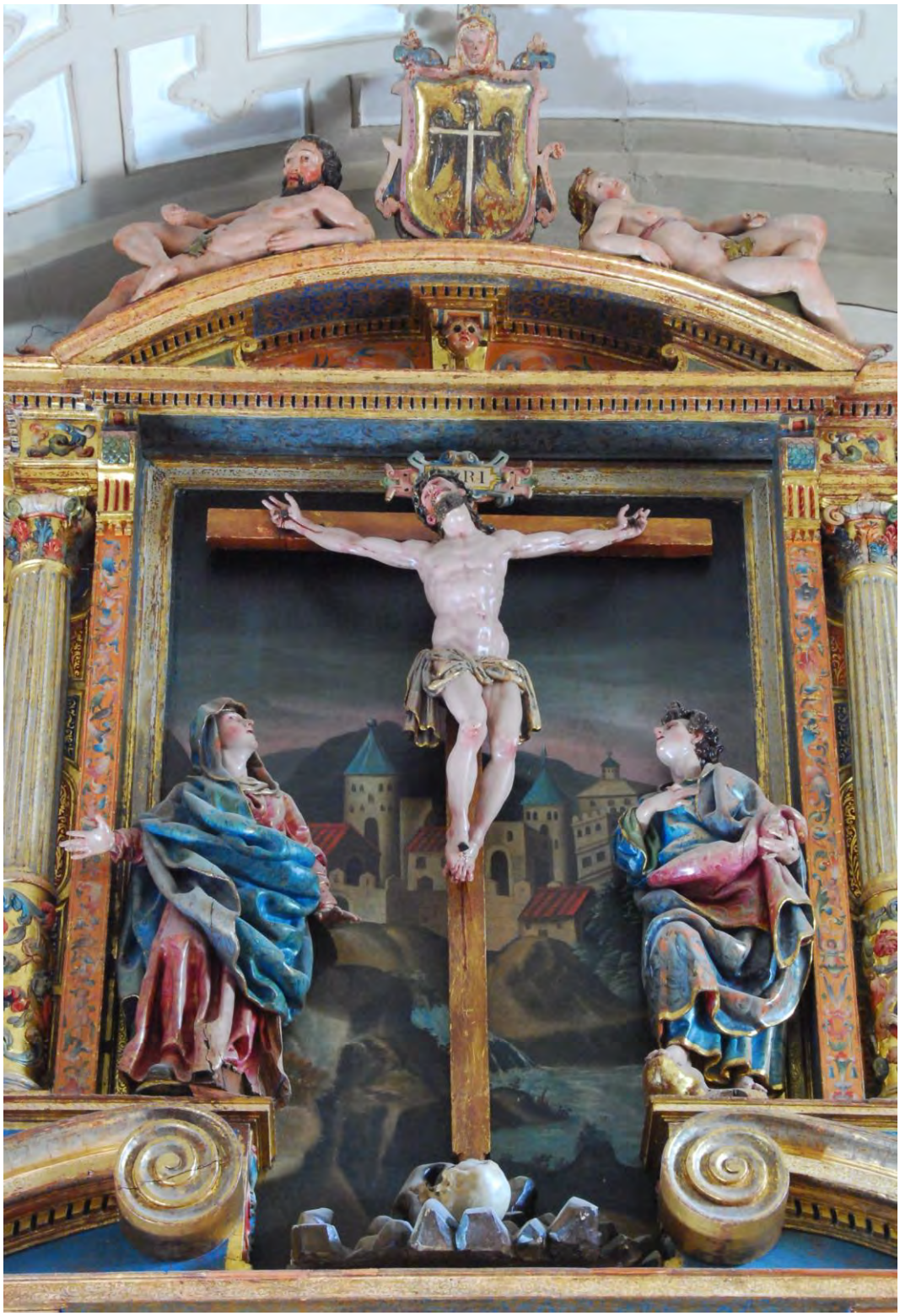


Fig. 5.42. Calvario. Ático del retablo de la capilla de Cristóbal González de Fermoselle. Juan de Montejo (1592-1593). Sobre el frontón figuras recostadas de Adán y Eva ¿Taller de Juan de Montejo?

Pero, sin duda, las obras maestras de este retablo se ubican en el ático (fig. 5.42), cinco esculturas de enorme calidad y que deben tenerse entre las creaciones más brillantes realizadas por el maetro durante la primera mitad de

la década de 1590. Son el fruto de una madurez estilística conseguida en un espacio de tiempo relativamente corto, pero donde ya se encuentran condensadas y fijadas todas las características de su arte. Un manifiesto de ese estilo profundamente juniano aderezado, o matizado de manera puntual, con ciertos toques del manierismo romano tan en boga ya por estos años y que, desde luego le resultaría cercano puesto que su colega, Juan Ruiz de Zumeta, fue uno de sus principales adalides en la diócesis.

Tres imágenes componen el imponente Calvario[864]. En la Dolorosa y el San Juan sobresale el extraordinario despliegue de telas que componen los atuendos y, sobre todo, su plástico tratamiento. Se acumulan en la parte central de los cuerpos, bien ayudados por manos y brazos, bien suspendidos de manera inverosímil, y se modelan a base líneas envolventes y ampulosos plegados que generan las oquedades o vacíos más profundos que hasta ahora se habían visto en la producción de Montejo. Desde luego esto explica esa confusión que en tiempos pasados llevó a atribuir algunas obras de Montejo a Sebastián Ducete, pues el estilo del salmantino parecía adelantarse a su tiempo. Ambas tallas muestran un acusado giro corporal, donde aún se hace presente ese característico alabeamiento que imprime a muchas de sus figuras. Llama, igualmente, la atención el modo en qu e se trabaja y dispone la toca de la Virgen, con ecos junianos e incluso anchetianos. Pero siguiendo la línea de los mejores relieves del banco, lo más sobrecogedor será la expresión angustiada y arrebatada del San Juan, ni siquiera conseguida en el gran Calvario de la catedral de Zamora, consecuencia directa de este grupo de San Cipriano. Bien es cierto que aquí contribuye, y de qué manera, una inmejorable policromía[865]. Ese componente dramático pasará también al Crucificado al tratarse como un Cristo de la Expiración, lo que le distingue de la mayor parte de las imágenes de esta iconografía creadas por Juan de Montejo. El cuerpo, potente y crispado, está lleno de tensión que se incrementa por el violento giro de la cabeza hacia arriba. No es posible saber el porqué de esta particularidad, si tuvieron algo que ver los patronos de la capilla, o si puntualmente se valió de algún modelo conocido. De nuevo, por ese sustrato juniano de nuestro escultor, cabría recordar el Crucificado que el maestro borgoñón hizo hacia 1570 para el convento de la Concepción del Carmen de Valladolid[866]. Termino reseñando un par de particularidades que se podrán ver en adelante, como son el mayor desarrollo de los colgantes de tela que caen a ambos lados del *perizonium* y la morfología del *tituli*, convertido en una compleja tarja de cueros recortados.

No se separan demasiado de las anteriores las que coronan las calles laterales, esas imágenes de *profetas* a las que aludía Antonio Falcote, convertidas finalmente en bultos redondos del rey David y de Moisés (fig. 5.43). En estos, Samaniego quiso ver la presencia de los modelos –algunos, seguramente, copias de Buonarroti[867]– comprados por Montejo en la almoneda de bienes

[864] SAMANIEGO HIDALGO (1993): 58-59.
[865] SAMANIEGO HIDALGO (1980): 338.
[866] FERNÁNDEZ DEL HOYO (2012): 148-149.
[867] Las copias de obras de Miguel Ángel corrían por doquier y de las formas más variadas (dibujos, estampas y seguramente también modelos). Unas de las más conocidas de las



Figs. 5.43 y 5.44. Rey David y Moisés. Remates de las calles laterales del retablo de la capilla de Cristóbal González de Fermoselle. Juan de Montejo (1592-1593). Abajo: Detalle de la cabeza de Moisés

preparada por la viuda y herederos de Falcote tras su muerte. Entre esas algodonosas ropas de blandos y dinámicos plegados asoman, efectivamente, rostros y actitudes que recuerdan a hitos miguelangelescos como el Moisés, pero también a modelos ya utilizados por el salmantino en obras de juventud, caso de la bóveda de las Carmelitas de Alba (claves de San Andrés y San Bruno, por ejemplo)[868]. No resultaba, pues, algo novedoso en este momento, por más que la postura del legislador de los hebreos, o mejor dicho de su busto, fuese un transunto de la escultura romana (fig. 5.44). Por su parte, Navarro Talegón alude a los ingredientes junianos presentes en esta pareja de tallas[869]. A los reseñados se han de sumar los cabellos tratados en mechones espesos, la actitud crispada y forzada de las manos o, incluso su simétrica y contrapuesta composición con precedentes remotos en el retablo vallisoletano de La Antigua.



Mayores dudas plantean las dos figuras recostadas sobre el frontón de remate del ático que, en este caso, sí son copias literales de las tumbas mediceas, aunque mudando su iconografía. Imágenes de Adán

tumbas mediceas fueron las de Cornelis Cort (c. 1570). SAMANIEGO HIDALGO (2016): 253-254 y 344-345. Su conocimiento queda demostrado también para NAVARRO TALEGÓN (2001): 553. Y antes que ninguno de los anteriores ya lo vislumbro GÓMEZ-MORENO (1927): 92.

[868] El propio Vasallo relacionó estas cabezas y los plegados mórbidos con el San Pedro y San Pablo de la custodia de Villaralbo. VASALLO TORANZO (2004): 75.

[869] NAVARRO TALEGÓN (1991): 284-285.

y Eva que, por cierto, desafiaban los presupuestos doctrinales del momento por su carácter ciertamente poco decoroso. A este respecto, Montejo fue uno de los que más se prodigaron con este tipo de figuras recostadas miguelangelescas en sus retablos zamoranos y salmantinos, pero en este caso ni su anatomía ni esos rostros ensimismamos coinciden con el modo de hacer del maestro y quizá serían terminadas por los miembros del taller[870].

Terminado este conjunto la tasación ascendió a la nada despreciable cantidad de 237.716 maravedís, de los cuales ya se habían ido recibiendo ciertas cantidades, tanto en vida como una vez muerto Falcote, y de los cuales Montejo obtuvo 156 ducados, una cantidad más que discreta para todo el trabajo realizado, bien es cierto que no tuvo que hacerse cargo de los materiales[871].

5.2.3. El sepulcro de don Alonso de Mera en el monasterio de San Pablo y San Ildefonso

El sepulcro de don Antonio de Sotelo no era el único monumento funerario que Antonio Falcote contrató durante su vida y que, como aquel, languideció sin terminarse entre una extensa nómina de trabajos hasta el momento mismo de su muerte. En su testamento, como ya se ha visto, declaraba tener otra obra de similares características en la iglesia de San Pablo de la capital:

> *[…] que es un entierro de alabastro y una cabana de piedra mollar y falta poco de acabar y dello se me deberá 1.650 reales poco mas o menos y de lo que e recibido e dado cartas de pago eçeto de dos ducados que recibi sin darla, mando se haga cuenta y se cobre lo que se deviere.*

Aunque no se especifique en el documento, el referido enterramiento pertenecía a don Alonso de Mera, fundador del convento de San Pablo y San Ildefonso[872]. A través de su testamento, mandado redactar el 22 de mayo de 1553 y de un memorial anexo a él con las disposiciones fundacionales, se ordenaba la construcción de un cenobio con dicha advocación para monjas jerónimas, profesas de alta alcurnia dada la importancia que adquirirían las

[870] Samaniego dirigió su autoría hacia Falcote, ya que en la coronación de la tumba de don Antonio de Sotelo se ubicaron sendas esculturas del Crepúsculo cercanas a estas, SAMANIEGO HIDALGO (2016): 253-254. Pero, aunque en el Adán se pueden encontrar ciertas concomitancias, resulta extraño que no habiendo terminado algunas partes del ensamblaje y ni empezado los relieves del banco, Falcote se pusiera a labrar estas imágenes que no dejaban de ser secundarias dentro del discurso iconográfico y teológico del retablo. Como teoría parece más creíble que entre los modelos adquiridos por Montejo estuvieran los utilizados en el monumento funerario de San Andrés y que estas figuras se replicasen ahora junto al resto de imaginería.

[871] También, del monto final, parece que Falcote se comprometió a hacer una quita que ascendía a la novena parte de los maravedís en que había sido tasado. Las cuentas efectuadas con motivo de la partija y división de bienes entre los herederos recogen cuentas de distintos momentos, entre 1592 y 1594, con una única fecha final. AHPZa, Prot. 536, ff. 1125 y 1158v-1161v. 1594, septiembre, 16. Zamora.

[872] RAMOS MONREAL y NAVARRO TALEGÓN (1982): 81-109.

cláusulas de cariz económico con las que se regulaba el ingreso[873]. Hoy sabemos que Alonso de Mera nombró a los benaventanos Gregorio de Sotelo y Álvaro de Guja y al salmantino Diego Grisalba de Robledo como sus albaceas y testamentarios, no sólo para cumplir sus últimas voluntades sino para el propio hecho de otorgar por él su testamento conforme a lo que había tratado con ellos antes de morir. Es de suponer que lo delicado de su salud le forzara a tomar esa decisión y rubricar un poder a tal efecto. Mientras que la labor de Guja y Grisalba no parece que fuera más allá de inventariar los bienes del finado, Sotelo adquirió responsabilidades mayores. Su declaración en un pleito conservado en la Chancillería de Valladolid no deja lugar a dudas, pues afirma haberse comprometido a encargar la escritura y traza del monasterio para que pudiera comenzarse a cumplir el referido testamento[874].

Como ya se avanzó, Gregorio de Sotelo es un personaje vinculado familiarmente con la obra de San Andrés de Zamora, pues fue hermano del patrono de la capilla, Antonio de Sotelo, y durante algún tiempo tenedor de sus bienes y encargado del cumplimiento de su obra pía. Por ello, no se debe perder de vista su papel en esta nueva empresa. A pesar de ciertos problemas iniciales al tratar de contravenir algunos de los mandatos directos dejados por don Alonso[875], la construcción del edificio comenzaría en 1555, tras la compra de unos solares que Alonso de Mera había dejado señalados a su testamentario[876], junto a la vetusta iglesia de San Pablo[877]. El proceso de derribo de aquel templo románico y la construcción del nuevo inmueble han sido estudiados ya con prolijidad y no interesan aquí[878], pero sí conviene recuperar las fechas de 1572 y 1580. La primera coincide con las noticias más tempranas de ocupación del edificio y la segunda con la prosecución de los trabajos en el ámbito residencial del mismo y el contrato de la obra que centrará nuestro interés a partir de aquí.

Las disposiciones "de Institución, dotación y fundación" redactadas por don Alonso de Mera hacia 1553 serán nuestro punto de partida, pues en ellas se expresaba de manera clarificadora su voluntad respecto a su enterramiento. Mandaba enterrar su cuerpo en la capilla mayor del monasterio, debiendo de ser trasladado de donde hubiese sido depositado temporalmente hasta la terminación del templo. A tal efecto se reservaba el centro de la capilla mayor, disponiendo su sepultura a diez pies de las gradas del altar mayor y sobre la cual tan sólo habría de colocarse una losa de piedra. Del mismo modo prohibía

873 Gracias a estos caudales el propio Mera pretendió asegurar ciertos beneficios para sus herederos –aunque no todos llegaron a implantarse–, entre ellos la décima de las rentas del convento y de las dotes de las religiosas o la exención perpetua de esta para tres mujeres de su linaje que, además, habrían de recibir una renta anual de 3.000 maravedís por parte de la casa. RAMOS MONREAL y NAVARRO TALEGÓN (1982): 83-84.
874 ARChVa., Pl. Civiles, Masas (F), C. 3239-2. 1554, septiembre, 4-1556, junio, 10, Zamora. Y su respectiva ejecutoria en ARChVa, Registro de Ejecutorias, C. 881-51.
875 RAMOS MONREAL y NAVARRO TALEGÓN (1982): 84.
876 ARChVa., Pl. Civiles, Masas (F), C. 3239-2. 1554, septiembre, 4-1556, junio, 10, Zamora.
877 FERRERO FERRERO (2008): 29.
878 RAMOS MONREAL y NAVARRO TALEGÓN (1982): 84; FERNÁNDEZ DURO (1882): I, 331; LORENZO PINAR (2004): 43-46.

la instalación de otras tumbas en la capilla mayor o la construcción de arcosolios y bultos funerarios en las paredes de la nave de la iglesia. Es decir, que de la lectura de estas condiciones no se desprende ningún atisbo de monumentalidad o de ostentación, en consonancia con lo que en el fondo era el monasterio, una fundación de escasos vuelos lastrada por la cortedad de las rentas que el patrono había dejado para su construcción y mantenimiento[879].

En este lapso de tiempo y como él mismo preveía, los restos del fundador tuvieron que reposar fuera de su capilla, y por más años de lo que seguramente hubiera imaginado a la vista de los datos que hoy tenemos. Como mínimo transcurrirían dos décadas hasta que su cuerpo pudo ser trasladado desde la vecina parroquia de San Andrés hacia la nueva iglesia de San Pablo. El propio Mera había dispuesto su entierro temporal en aquel templo, trasladando su cuerpo desde Benavente –donde residía– a la sepultura que Gregorio de Sotelo se había reservado en su capilla mayor[880], panteón de la familia Sotelo.

Resulta contradictorio, pues, que ante tales claúsulas el entallador Antonio Falcote afirmara tener encargado y sin terminar un entierro de alabastro y su cabaña de piedra mollar para la iglesia de San Pablo. Al contrario de lo que había ocurrido en los asuntos tocantes al cumplimiento de las condiciones fundacionales del monasterio, aquí la figura de Sotelo se antojaría determinante. La libertad que Alonso de Mera había dado a sus cabezaleros, en especial a este último, para añadir, quitar o enmendar de su testamento y mandas lo que estimasen necesario siendo siempre correcto, bien visto, en provecho de su obra pía y conforme con lo que les había trasmitido en el lecho de muerte, facilitó que Sotelo acabase por imponer su voluntad en un tema verdaderamente relevante en pos de magnificar la fundación. De este modo, en el documento redactado por sus albaceas se verían alterados de manera sensible los deseos del difunto en lo tocante al modo en que habría de enterrarse en su capilla tanto él como sus descendientes[881]. Primeramente, mandó hacer un arcosolio en el muro del Evangelio y en él un bulto de alabastro, puesto de rodillas, con las manos en oración y el rostro hacia el altar mayor. Bajo el sepulcro se dispondría, además, un rótulo advirtiendo de la pertenencia de esa sepultura a don Alonso de Mera, dotador y fundador del monasterio (fig. 5.45).

Mera había dispuesto que en su misma sepultura pudieran enterrarse su hijo y heredero, Pedro de Mera y sus descendientes hasta el cuarto grado. El resto

[879] Del resto de sus bienes y hacienda tan sólo podrían invertirse en el monasterio –y parece que así fue– la cantidad que importara la compra del solar para la construcción del edificio y aquellos ducados iniciales destinados anualmente al mantenimiento de las primeras novicias hasta que se pudiera ocupar el nuevo monasterio. Los bienes sobrantes cumplido su testamento irían para su hijo, Pedro de Mera, que al momento de su muerte tenía 13 años y se encontraba estudiando en Salamanca. Gregorio de Sotelo se convertiría de inmediato en el curador y tenedor de sus bienes hasta que cumpliese 25 años, pero a pesar de su minoría de edad obtenía directamente el patronazgo del convento. ARChVa., Pl. Civiles, Masas (F), C. 3239-2. 1554, septiembre, 4-1556, junio, 10, Zamora.

[880] *Ibidem.*

[881] RAMOS MONREAL y NAVARRO TALEGÓN (1982): 100-101.

del suelo de la capilla mayor quedaba reservado para otros miembros de su linaje y para aquellos que dotasen plazas de monjas, aunque proscribiendo en todo momento cualquier tipo de lecho funerario destacado. Sin embargo, su testamentario matizando las palabras del patrono acabaría disponiendo algo bien distinto. Se autorizó la apertura de otros arcosolios en las paredes de la capilla mayor y en la nave de la iglesia a aquellos que legasen 20.000 maravedís de renta anual al monasterio, siempre y cuando su ubicación no molestase a la tumba del fundador.

Los cambios introducidos por Gregorio de Sotelo resultaban sustanciales. Desde luego no se debe olvidar que, hasta la fecha de su muerte, en 1565, nuestro personaje era también albacea y patrono de las fundaciones promovidas por su hermano Antonio en la iglesia de San Andrés. La pretensión por engrandecer ambos conjuntos parece evidente y, desde luego, con creces cumplió con la empresa familiar donde no le bastaría con ejecutar la totalidad de las mandas testamentarias dejadas por Antonio de Sotelo sino que debido a su carácter espléndido acabó por empeñar en ella también los caudales que había recibido en herencia por parte de su hermano[882]. A todas luces parece que sus deseos y desvelos eran que ambas obras pías corriesen parejas o hasta espejadas –también en la elección de Falcote como escultor–, pues incluso en sus orígenes existían ciertas concomitancias al proceder los fondos destinados a sendas promociones de las fortunas amasadas en Indias por sus patronos. Mientras Sotelo había residido y fallecido en Panamá, Mera había hecho lo propio en las provincias del Perú, aunque regresando a Zamora antes de morir[883]. Pese a todo, las cantidades asignadas eran incomparables, por lo que alguno de los movimientos de don Gregorio en la fábrica de San Pablo deben ser leídos, sin lugar a dudas, en clave económica. Así, con una mayor permisividad en las clausulas alusivas a los enterramientos quizá pretendiera atraer e incrementar las cortas rentas y, como consecuencia, el número de religiosas de que se nutriría el monasterio.

Sea como fuere, lo cierto es que en 1592 el monumento funerario de don Alonso de Mera aún no se había instalado en la iglesia, aunque si se hace caso a las palabras de Falcote faltaba poco para terminarse. Habrá que esperar dos años más para tener nuevas noticias del conjunto. Es una lástima que en el testamento del entallador no se reflejase, como sí ocurrió con otras de las obras ya enumeradas, a quien se traspasaba el encargo o a que maestro se encomendaba su finalización. Sin embargo, la partija de los bienes de Antonio Falcote entre su viuda Catalina de Ribera y el resto de herederos, sí nos reserva varios datos de impagable valor. Entre los cargos que se le hacen a la primera figuran veinte reales de una piedra de alabastro que vendió a *montexo* y a él se le vendieron también, como ya sabemos, otras seis piezas de distintos

[882] El testamento de Antonio de Sotelo se otorgó en la ciudad de Panamá el 14 de enero de 1548. En un documento posterior, de 1559 se confirmaban a Gregorio las mandas y disposiciones de su hermano, valoradas en unos 3.000 ducados. Otros 20.000 serían legados a Gregorio de Sotelo, cantidad que, al parecer, también fue gastada en la fundación de San Andrés. Al respecto véase NAVARRO TALEGÓN (1982): 123-125.
[883] ARChVa., Pl. Civiles, Masas (F), C. 3239-2. 1554, septiembre, 4-1556, junio, 10, Zamora.

tamaños, alcanzando todas ellas un valor superior a los cuatros ducados[884]. La participación del escultor Juan de Montejo en el encargo queda confirmada en la relación de los descargos que efectúa la susodicha, recogiendo un pago de cien reales a cuenta de lo que aquel habría de hacer *de la obra de sant pablo*[885].

A tenor de estos pagos y de otros que recojo a continuación parece que la obra tocaría fin y se colocaría en la capilla mayor de la iglesia de San Pablo como muy tarde en 1594. En ese mismo año se trasladaba al templo la piedra (mollar) para el montaje de la cabaña, por lo que se pagaron dieciséis reales. Y otros siete llevó un cantero que colaboró en dichos trabajos. Rematadas estas labores se procedió al traslado del alabastro, para lo que fueron necesarios tres mozos, a los que se descargó un real[886]. Tan sólo restaba, pues, la tasación del conjunto que no hubo de esperar demasiado pues su pago se recoge junto a los demás asientos. Por ella se le abonó al escultor Francisco de Ribas la cantidad de cuatro reales.



Fig. 5.45. Reconstrucción del monumento funerario de don Alonso de Mera. Antonio Falcote y Juan de Montejo (c. 1590-1594). Dibujo: Marco A. Martín Bailón

Así pues, el resultado final fue otra obra realizada entre Antonio Falcote y Juade Montejo. La gubia de ambos maestros volvía a coincidir en una misma obra, tal y como había ocurrido en el retablo de San Cipriano. Lo que no resulta extraño ya es el modo en que, sin buscarlo, al menos a priori, quedó repartido el trabajo. De nuevo parece que Montejo se ocupó del bulto funerario y de los ángeles con el escudo del comitente que remataban el conjunto mural, mientras el arcosolio, o al menos parte de él, se debería a la mano de Falcote. A esta circunstancia ya me referí al hablar del sepulcro de don Antonio de Sotelo, pues no deja de resultar

[884] AHPZa., Prot. 536, ff. 1130 y 1132. 1592-1594. Zamora. Cabe plantearse la hipótesis de que ese alabastro que aún permanecía en casa de Falcote no fuera parte de los 111 quintales que en 1581 había adquirido a los herederos de Juan de Juni. FERNÁNDEZ DEL HOYO (1991): 334; VASALLO TORANZO (2004b): 97; FERNÁNDEZ DEL HOYO (2012): 74; PÉREZ MARTÍN y VASALLO TORANZO (2016): 866. El volumen más importante del alabastro utilizado para el sepulcro de Sotelo vino, como es bien sabido, desde Cogolludo (SAMANIEGO HIDALGO (2016): 210-214), por lo que ambas opciones serían posibles.

[885] RAMOS MONREAL y NAVARRO TALEGÓN (1982): 102. Cfr. AHPZa., Prot. 536, f. 1134v. 1592-1594. Zamora

[886] AHPZa., Prot. 536, ff. 1135, 1135v, 1137 y 1138. 1592-1594. Zamora.

llamativo que ahora fuese Juan de Montejo el encargado de labrar el alabastro del orante de Alonso de Mera, cuando no mucho tiempo antes, concretamente en agosto 1593, se había rechazado su juicio –emitido junto a Juan Ruiz de Zumeta– en la tasación del sepulcro de don Antonio de Sotelo aludiendo en repetidas ocasiones a que no había "escultor" en Zamora que entendiese en



Figs. 5.46 y 5.47. Escultura orante de don Alonso de Mera y detalle de su cabeza (Pág. siguiente). Juan de Montejo (1592-1594). Museo Fine Arts de Boston. Fotografías: ©Museum of Fine Arts, Boston

obras de semejante calidad ni hubiese labrado en alabastro[887]. Aunque la afirmación procedía de un sobrino del fundador y no de Gregorio de Sotelo, parece que no iba más allá de las habituales artimañas y desavenencias mostradas por muchos comitentes a la hora de atender a las tasaciones y el cobro de salarios que se adeudaban. Para entonces, la experiencia de Montejo en el trabajo de la piedra era más que contrastable. Y, desde luego, tampoco cabe pensar, como en algún momento creímos, que el rechazo viniera motivado porque uno de los dos tasadores se hubiera inclinado en su juicio más por el artista que por el patrono, pues la valoración se evacuó de manera conjunta y con acuerdo de los dos maestros.

Un cúmulo de adversidades hizo que nuestro conocimiento del aspecto del sepulcro se limite a las descripciones de viajeros y cronistas, pues la exclaustración primero y la incuria después acabaron por dar al traste no sólo con esta obra, sino con el propio edificio que la albergaba. Aún llegó a verlo completo José María Quadrado en 1861, que describe la iglesia y la tumba del fundador: *hallándose en su presbiterio la estatua de su fundador, de rodillas, dentro de un nicho renacentista, y a sus pies un lindo paje reclinado sobre el casco en actitud de dormir*[888]. El paisaje lo completará en las décadas siguientes Fernández Duro[889], que sitúa el bulto funerario de alabastro en el lado del evangelio, efigiado como un caballero armado que ha dispuesto a sus pies el yelmo y las manoplas y recoge por primera vez el epitafio que estaría en la parte inferior del sepulcro: "Aquí yace el honrado caballero Alonso de Mera, que fundó y dotó esta igles ia y monasterio de monjas, el año 1553".

Si a la descripción legada por el propio Gregorio de Sotelo unimos los detalles aportados por los cronistas de finales del siglo XIX somos capaces de recomponer la imagen aproximada que tendría el monumento funerario de Alonso de Mera. Acaso las últimas pinceladas se las debamos a Gómez-Moreno que entre 1903 y 1905 preparaba su *Catálogo Monumental* por tierras de Zamora[890]. Aunque la iglesia de San Pablo no suscitó en él demasiado interés, sí nos ubica la imagen orante del fundador "dentro de un arco del siglo XVII". Sin embargo, su juicio acerca de la misma se limitará a lo dicho por Quadrado, pues a su llegada al cenobio jerónimo la talla se había vendido incomprensiblemente, hecho acaecido en 1898[891].

A partir de esta fecha el conjunto funerario comenzaría a disgregarse en varias partes y algunas de ellas permanecen hoy en paradero desconocido. Sobre el

[887] AHDZa., Mitra, Pl. Civiles, 162,12, ff. 86v y 91. 1593, agosto, 21 y 1593, septiembre, 4, Zamora.
[888] LORENZO PINAR (2004): 43-55; QUADRADO y PARCERISA (1861): 417. Este último aporta también el año de la muerte del patrono, seguramente por la lectura del epitafio.
[889] FERNÁNDEZ DURO (1882): II, 260-261. En menor medida menciona el enterramiento del fundador también PÉREZ (1895): 32.
[890] GÓMEZ-MORENO (1927): 179-180.
[891] Hoy la fecha expresda inicialmente por Gómez-Moreno puede corregirse a la luz de las últimas pesquisas realizadas en la documentación diocesana de la época. MARTÍNEZ RUIZ (2018): 122-127. Gracias a la amabilidad de esta autora ya se pudo adelantar dicha fecha en PÉREZ MARTÍN (2017): 268.

recorrido de todas ellas se ha venido profundizando en los últimos años[892], por lo que aquí tan sólo recogeré una breve síntesis. Lo primero en salir de Zamora fue, como no podía ser de otra manera, el bulto funerario del fundador, previa licencia del obispo Luis Felipe Ortiz. Adquirido por el anticuario británico Lionel Harris, la pieza se envió a The Spanish Art Gallery (Londres) y desde allí, en fecha imprecisa –pero antes del 28 de noviembre de 1940–, pasaría a manos del magnate William Randolph Hearst[893]. Disuelta la colección de este último los hermanos Brummer, de Nueva York, se hacían con la figura y en 1944 la azarosa andadura del alabastro zamorano tocaba su fin. A fines de ese año era adquirida por el Fine Arts Museum de Boston, donde hace algunos años pudimos localizarla e identificarla[894].

El análisis detallado de la pieza hace que la inicial atribución documental a Juan de Montejo quede más que refrendada (fig. 5.46), pudiendo coincidir perfectamente con la cronología que se propuso más arriba. No estaba descaminada la que planteaba el propio museo hasta 2016, donde se había fechado hacia 1600, aunque erraba en la identificación del personaje, proporcionada al centro en el momento de su compra, y según la cual representaba a un desconocido don Monzo Averesque, fundador de un monasterio de Zamora. Y, aunque figuraba como de autoría anómina, en algún momento se había relacionado con Pompeo Leoni[895].



Poco se puede decir del estilo del escultor ante una imagen vestida con armadura completa, aunque el tipo humano empleado sí se puede relacionar con los habitualmente utilizados por el maestro salmantino. Es el caso de la figura yacente de Simón de Galarza en el monasterio de carmelitas descalzas de Alba de Tormes, o el del San José del grupo lignario del Nacimiento que se cobija en la capilla del cardenal Mella de la catedral de Zamora, tallado en la plenitud de su carrera. Todas ellas presentan rasgos comunes y definitorios, con un rostro grave, de apuradas y personales

[892] RAMOS MONREAL y NAVARRO TALEGÓN (1982): 101-102; PÉREZ MARTÍN y VASALLO TORANZO (2016): 866-869; MARTÍNEZ RUIZ (2018): 122-127.
[893] Según la documentación de los Brummer, conservada en el Museo Metropolitano de Nueva York, la venta se realizó el día 10 de noviembre, expidiéndose la factura de su pago el 5 de enero de 1945. Metropolitan Museum of Art: Thomas J. Watson Library, Digital Collections: *The Brummer Gallery Records* (http://libmma.contentdm.oclc.org/cdm/landingpage/collection/p16028coll9), Collection cards N4831r-v y N4832r-v. Sold inventory binder no. 1, p. 4 y New York Ledgers: Sales Jan. 1, 1940-Dec. 31, 1946, pp. 114-115 (Consultado 11/11/2015).
[894] Tomb Effigy of Alonso de Mera (acc. no. 44.813) https://collections.mfa.org/objects/128531 (Consultado 09/10/2021). Cfr. PÉREZ MARTÍN y VASALLO TORANZO (2016): 864-869.
[895] SWARZENSKI (1945): 42-53.

facciones que traslucen tensión y blandura a la vez, lo que incide en el fuerte naturalismo que otorga Montejo a algunas de sus creaciones. El sabio manejo del cincel le permite resolver la cabellera y la barba a base de menudos y profusos mechones ensortijados (fig. 5.47). La terminación partida y en punta de esta última es, como ya sabemos, uno de esos rasgos característicos, al igual que cogollo o tupé central sobre la frente. Otros estilemas recurrentes serán la disposición de la boca abierta, mostrando ligeramente los dientes –influencia del *pathos* juniano que subyace en Montejo– con el labio superior ondulado, o la postura de las manos, con los dedos anular y corazón unidos. El detallismo y la alta calidad de la labra se hacen patentes también en el tratamiento de la armadura, cuajada de molduras, tachuelas y hebillas; en la falda de loriga que asoma bajo las escarcelas, o en las delicadas lechuguillas que engalanan el cuello y los puños de don Alonso de Mera.

Lamentablemente, no queda rastro alguno del pajecillo o del yelmo y los guanteletes que según los distintos cronistas se disponían a los pies del caballero y cuyo modelo no distaría mucho de los que se puden contemplar en los enterramientos albenses. Quizá en algún momento se desgajó del conjunto y acabó perdiéndose o tal vez partió con un destino diferente al del bulto funerario. Lo que sí está claro es que no llegó a los Brummer con el resto de la obra, pues en su inventario artístico no se ha podido localizar pieza alguna que pudiera encajar estilística o cronológicamente[896].

Distinta suerte corrió el marco y los elementos accesorios del monumento funerario. Mientras la escultura de don Alonso iba dando tumbos de Londres a Estados Unidos, Zamora asistía a la ruina del antiguo monasterio de San Pablo y su definitiva demolición en el último tercio del siglo pasado. Allí permanecieron hasta los últimos instantes los restos del monumento funerario de su fundador, antes de incorporarse a una colección particular zamorana[897] (fig. 5.48). Pudo recuperarse el encasamiento del arcosolio, labrado en piedra mollar, compuesto de un entablamento liso que avanza en los extremos sobre la línea de fachada y una cornisa que se adapta a dicha forma. Lo sustentan una pareja de pilastras por cuyos cajeados corren



Fig. 5.48. Encasamiento del sepulcro de don Alonso de Mera. Antonio Falcote (c. 1590). Colección particular de Zamora

[896] PÉREZ MARTÍN y VASALLO TORANZO (2016): 869.
[897] RAMOS MONREAL y NAVARRO TALEGÓN (1982): 102-103.

carnosos motivos fitomorfos, apoyadas a su vez en sendos mensulones de perfiles recortados y ornatos manieristas. Sobre todo ello y en línea con las pilastras se dispone una pareja bola asentadas sobre sendos cubos de frente moldurado.



Fig. 5.49. Remate en alabastro del sepulcro de don Alonso de Mera. Juan de Montejo (1592-1594). En paradero desconocido. Fotografía: José Navarro Talegón

Junto a estas piezas de carácter arquitectónico se recuperó el frontispico del sepulcro, parte más interesante de lo que restaba del conjunto. En él, dos angelotes semiarrodillados (fig. 5.49) sostenían una tarja oval de cueros recortados en cuyo interior campaban las armas de Alonso de Mera, una cruz hueca y floreteada cargada de cinco veneras[898]. Sin lugar a dudas, la hercúlea musculatura de los ángeles, el tratamiento de los ampulosos paños que visten, con característica aperturas a la altura de las rodillas –que recuerdan a los del sepulcro de Francisco Velázquez y Teresa Laíz– o la factura de rostros y cabellos, remite al modo de hacer de Juan de Montejo. Con esto quedaría confirmado, pues, que nuestro maestro se hizo cargo a la muerte de Antonio Falcote, al menos, de toda la parte escultórica del monumento. Seguramente, el encastrado de este relieve en el muro de la iglesia y su posterior arranque debió de conferirle la forma irregular, casi escalonada de su perfil, más allá de significar que estuvo guarnecido por un frontón triangular como apuntaran Ramos y Navarro. El relieve se mantuvo en la misma colección particular hasta la década de los 90 del siglo pasado, cuando su tenedor lo vendió a un anticuario de Madrid, hallándose en la actualidad en paradero desconocido.

La fortuna artística de Juan de Montejo y acaso el éxito de su escultura funeraria le llevarían a contratar en las décadas finales del siglo XVI otra serie de interesantes entierros sobre los que se hablará más adelante. Para el convento de Alba de Tormes labraría casi coetáneamente la tumba del administrador y patrono Simón de Galarza. Y en los años finales de su vida concertaría la hechura del sepulcro del banquero Simón Ruiz para el Hospital de la Villa de Medina del Campo y el de la madre Teresa de Jesús para el ya mencionado cenobio albense.

[898] Las claves de las bóvedas de la iglesia, conservadas parcialmente en la citada colección, también muestran dichas armas, que no son las de la Orden de Santiago como en algún momento se ha afirmado, pese a que efectivamente Alonso de Mera perteneció a la misma.

5. 3. MOMENTOS DE INCERTIDUMBRE

Al tiempo que se llevaban a cabo estos grandes conjuntos, el taller de Juan de Montejo, o quizá directamente el propio maestro, comenzó a acusar ciertos síntomas de asfixia profesional. El goteo de nuevos encargos era incesante, los trabajos se amontonaban, los plazos urgían y comenzaban a llegar requerimientos de ciertas fábricas cuyas obras se habían enquistado por muy diversos motivos. Sin duda, las más apremiantes e incómodas eran las de los retablos de Jambrina y Morales del Vino que todavía se mantendrían sobre el tablero durante algunos años más.

La primera consecuencia de esta incierta situación fue que a partir de 1593-1595 la documentación nos presenta a un Montejo más abierto a compartir encargos con otros maestros, pero también a traspasar la ejecución de algunos contratos a los que se vería incapaz de llegar o que le resultaban de menor interés. Quizá la dilación en concluir estos compromisos causó que determinados comitentes le retirasen el favor, lo que explicaría su ausencia en conciertos en los que, en otro momento, no se hubiera siquiera cuestionado su presencia.

Al dar inicio el año 1593 instaba al provisor del obispado de Zamora para que aceptase la baja que, junto al ensamblador Cristóbal de Acosta, había realizado sobre un retablo y custodia de talla y un colateral de la iglesia de Santa María de Villavellid[899]. Sin embargo, puesto que el obispo había encargado directamente esa labor a Tomás de Troas[900], ni los anteriores ni el provisor pudieron hacer nada para cambiarlo, aunque esto supusiera un ahorro de dinero para la fábrica.

Para alguna cuestión menor hubo de recurrir nuestro escultor incluso a su competidor más directo, Juan Ruiz de Zumeta, que en ese mismo año –al tiempo que se libraban cantidades para la hechura del retablo– figuraba en las cuentas parroquiales de Morales del Vino como adjudicatario de 76.000 maravedís[901]. El mismo asiento especifica que tenía a Montejo como fiador de una parte importante de dicha cantidad[902].

---

[899] NIETO GONZÁLEZ (1983): 187-188; SAMANIEGO HIDALGO (2016): 256. De la lectura de la documentación se deduce que había sido un encargo directo del obispo, de ahí la insistencia de Montejo y Acosta en que se mandase hacer trazas y condiciones y fijar día para el remate de la obra. La apelación no prosperó, manteniéndose la ejecución, tal y como solicitaba el obispo, el mayordomo de la parroquia y el propio Troas. El proceso, citado ya por los anteriores, en AHDZa., Mitra, Pl. Civiles, 949-I, 1, s. f. 1593, enero, 8 – mayo, 29. Zamora.

[900] PARRADO DEL OLMO (1976): 308 y 314-315.

[901] NIETO GONZÁLEZ (1983): 236.

[902] El alcance de Montejo ascendía a 32.000 maravedís. Estos datos recogidos por Nieto González habrán de tener correlato con lo que el visitador parroquial recogía en sus mandas durante la visita del año 1592. En concreto se recoge la deuda con Zumeta que, al parecer, procedía del arrendamiento del noveno de la parroquia. AHDZa, AP., 26 (Morales del Vino), Lib. 40, f. 112v.

Más ilustrativo de esta realidad serán las circunstancias que rodearon a la contratación y ejecución del retablo de la capilla de "los Balbases" o de San Miguel en la catedral de Zamora. Nada de especial hubo en su concierto entre el canónigo Hernando de Balbás el Mozo y el escultor, suscrito el 23 de junio de 1593[903], pero muerto Montejo el retablo no sólo no se había terminado, sino que inició un largo trasiego pasando de unas manos a otras hasta su última tasación en 1614. La traza quedó al tenor del maestro, pero la iconografía se detallaba de manera minuciosa por parte del comitente:

> *[…] la figura de san miguel rredonda de rrelieve entero y san juan bautista y san jeronymo y san antilano y san francisco a los lados y la madalena en la penitencia y la ystorya de san ilefonso y nuestra señora todas seis figuras de medio rrelieve y todas syete de buena madera de nogal […]*

Quizá el primero de los condicionantes que influyó en este incumplimiento fue el propio estado de la Catedral, sin dejar de lado que el plazo de un año fijado por Balbás para la terminación y entrega del retablo estaba supeditado a que se pudiera asentar. Por entonces, la capilla catedralicia se encontraba en plena reconstrucción tras verse afectada por el voraz incendio que en 1591 había asolado el primitivo claustro medieval y todas las capillas adyacentes con sus obras de arte[904]. Las transformaciones que motivó este suceso en dicho espacio ya han sido profusamente estudiadas, al igual que la relevancia de los dos primeros patronos, el arriba mencionado y su tío, homónimo, Fernando de Balbás (†1564[905]). Al más joven de estos, muerto en 1596, corresponderá no sólo la reformulación de la capilla sino también la negociación con Juan de Montejo, aunque los sepulcros dispuestos hoy en sus muros laterales pertenecen al fundador y a uno de sus ancestros, el menos conocido Fernando Martínez de Balbás (†1518)[906]. No será a este último al que se retrotraiga la cesión de la capilla de San Miguel a los "Balbases", sino a Fernando de Balbás que, en 1534 y tras largas gestiones, conseguía que cabildo cediese el uso –que no la propiedad– de la misma para que en ella pudiera fundar sus entierros y los de su familia.

A la muerte de Balbás el Mozo, tres años después de concertada la obra, se ponía de manifiesto la ya expresada situación del escultor. Poco o nada se había hecho del conjunto ajustado entre ambos. Aún así, parece que la confianza del canónigo se mantenía intacta, pues en sus mandas testamentarias rehuía de tasar lo que se hubiese tallado hasta entonces, porque *yo fio del lo hara bien*[907]. Es más, Montejo ya había recibido para su

[903] SAMANIEGO HIDALGO (1980): 338-339. Cfr. AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 972-II, Leg. 1, s.f. 1603-1607. Zamora.
[904] FERRERO FERRERO (2015): 33-34 y 40-42.
[905] Esta fecha corresponde a la que recoge la inscripción de su sepulcro, aunque se sabe que testó algunos años, en 1552. RAMOS DE CASTRO (1982): 273; CARRERO SANTAMARÍA (1998): 244; RAMOS DE CASTRO (2001): 453-453. Ambos autores plantean discrepancias respecto a la identificación de los patronos. Personalmente opto por la teoría propuesta por Eduardo Carrero, que es la expuesta en el texto.
[906] En el estudio y caracterización tipológica y cronológica de los mismos abundó REDONDO CANTERA (1987): 110, 118 y 200.
[907] RAMOS DE CASTRO (1982): 277.

hechura una anualidad de los frutos y diezmos granados y menudos de una tierra del lugar de Muelas de Pan, cantidad que completada al momento de la tasación habría de alcanzar los 400 ducados. El avance de los trabajos escultóricos debió de ser lento y con una alta participación del taller, aún así el retablo no llegó a concluirse en vida del salmantino.

Lo que ocurrió tras el fallecimiento de Juan de Montejo ya fue recogido tanto por Samaniego como Ramos de Castro[908], aunque no deja de sorprender que una obra como esta, inconclusa y por la que se había recibido dinero a cuenta, no aparezca siquiera mencionada entre las claúsulas de su testamento. Fuese o no por un olvido fortuito, aún transcurrirían dos años, hasta que en 1603 el cabildo catedralicio –a quien Balbás había dejado como administrador de sus memorias– contactase con el entallador Tomás de Troas para terminar el retablo[909]. Aunque aparentemente este nuevo contrato solventaría la situación de la capilla en un plazo máximo de dos años, lo cierto es que no fue así. En primer lugar, la escritura se hizo a sin contar con los herederos de Montejo, salvo para que Troas se dirijiese a ellos a la hora de cobrar su trabajo. Pero es que, además, a mediados de octubre de ese mismo año se apagaba la estrella del navarro, por lo que, de haber comenzado su labor, previa consecución de lo que estuviera en poder de los hijos de Montejo, no habría dispuesto de demasiado tiempo para trabajar en ello. A esto ha de sumarse que de haber encontrado receptividad por parte del entorno del salmantino no sabemos qué pudo recibir de ellos. Nada quedó reflejado en los documentos conocidos.

La situación acabó por tornarse insostenible para los administradores de la capilla de los Balbás, que recurrieron a los herederos del Montejo, en especial a su hijo homónimo. La premisa era clara, bajo pena de embargo de las deudas que varias parroquias de la diócesis –concretamente Morales del Vino y Jambrina– aún mantenían con su padre, o entregaban al cabildo lo que hasta el momento estaba hecho del retablo o lo hacían acabar a la mayor brevedad. El pleito no se hizo esperar, lo que nos brindó las primeras informaciones sobre el estado del conjunto. Mientras una de ellas resultaba demasiado halagüeña, la otra del todo negativa[910]. La primera procedía del joven Juan de Montejo, afirmando que lo obrado por su padre *lo tiene acabado, que solo faltan dos figuras que el coste que tienen es muy poco y [...] con lo obrado se le vienen a deber mucho dinero.* La otra, en sentido contrario, emanaba del cabildo catedral que no sólo aludía al incumplimiento del acuerdo, sino a que nuestro

[908] SAMANIEGO HIDALGO (1980): 388-389; *ídem* (1982): 70-71; RAMOS DE CASTRO (1987): 277-280.
[909] AHPZa., Prot. 623, ff. 592-596. 1603, enero, 31. Zamora. El mero traspaso se mencionó en SAMANIEGO HIDALGO (1980): 338. Pero la escritura aportaba, además, la obligación de que Troas, según fuese terminando las piezas del retablo, las remitiera al pintor Alonso de Escobar para su policromía. Junto a este nuevo contrato se adjunta una copia del rubricado previamente por Hernando de Balbás el Mozo y Juan de Montejo. A pesar de la inclusión de esa referencia Escobar, lo cierto es que la pintura requirió de un protocolo particular: AHPZa., Prot. 623, ff. 598-600v. 1603, enero, 31. Zamora. Por él sabemos que el trabajo de dorado y policromía podría alcanzar los 350 ducados.
[910] AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 972-II, Leg. 1, s.f. 1603, mayo, 10. Zamora; *Ídem.* 1603, febrero, 26. Zamora.

escultor no había dejado *figura alguna de su mano para el dicho retablo* y que, conocido el contrato con Troas, su hijo hacía *apriesa el retablo de remiendos de otras obras que no convienen a la dicha capilla.* No extraña aquí esta alusión al supuesto papel del joven Juan, pues en alguno de los documentos adjuntos al proceso se refieren a él como "escultor", faceta no por conocida menos controvertida. A ella me referiré en su momento, aunque sí puedo avanzar que esta será una de las pocas menciones conocidas, cuando ya contaba con 22 años.

Las irreconciliables posturas llevaron a que en 1606 los herederos finalmente optasen por concertarse con Gaspar de Acosta para que finiquitara la obra. Pero previamente fue necesario elegir tasadores que estimasen el valor de las piezas que se mantenían en poder de los Montejo[911]. Este detalle, unido a que a lo largo de todo el proceso no se mencionará en ningún momento a Tomás de Troas salvo para confirmar la existencia de aquel segundo contrato, me hace sospechar –al contrario de lo que se ha venido diciendo hasta hoy[912]– que, en realidad el navarro no llegó a poner la mano sobre el conjunto. Por parte de los administradores se eligió al escultor Juan Ruiz de Zumeta y por la de la familia al entallador Melchor de Astorga (act. 1579-1607[913]) que evacuaron conjuntamente su juicio el 19 de junio de 1607. La tasación alcanzó los 353 ducados, de los que habrían de sacarse ciertos aderezos en la arquitectura y en la escultura valorados en unos 250 reales. Aparte debía tallarse la imagen del titular que, inexplicablemente, aún estaba pendiente. En el memorial de tachas se reflejaba la necesidad de reparar las basas quebradas de seis columnas, poner plintos y completar capiteles a todos los soportes del retablo, o perfeccionar la talla de entablamentos, frontones y pilastras. En la escultura:

> *le falta de acabar a la figura de señor san utillano, la mano que tiene el pez y el pez y echar dedos que faltan a todas las figuras y echar siertos trasos que quedan señalado en las mismas figura y acabar en la ystoria de señor san ylifonso ciertos rincones y las manos de la virgen [...]*[914]

Con esto concluía la historia constructiva del retablo. Acosta se ocupó de solventar estas imperfecciones, tallar el bulto redondo de San Miguel y asentar la máquina una vez estuviera completada en toda perfección[915]. En concreto

---

911 SAMANIEGO HIDALGO (1982): 71. En algún momento se llegó a pensar erróneamente que Gaspar de Acosta hubiera sido uno de los tasadores. NIETO GONZÁLEZ (1987): 190.

912 SAMANIEGO HIDALGO (1980): 338; RAMOS DE CASTRO (1982): 277-278; NIETO GONZÁLEZ (1987): 206; RIVERA DE LAS HERAS (2001): 77.

913 La elección resulta extraña, pues Melchor de Astorga era un personaje apenas conocido. Había trabajado para la iglesia de San Leonardo de la capital (AHPZa., Prot. 831, ff. 305-306v. 1603, mayo, 18. Zamora) y junto al pintor Pedro de Quirós para la Cofradía de Nuestra Señora del Caño (AHPZa., Prot. 666, ff. 114-115v. 1607, febrero, 5. Zamora). Por su testamento se sabe que hizo una obra para la Aldea del Palo (AHPZa., Prot. 666, ff. 598-600v. 1607, septiembre, 19. Zamora) y que no le dio tiempo a aderezar unos cajones para la parroquial de Fresno de la Ribera (AHPZa., Prot. 666, ff. 1341-1342. 1607, octubre, 16. Zamora).

914 AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 972-II, Leg. 1, s.f. 1607, junio, 19. Zamora. Por su trabajo cada uno de los maestros recibió tres ducados.

915 *Ídem.* 1609, febrero, 11. Zamora. Acabó ascendiendo el coste de los reparos y talla de San Miguel a 430 reales. Del pago de estas tareas hubo de ocuparse la parroquial de Morales del

la imagen del titular fue tasada a comienzos de 1609 por el escultor formado en Toro Lázaro de Sariñana[916], alcanzado una cuantía de 770 reales[917]. Sin esperar a este punto el cabildo ya había encomendado la policromía de todo el conjunto al pintor local Alonso de Escobar[918], aunque, casi como algo recurrente ya en esta obra, a fines de 1611 moría sin terminarla[919]. Aquí, su viuda, Luisa de Remesal, tomó la iniciativa de traspasar su continuación y el asiento de la misma a Matías Ruiz de Guraya, fijando el plazo para su entrega en julio de 1613[920]. Por fin al año siguiente Cristóbal de la Talaya tasaba esta parte de la obra dándose por zanjado este largo proceso[921]. Nada menos que dos décadas habían transcurrido desde su adjudicación a Juan de Montejo, atravesando todos los inconvenientes y dilaciones imaginables. Esta forzada informalidad del maestro, quizá fue la desencadenante de que otro encargo más atractivo, nacido directamente del propio



Fig. 5.50. Retablo de la capilla de los Balbás. Taller de Juan de Montejo y Gaspar de Acosta (1593-1613). Hoy en la iglesia parroquial de San Pedro de las Herrerías

Vino detrayendo de las cantidades que se adeudaban a los herederos de Juan de Montejo lo que ahora reclamase Gaspar de Acosta.

916 Por estos años se le nombraba indistintamente como vecino de Zamora o como estante en Toro. No obstante, con esta última localidad mantenía cierta relación puesto que su madre le había asentado en el taller de Juan Ducete el Mozo para aprender el oficio el 17 de julio de 1581 (VASALLO TORANZO (2004b): 65). En 1610, por ejemplo, se obligaba a hacer la escultura y talla de un retablo contratado por el ensamblador Mateo Juárez para la iglesia de San Pelayo de Cabreros del Monte (AHPZa., Prot. 3560, ff. 434-435v. 1610, diciembre, 14. Zamora). Y, algunos meses antes, su nombre aparecía entre los escultores que se propusieron para tasar el sepulcro de don Antonio de Sotelo, véase SAMANIEGO HIDALGO (2016): 276-277.

917 AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 972-II, Leg. 1, s.f. 1607, febrero, 6. Zamora.

918 Las cuentas de la Catedral recogen los primeros pagos en 1606 y los últimos en 1615. RAMOS DE CASTRO (1982): 279.

919 En el inventario de bienes realizado a su muerte se aclara el trabajo que había realizado en el retablo: *yten otro retablo de la capilla de Valbas doradas ocho colunas y tres tableros de yesso.* AHPZa., Prot. 814, ff. 490-493 (especialmente f. 492r). 1611, octubre, 26. Zamora

920 El coste del dorado y pintura había ascendido a 130.900 maravedís. Parte de ellos se sufragaron entregando al pintor el retablo viejo de la capilla, tasado en 11.223 maravedís. Tras su fallecimiento su viuda reclamaba a los administradores de la capilla los 71.074 que aún se le debían. Entre los fiadores de la escritura inicial ya aparecían los pintores Matías y Martín Ruiz de Guraya. AHPZa., Prot. 633, ff. 346-347v. 1613, febrero, 13. Zamora. Un extracto del mismo en NAVARRO TALEGÓN (1984): 371.

921 RAMOS DE CASTRO (1982): 279. Por su trabajo llevó cuatro reales. Es probable que Guraya colaborase en el asiento del retablo, pero según Guadalupe Ramos en 1614 se recoge un abono de 36 reales a Joan de Ribero por “traer y sentar dicho retablo”.

obispo Juan Ruiz de Agüero y que, además, suponía abrir horizontes hacia una nueva diócesis, se encomendara directamente a Zumeta y a dos pintores locales. Pero antes de hablar de ello he de referirme al devenir ulterior del retablo de los Balbás y a lo que de él se conserva.



Fig. 5.51. San Jerónimo, San Juan Bautista e Imposición de la casulla a San Ildefonso. Retablo de la capilla de los Balbás. Taller de Juan de Montejo (1593-1613)

El conjunto imaginado por Hernando de Balbás el Mozo permaneció en su capilla hasta el año 1922 (fig. 5.50), cuando debido a su deficiente estado de conservación fue desmontado y cedido por el cabildo a la iglesia de San Pedro de las Herrerías[922], donde hoy se mantiene. Hasta este punto, no se había hablado de la morfología del retablo, pero a sabiendas de que la traza que se utilizó durante su largo proceso constructivo fue básicamente la dibujada por Juan de Montejo, podríamos imaginar una máquina no muy diferente a la conservada. Su estructura coincide con la utilizada de manera habitual por el salmantino y que, se encontrará, casi gemela en el encargado por Beatriz de Ávila y Cristóbal García de Losada para su capilla funeraria en la iglesia de San Juan de Puerta Nueva (1596) y a una mayor escala en el del testero de la parroquial de Morales del Vino (c. 1582). Aún así, las iniciales indicaciones del patrono disponían seis relieves y un bulto redondo para el titular por lo que, siguiendo los canónes de la época, el diseño no ofrecía muchas más posibilidades.

Sus tres calles y dos cuerpos se articulan a base de columnas de orden compuesto con el tercio inferior del fuste tallado y entablamentos con roleos vegetales. Pero en este caso, la claridad compositiva se acentuó más que en otros ejemplares al utilizar mayoritariamente la escultura en relieve, renunciar a incluir bultos en los intercolumnios o el coronamiento y al encajonar los soportes. De este modo, las piezas que más sobresalen sobre la vertical son los abundantes y vistosos frontones, en los que se ofrece un verdadero muestrario. La superposición y ruptura de algunos de ellos o la aparición de unas tímidas orejetas en la caja central del segundo cuerpo abren la puerta hacia exornos propios ya de la centuria siguiente. Estos detalles, unidos a la demorada policromía, hacen –como ya expresó Samaniego[923]– que el conjunto parezca más avanzado al tiempo que realmente le pertenece. Aún así, el léxico predominante continúa siendo el de la retablística romanista, aunque es verdad que dispone cuerpos de órdenes enteros (pedestal, columna y entablamento), eso sí, sin la potencia compositiva de las máquinas vallisoletanas de la época. Estos últimos eran los verdaderamente avanzados ya en la década de lo 90 derivando de las obras del Escorial o Villagarcía de Campos, por ejemplo.

De la media docena de relieves, hay tres en los que se puede adivinar la mano de Montejo o cuanto menos sus diseños (fig. 5.51). Se trata de los tableros de San Jerónimo y San Juan Bautista, en el piso bajo, y la Imposisición de la casulla a San Ildefonso, en el centro del cuerpo superior. Es cierto que los primeros obedecen a composiciones mucho más sencillas de las que nos tiene acontumbrados el maestro y que el trabajo de los paños resulta mucho menos masivo y algo más quebrado que los que por entonces hacía Montejo, pero hay

[922] HERAS HERNÁNDEZ (1973): 143-144. Según consta en las actas capitulares del 4 de diciembre, fue un acuerdo del Obispo y el Cabildo. El receptor, a la sazón párroco de Mahíde, lo destinó a la iglesia aneja de San Pedro, recién levantada. Durante algunas décadas la capilla permaneció sin retablo y en su lugar se colocaron tres tapices "dos de ellos referentes a David y el tercero representativo del arte militar", como recoge LUELMO ALONSO (1956): 64-67.
[923] SAMANIEGO HIDALGO (1980): 339.

ciertos toques en los rostros, en el tratamiento de los cabellos o la colocación de las manos que obligan a considerar su intervención de uno u otro modo. Algo similar ocurre en el que resta, cuyo referente directo acabamos de ver en el retablo de Cristóbal González de Fermoselle. Como en los anteriores, los tipos humanos –especialmente los femeninos– son los utilizados por Montejo, pero las imágenes resultan mucho más estáticas e inexpresivas. La figura de la Virgen coincide con el modelo empleado en numerosas ocasiones, al igual que la forma en que se pliegan los paños sobre las piernas o se recogen en las mangas, pero ese rostro rechoncho y escasamente definido o el trabajo de los cabellos lo desmerecen. Aún así, la mayor dureza en el modelado de las telas que aquí se muestra, encaja con la línea que asumirá el estilo de Juan de Montejo en los años inmediatos, como se puede analizar en los relieves del retablo salmantino de Santa María de los Caballeros (1596).

Los otros tres tableros del retablo (fig. 5.52), ubicados en las calles laterales del cuerpo superior y en el ático, resultan todavía más impersonales. Si en los precedentes el trabajo del taller aún dejaba ver la impronta del maestro, en estos se torna irreconocible. Es más, en el que se efigia a San Atilano encuentro ciertas concomitancias con obras que se han atribuido en distintos momentos a Gaspar de Acosta. Los otros dos, representan a San Francisco y a la Magdalena, tal y como se había pactado en las condiciones del contrato.



Fig. 5.52. San Atilano, San Francisco y Santa María Magdalena. Retablo de la capilla de los Balbás. Taller de Juan de Montejo y Gaspar de Acosta (1593-1613)

Ante el panorama esbozado cobra un renovado sentido la declaración de los administradores de la capilla ante las piezas del retablo que obraban en poder de los herederos de Juan de Montejo, donde reconocían no hallar figura alguna de mano del maestro en toda la obra. A estas alturas, el estilo del salmantino era plenamente reconocible entre los comitentes zamoranos y el hecho de que casi la totalidad del conjunto quedó en manos del taller resulta hoy una realidad incuestionable.

5.3.1. La capilla funeraria de don Juan Ruiz de Agüero en Brujel (Toledo) y algunas ramificaciones

Parece lógico pensar que las circunstancias que rodeaban al funcionamiento de la fábrica catedralicia, las capillas y memorias, o las principales obras que se acometían en el edificio fuesen cuestiones de incumbencia directa el obispo. Cuando menos, le llegarían las principales informaciones a través de sus canónigos, especialmente cuando comportaban un problema que podía amenazar al entramado económico de las instituciones que componían la propia Catedral. En este sentido, las memorias, fundaciones, obras pías y capillas particulares llegaron a adquirir un papel trascendental. Y, es por ello, por lo que el prelado zamorano hubo de tener algún conocimiento de lo ocurrido en la capilla de los Balbás. Durante su episcopado, Juan Ruiz de Agüero (1584-1595) vivió de primera mano el ya referido incendio de 1591 y la contratación del retablo por parte de Juan de Montejo.

Desde luego, ambos personajes no eran desconocidos. Ya se comentó como uno de los primeros encargos de Montejo en la capital le dirigió hacia la Catedral, con el nombramiento de Agüero como obispo aún reciente, para retocar el banco del retablo de la capilla de San Juan Evangelista. Y algunos años más tarde el propio prelado había intercedido, por ejemplo, en el pago de los trabajos que el escultor tubo que realizar entre 1590 y 1591 para la iglesia de San Juan de Fuentesaúco. Pero no menos cierto es que en la Audiencia Episcopal el nombre de Montejo tampoco resulta extraño, puesto que uno de los mayores retablos que pudo contratar durante su pontificado, el de Morales del Vino, generó un tedioso pleito que les sobrevivió a ambos y a una parte de los herederos del escultor. Vinculado a este, como ya se ha visto, sobrevendría el interpuesto por los testamentarios de los Balbás.

Estos últimos sucesos no serían motivo suficiente para no contar con Juan de Montejo en la tarea que ponía punto y final a la presencia del obispo Ruiz de Agüero en la sede zamorana. La existencia de pleitos en la época estaba al cabo de la calle y el obispo no solía estar muy pendiente de los mismos –salvo que afectasen a sus rentas o fuesen muy sonados por comprometer grandes cantidades de dinero– puesto que delegaba en su provisor para sustanciarlos, por lo que por estos litigios tan nimios difícilmente se le detraerían encargos. Cosa bien distinta era el abrumador escenario que vivía el taller de la rúa de los Francos. Pero, desde luego, ambas son hipótesis a valorar. El prelado reformista, con el que nuestro escultor acometió sus primeras –y algunas de las más importantes– obras en Zamora, haciendo gala de su vida piedosa y munífica decidió fundar una capilla en su localidad natal, Brujel (Toledo), con todo lo que eso conllevaba[924]. La villa toledana, jurisdicción de Talavera y perteneciente durante el siglo XVI a la parroquia de El Horcajo, contaba por

[924] Además de ser su villa natal, parece que, con anterioridad, sus abuelos ya habían edificado en la parroquia de Brujel una capilla con idéntica advocación. AHPZa., Prot. 489B, ff. 267-288v. 1593, octubre, 6. Desconocemos el nombre de estos ancestros, pero sí el de sus padres, Alonso Ruiz Arroyo y Francisca Sánchez Agüero. ZATARAÍN FERNÁNDEZ (1898): 159.

entonces con una iglesia advocada a Nuestra Señora la Romana. Templo que, según los documentos de la época, disponía de varias capillas, entre las cuales quizá se computarían las tres capellanías –una mayor y dos menores– dotadas por su ilustre hijo, una de ellas dedicada a San Sebastián, donde al fin fue enterrado en 1595[925]. Al parecer, aquí lo condujo su familia, desde Mayalde, localidad zamorana en la que haciendo la Visita Pastoral enfermó gravemente y falleció el 24 de mayo de ese mismo año[926].

Poco, o prácticamente nada, se sabe de aquella fundación, en parte por la desaparición de la iglesia y de la propia población, que se despobló por completo en los primeros compases del siglo XIX[927]. Pero lo que sí se puede afirmar es que para ennoblecer su capilla Agüero decidió valerse, como no podía ser de otra manera, de artistas con los que habría coincidido a lo largo de sus años como visitador episcopal primero y como obispo después.

Aunque en algún momento se afirmó que las capellanías se habían fundado el 6 de octubre de 1593[928], lo cierto es que los documentos notariales zamoranos adelantan esta fecha en algunos meses. Ya a mediados de abril el propio prelado afirmaba tener *fundada e instituida una capilla en la yglesia del lugar de bruxel, su advocación de señor sant sebastian*[929], por lo que quizá se remonte aún más en el tiempo. Es más, es ahora, cuando superados estos trámites se plantea la necesidad de encargar un retablo para que se pudieran celebrar los oficios divinos y *sea frequentada de gente debota la dicha capilla.* A petición del prelado, el titular del retablo habría de coincidir con el de la capilla, aunque lo acompañarían historias de otros santos por los que sentía devoción, quizá San Juan Bautista y San Ildefonso, a cuyos nombres dedicó las capellanías menores. La ausencia de la adjudicación del mismo se palía aquí al disponer de las cuentas que Ruiz de Agüero hizo con su contador y sobrino, Hernán Gómez, durante la segunda mitad del año 1593[930]. En ellas se descarga en distintos pagos una libranza de 500 ducados a los pintores Alonso de Remesal I[931] y Alonso de Escobar a cuenta de la hechura del retablo *su*

[925] PALENCIA FLORES (1981): 26-27; JIMÉNEZ DE GREGORIO (1993): 41 y 57;
[926] ZATARAÍN FERNÁNDEZ (1898): 159-166. En su capilla se colocó este sencillo epitafio: "Aquí yace D. Juan Ruiz de Agüero, Obispo que fue de la Ciudad de Zamora; edificó y dotó esta capilla". Otros datos biográficos en BELESTÁ Y CAMBESES (1889): 335.
[927] En 1828 ya sólo contaba con cinco habitantes según MIÑANO (1826): 173. Sobre su carácter de despoblado habla también PORRES MARTÍN-CLETO (2001): 136-138 y 238.
[928] MADOZ (1846): 467.
[929] AHPZa., Prot. 489A, ff. 588-589v. 1593, abril, 19. Zamora.
[930] Este personaje ostentaba también el cargo de regidor de la ciudad de Zamora. AHPZa., Prot. 489A, ff. 839-855. 1593, julio, 14. Zamora. En el asiento anterior se descargaban a García de la Vega 2.200 reales para la obra del claustro. Y más adelante otros 1.100 al platero Antonio Rodríguez de la hechura de una cruz para la iglesia de San Ildefonso. Meses después se dan otras cuentas que reocogían los gastos entre julio y septiembre: AHPZa., Prot. 489B, ff. 160-171v. 1593, octubre, 18. Zamora. A los descargos en favor de Remesal se refirió ya SAMANIEGO HIDALGO (1984): 44.
[931] En el testamento de su viuda, Ana de Paradinas (1605), aún se recogen deudas de trabajos realizados por su marido: SAMANIEGO HIDALGO (1984): 44. Curiosamente, entre ellas figuran todavía 1.000 reales por *la pintura del retablo que les pinte para la capilla de don Juan Ruiz de Agüero, obispo de zamora, sita en brujel*, negocio cerrado con su socio Escobar algunos años antes.

señoria, aunque su coste total estuvo cercano a los 2.500 ducados[932]. A ellos se sumarían 101 reales más de anjeo comprado para su guardapolvo.

La entidad del retablo va implícita en su considerable estimación, así como la propia relevancia de su fundación, que encontramos reflejada en otro documento fechado pocos meses después, en octubre de 1593. Sus tres capellanías recibían una donación de tres aras con piedras preciosas y una importante cantidad de dinero para la adquisición de rentas[933]. A esto se sumaban muchos otros dispendios, como el gasto ya realizado en la localidad para la construcción de unas casas en las que pudiera residir el capellán mayor[934].

Por fin al año siguiente, en 1594, hará su aparición Juan Ruiz de Zumeta al que en una nueva remesa de cuentas entre el Obispo y su contador se le abonan 474 reales a cuenta de las obras *que a hecho en servicio de su senoria* y del camino de ir a Brujel[935]. No sabemos si el contrato del retablo corrió a cargo de



Fig. 5.53. San Sebastián. Retablo de la capilla de Juan Ruiz de Agüero (1593-1594). Hoy en la iglesia parroquial de Montearagón (Toledo). Dcha: San Sebastián (c. 1590-1600). Iglesia de Santiago en Muelas del Pan (Zamora). Juan de Ruiz de Zumeta

[932] AHPZa., Prot. 491A, ff. 221-221v. 1595, marzo, 25. Zamora. En esta fecha se libraba un último pago de 500 ducados a Alonso de Escobar, con el que se daba por contento y pagado de los 14.255 reales que le correspondían por la pintura de la mitad de dicho retablo.

[933] AHPZa., Prot. 489B, ff. 260-288v. 1593, octubre, 18. Zamora. *la una dellas de piedra que llaman madre, de esmeraldas en que están scriptas las palabras de la cunsagraçion guarneçida de matizada y dorada e otra negra de piedra jaspe transparente e guarneçida de madera con sus letras e la guarniçion y otra de alabastro guarneçida de pino llano para que siempre esten en pie para el dicho efecto.* Al final de este documento aparece pormenorizado el orden y funcionamiento de las capellanías, con los privilegios que se tenían que guardar a los miembros de su linaje, normas sobre el nombramiento de capellanes, las misas que se dirían en ellas, etc.

[934] La documentación notarial revela algunos nombres de estos capellanes y el vínculo que las capillas continuaron teniendo con Zamora una vez muerto el obispo. A fines de la centuria ostentaba uno de los cargos menores Nicolás Gómez de Agüero, canónigo racionero de la catedral de Zamora, y la capellanía mayor Sebastián Ruiz de Olmedo, tío del anterior. La no presencia del primero en la localidad se palió puntualmente con cartas de poder. En una de ellas se veía sustituido para tratar asuntos en Toledo por Francisco de Olvera, cura de Illán de Vacas y por un vecino de Brujel. AHPZa., Prot. 724, f. 700. 1599, mayo, 12. Zamora.

[935] SAMANIEGO HIDALGO (1984): 44. También se consigna el transporte del retablo a la localidad toledana el 3 de enero de 1594.

Remesal y Escobar o del escultor, pero la diferencia en los importes –salvo que existan otras liquidaciones no vistas– invita a pensar en la primera de las opciones. Es decir, que Agüero contrató un conjunto en el que primaban las tablas de pincel y que se aderezaría con alguna imagen de bulto y acaso pequeños relieves.

Por desgracia, el retablo y el resto de bienes también desaparecieron. Algunos, curiosamente, debieron pasar a manos de parientes del fundador, o eso se pensó a mediados del siglo XIX[936], otros como se ha ido viendo en los últimos años se repartieron entre los pueblos del entorno. Este es el caso de la imagen titular del retablo encargado por Juan Ruiz de Agüero (fig. 5.53), hoy dispuesto en un altar del crucero de la cercana iglesia parroquial de Montearagón[937]. Por el estudio de su anatomía, robusta y definida, el escueto paño de pureza sujeto mediante un cordón a la cadera izquierda o las amplias guedejas acaracoladas de su cabellera son estilemas propios de Zumeta. A pesar de su inestable postura, marcada por un exagerado *contrapposto*, su movimiento parece congelado y fal to de vitalidad. Característico de ciertas esculturas del navarro es la expresión angustiada de su rostro, con el ceño ligeramente fruncido y las cejas dispuestas en oblicuo. Estos superficiales ecos laocoontianos están presentes en otra imagen homóloga conservada en la parroquial de Muelas del Pan (fig. 5.53) y que también podrá atribuirse a Juan Ruiz de Zumeta[938].



Fig. 5.54. Cruz de altar (c. 1595). Juan de Montejo. Toledo (Paradero desconocido). Fotografía: Colección Alguacil. Ayuntamiento de Toledo

A pesar de que documentalmente parece claro que Montejo no intervino en la capilla toledana, cabe la posibilidad de que el obispo Ruiz de Agüero llevase consigo a Brujel otras piezas de pequeño formato realizadas *ex profeso* para su espacio funerario, o que le acompañaron durante su episcopado en Zamora.

[936] MADOZ (1846): 467. Para entonces a la iglesia, de fábrica, ya le habían sacado también la mayor parte de sus ladrillos.
[937] LÓPEZ DE AYALA Y LÓPEZ DE TOLEDO (1919): 255. Se fechó por entonces en el siglo XVII.
[938] Procedería de la desaparecida ermita de San Fabián y San Sebastián. NIETO GONZÁLEZ (1982): 248.

Este podría ser el caso del pequeño Cristo de la Expiración, o crucifijo de altar, que he podido conocer gracias a una fotografía del archivo Casiano Alguacil (Ayuntamiento de Toledo)[939], aunque, por ahora, su procedencia y paradero nos resulten desconocidos. También se ha perdido el rastro documental de la imagen, pero, indudablemente, se trata de una figura salida de las gubias de Juan de Montejo (fig. 5.54). La acusada línea *serpentinata* que define su esbelta anatomía, acompañada de una leve torsión a la altura de la cintura, resulta inconfundible, al igual que el ya característico *perizonium* cruzado en el centro y con sendos nudos o colgantes de tela sobre las caderas. Se trata de un Cristo vivo que dirige su mirada a las alturas, como los de El Fito o la capilla de San Cipriano, aunque por su tamaño se asemejará más al de la iglesia de Tamame o al del ábside de San Juan de Alba de Tormes. Eso sí, es mucho más movido que cualquier de los anteriores, situándose mucho más cercano a los que tallará en la provincia de Salamanca en la segunda mitad de la década de 1590, caso de los de las Carmelitas de Cabrerizos, la iglesi a capitalina de San Juan de Sahagún o el de Galisancho.

El último de los salmantinos me reafirma en la idea de que esta tipología, la de pequeñas cruces o crucifijos de altar, gozó de buena acogida entre su clientela de las dos diócesis y forma hoy un interesante y heterogéneo conjunto de tallas. Unas, por su alta calidad y apurada labra, parecen autógrafas, como la de Toledo, otras, más toscas y menos dinámicas, pero siguiendo los modelos marcados por el maestro, se deberán total o parcialmente a los miembros del taller. Las que conocemos en la provincia de Salamanca se realizaron con posterioridad, pero en Zamora es posible mencionar una media docena de imágenes que, con pequeñas particularidades, encajarían dentro de estas mismas características.



Fig. 5.55. Cruces de altar (c. 1590-1595). Juan de Montejo y taller. Iglesias parroquiales de Andavías y Tamame

De reducido tamaño y, por lo tanto, considerables

[939] Fondos digitalizados del Archivo Casiano Alguacil – Ayuntamiento de Toledo en: https://www.toledo.es/toledo-siempre/toledo-en-las-fotos-de/casiano-alguacil-1832-1914. Fotografía: CA-0744-PA (Última consulta: 26/10/2021). Agradezco las gestiones realizadas sobre la fotografía y la escultura a D. Mariano García Ruipérez (Archivero Municipal), D. Miguel Ángel Gómez Jiménez (Delegado de Patrimonio Cultural de la Archidiócesis de Toledo), D. Juan Pedro Sánchez Gamero (Responsable de Patrimonio Cultural. Catedral de Toledo) y a Dña. María del Prado López (Departamento de Patrimonio. Catedral de Toledo).

estrictamente como cruces de altar serán las conservadas en Andavías[940] y Tamame (fig. 5.55). Son muy distintas entre sí, exceptuando el tipo de paño de pureza empleado. Ambas recurren a modelos utilizados por Montejo, pero el primero, de resolución más tosca, recuerda a las imágenes de primera época, tipo Morales del Vino. Mientras, la segunda se aproxima a las tallas más expresivas, movidas y de anatomías más abultadas y fibrosas, empleadas, por ejemplo, en el retablo mayor de Jambrina o la capilla de Cristóbal González de Fermoselle. No cabe duda de que entre este crucificado de Tamame y el de Toledo existe un vínculo directo, aunque el repinte y el retallado parcial de la cabeza del zamorano pueda causar ciertas dudas. Aquel y este par ecen obras de la misma mano y análoga cronología.



Fig. 5.56. Guiones o cruces procesionales (con detalle del rostro). Juan de Montejo y taller (c. 1590-1595). Iglesias parroquiales de Cañizal y Malillos

Hay otro par de imágenes algo mayores que estas –que apenas superaban los treinta centímetros– en Cañizal y Malillos (fig. 5.56). Pudieron tener idéntica función, aunque más bien habrán de tomarse como guiones o cruces procesionales[941]. Como en las anteriores, no existen un reparto concreto de estas piezas en tal o cual territorio, sin o que vamos viendo como se trata de ejemplares salpicados por las comarcas de El Pan, La Guareña y Sayago. Casi en sintonía con las ya vistas, se aprecia una notable diferencia entre estas tallas, especialmente en el tratamiento anatómico, más ligero en el primero y de un modelado más suave en el segundo. Este detalle, unido al trabajo algo más redondeado de las telas en este último, invita a pensar que el de Cañizal estaría más próximo cronológicamente a la talla de Toledo. Por el contrario, el ejemplar de Malillos, se nos antoja emparentado estilísticamente con crucificados como los de Morales de Vino o El Fito. En realidad, las formas de

[940] MATEOS CARRETERO (1994): 66.
[941] No obstante, en Malillos existía una Cofradía de la Cruz. AHDZa, AP., 183 (Malillos), Lib. 11, f. 40v.

este último son las más representativas del estilo de Montejo, aunque esto no significa que sólo las que se aproximen a ellas sean sus obras autógrafas. Bien es cierto que en este caso me inclino a pensar que la imagen de Cañizal pudo tener intervención del taller y no sólo por la extraña colocación de sus brazos, donde, además, el izquierdo está rehecho por completo[942].



Fig. 5.57. Calvario (c. 1595). Juan de Montejo y taller. Museo Catedralicio de Zamora. Vista general y crucificado. Abajo: Detalle del busto de Cristo y tallas de la Dolorosa y San Juan Evangelista

Obras de seguidores o relacionadas con su círculo son otros dos bultos localizados en las iglesias sayaguesas de Villamor de la Ladre y Moraleja de Sayago, cercanas formalmente, con paños de pureza que remedan el utilizado

[942] También la mano derecha del Cristo de Malillos se ha sustituido groseramente.

por Montejo, aunque en las antípodas en cuanto a su factura. La documentación parroquial de Villamor atestigua, además, el uso que hemos descrito para este tipo de imágenes, pues en concreto este se utilizó para las procesiones y acompañar en los entierros.

Pero si hay una obra con la que se podría parangonar el crucifijo toledano mejor que con ningún otra es con el Cristo (fig. 5.57) que corona un pequeño Calvario custodiado en el Museo catedralicio de Zamora. Aunque, evidentemente, tiene carácter de grupo, la imagen principal fue tallada por el maestro, mientras los intercesores, menos meritorios y con unas características plásticas más reducidas, serán obras de taller. El crucificado casi calca las líneas sinuosas ya expresadas y su detallado estudio anatómico, aquí algo atemperado, habla de las altas capacidades de su autor, máxime teniendo en cuenta su pequeño tamaño. Parece, como ya han dicho quienes nos preceden en su estudio, que este Calvario pretendió reproducir el de la capilla de González de Fermoselle, modelo que alcanzó su cénit en el soberbio grupo tallado años después para la capilla del cardenal Mella[943]. Del resto del conjunto sobresale ligeramente la figura de San Juan, algo más movido, con un modelado más rico y con un rostro anodino, pero al que se ha tratado de imprimir cierta expresividad con esos característocs cabellos alborotados, las cejas dispuestas en oblicuo y su boca entreabierta. Esta hilazón con las piezas de la capilla de la iglesia de San Cipriano llego incluso hasta un detalle anecdótico como es la colocación de la calavera sobre el Gólgota, boca abajo y tallando cada una de sus oquedades.

A tenor de estos detalles, su cronología puede situarse muy próxima a 1595, adelantando, pues, en unos pocos años la que se venía proponiendo hasta la actualidad[944]. Lo que no ha sido posible saber es para dónde o quién se tallaron originalmente, pues desde su primera mención, a mediados del siglo pasado, siempre se han vinculado a la Sala Capitular, como parte del Museo Catedralicio[945]. Quizá en algún momento logremos saber si fueron encargardas para algún retablo de la propia Catedral o si formaron parte del ajuar u objetos devocionales de los obispos con los que convivió Juan de Montejo, el ya nombrado Juan Ruiz de Agüero y su sucesor, Fernando Suárez de Figueroa (1597-1608).

5.3.2. El retablo mayor de la Asunción en Villadepera

A diferencia de lo visto en los dos conjuntos retablísticos anteriores, donde era posible rastrear el origen y desenlace de los trabajos, e incluso el papel de Juan de Montejo como contratista o como mero colaborador, se tiene noticia de otra obra –concertada también entre 1593-1595– en la que no es posible afirmar

943 SAMANIEGO HIDALGO (1993c): 146-147; *Ídem* (1997): 44-45. El autor expresa, también, que su policromía pudo aplicarse con posterioridad, algo de lo que no tenemos conocimiento documental. Quizá, al mismo tiempo, se aplicarían los ojos de pasta vítrea que muestran.
944 Además de por Samaniego, también se ha fechado en torno a 1600 en RIVERA DE LAS HERAS (2001): 167. Más vagamente lo fechó en el siglo XVII HERAS HERNÁNDEZ (1973): 230.
945 LUELMO ALONSO (1956): 86; RAMOS DE CASTRO (1982): 344.

cómo se fraguó la llegada de nuestro escultor. Aún así, me inclino a pensar que, como en Villavellid o en Brujel, Montejo tampoco logró hacerse con el contrato de este otro gran retablo, el mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Villadepera. Su situación personal y laboral no habría variado un ápice, por lo que o bien no vió interés en la obra o directamente fue un encargo explícito a otro maestro por parte de la parroquia o del visitador episcopal.

Es cierto que la localidad de Villadepera no era un pueblo más de Sayago, puesto que desde fines de la Edad Media había sido cabeza del arciprestazgo de su mismo nombre, lo que, hasta su desaparición a comienzos del siglo XIX, le otorgó una situación ciertamente privilegiada[946]. Pero también es verdad que se encontraba en uno de los puntos más alejados de la capital y de los más difícilmente accesibles de toda la diócesis de Zamora. Esta última circunstancia no fue óbice para que la iglesia aspirara a contar con un retablo de gran formato que cubriera la mayor parte de su testero (fig. 5.58). Aunque no he hallado su contrato, sabemos que en su hechura se afanó durante esos años el entallador oriundo del norte peninsular Esteban de Arnedo el Viejo y tras su muerte en 1595 quizá también su sobrino Baltasar y su hijo homónimo, Esteban de Arnedo el Joven[947]. Tal escenario se expresa en el testamento del primero:

> *Ytem mando se den a mi sobrina ana de villajuan 800 reales del rretablo de villadepera despues que sea acavado de colocar con que su hermano Baltasar, mi sobrino, a de ayudar a acabar el organo de rruedalana [...]*
> *Ytem mando que se acave con brevedad el rretablo de villadepera y cumplan con montexo como esta conzertado y se venda el trigo como mexor pareçiere. [...] Ytem declaro que lo que mando para el rretablo de villadepera e dado cartas de pago de ello que entiendo son 70.000 maravedis poco mas u menos.*

Aunque escasamente explorado, el papel de Arnedo el Viejo a lo largo de su vida fue esencialmente el de entallador y "maestro de órganos", título con el que él mismo se presentaba en la documentación. De ahí que las mandas testamentarias no hacían sino refrendar algo que ya conocíamos, y es que para la mayoría de sus encargos tuvo que apoyarse en otros maestros que resolvieran la parte escultórica de los mismos. Este parece que fue el escenario del retablo de Villadepera, no sólo a tenor de la mención a Montejo en una de aquellas claúsulas, sino también porque en el testamento del propio salmantino se recogía que Esteban de Arnedo (el Mozo) aún le debía más de 100 ducados por lo labrado en dicha obra[948], tal y como podría comprobarse en los asientos de su libro de cuentas. Pero en este caso, además, el análisis de la obra conservada no deja lugar a dudas permitiendo descubrir la mano de Juan de Montejo en las calles laterales[949] y, seguramente, también en el ático.

---

946 LERA MAÍLLO (2018): 734, 737 y 739. Dicho arciprestazgo superó la treintena de iglesias sufragáneas.

947 AHPZa., Prot. 519, ff. 624-626v. 1595, junio, 4. Zamora. Entre sus herederos aparecen sus hijos Esteban, Pedro, Juan y Francisco de Arnedo, todos ellos engendrados en Catalina Sánchez. Parte del documento fue extractado en RAMOS DE CASTRO (1981): 434-438.

948 CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 38 y 40.

949 VASALLO TORANZO (2004): 77. Por primera vez los relieves –especialmente los del Nacimiento y la Adoración de los Reyes– se relacionaron con el modo de hacer de Montejo en NAVARRO TALEGÓN (1983b): 25-26. Con anterioridad, pero sin identificar los trabajos con la



Fig. 5.58. Retablo mayor de la iglesia de la Asunción en Villadepera (c. 1593-1595). Esteban de Arnedo y su taller y Juan de Montejo y su taller. Ático y dorado (1785)

A tenor de cómo lo expresa la documentación, se ha de suponer que Arnedo el Viejo contactaría con el escultor para labrar los tableros principales del retablo y las imágenes de bulto. No se trataba de una obra contratada de mancomún o de alguna otra forma de colaboración por las razones ya aludidas. Ambos eran viejos conocidos, como mínimo desde comienzos de la década de los 80,

localidad de Villadepera –en parte por leerse en la documentación como Valdepera– se dio a conocer alguna de las mandas testamentarias de Arnedo el Viejo en RAMOS DE CASTRO (1981): 436.

cuando –como ya se vió– Montejo acababa de llegar a la ciudad. Desde entonces, sus caminos se habían cruzado frecuentemente compartiendo trabajos y favores en Morales de Toro, en la capila de los Sotelo o en Fresno de Sayago, por ejemplo. En este caso, parece que Juan de Montejo ya había resuelto su parte en 1595 pues, de otro modo, Esteban de Arnedo no hubiera pedido en su lecho de muerte que se "cumpliera" con el escultor. Si su contribución fue más amplia de lo que hoy se puede ver es algo que desconocemos, sobre todo porque en torno a 1785 la máquina sufrió importantes transformaciones para adoptar su forma actual. Ademas de dorarlo por complejo se renovó el ático, custodia, frontal, guardapolvos y algunos de las piezas decorativas que se reparten por sus dos cuerpos. Todo ello corrió a cargo del maestro arquitecto y tallista Juan de Remesal, vecino de Zamora, y del dorador de Villalar Juan Carro, que recibieron 9.300 reales por su trabajo[950].

Pero volviendo a lo que aquí interesa, el retablo se resolvió con un escueto basamento, dos cuerpos y un ático. El piso inferior se articuló en tres calles, mientras el superior, más dinámico, simuló introducir, además, cuatro entrecalles gracias a la separación de los soportes que en su inmediato iban pareados. Estos juegos, combinados con las ya clásicas cajas con frontones partidos, serían los que llevaron a Gómez-Moreno a tachar la traza de caprichosa[951], no sin razón, pues aun dentro de la estética romanista parecía querer avanzar hacia postulados propios de la centuria siguiente. En lo que respecta a la escultura, el banco contiene dos alargados relieves que efigian la Anunciación y la Adoración de los pastores (fig. 5.59), ajenos por completo al universo de Montejo, por lo que debieron salir del taller de los Arnedo. Cosa bien distinta ocurre con los dispuestos en los encasamientos de las calles laterales. Los del cuerpo inferior, de mayor tamaño, recogen dos asuntos que ya nos resultan conocidos, tanto por su iconografía como por su composición. Se trata de la Visitación y de la Epifanía, trasuntos de los correspondientes relieves del retablo de Morales del Vino y Jambrina, pero aquí las figuras han ganado en esbeltez y sus paños se han vuelto menos ampulosos y pesados. Eso sí, en los tipos humanos, en la plasticidad del tratamiento de las telas, el casi obsesivo trabajo del tablero llegando a una suerte de *horror vacui*, e incluso en el movimiento de ciertas figuras y su expresividad, encontramos el estilo inconfundible del





[950] AHDZa, AP., 210 (Villadepera), Lib. 8, ff. 270v-272. El primero recibió 1.800 reales, el resto se dedicó al dorado y estofado del retablo. Parte de los remates originales del ático se colocaron sobre los canceles de la iglesia.
[951] GÓMEZ-MORENO (1927): 359.

maestro. Los rostros de San Joaquín y el rey Melchor, obedecen a dos arquetipos recurrentes y no digamos ya el modelo de la Virgen María. A pesar de todas estas concomitancias también se aprecia aquí otra de las caracteristías más repetidas de Montejo, como es su capacidad para introducir variaciones e innovar en la reprentación de los temas iconográficos más habituales. Como en Morales, subyace la inspiración en estampas de Durero (Visitación) y Cornelis Cort y Jan Sadeler (Epifanía), pero con detalles que hablan de la inventiva y creatividad del maestro, caso de ese personaje secundario del relieve de la Visitación que descoyunta el cuello hacia su hombro izquierdo, o la atrevida postura del rey Baltasar, en lo más alto del tablero y que marca un contrapunto dinámico sobre el sosiego general de la escena, detalle visto también en Jambrina pero con el rey Gaspar.

Tanto estos dos paneles, como los del cuerpo superior (fig. 5.59) se muestran bastante desfigurados por su repolicromado barroco, aplicado también por Juan Carro en 1785, al compás del dorado y estofado del resto de la máquina. Es en estos últimos donde es posible encontrar una cierta novedad, especialmente en el de la calle lateral derecha, que efigia la Imposición de la casulla a San Ildefonso. A diferencia de la composición empleada en la iglesia de San Cipriano[952] o en el retablo de la capilla de los Balbases, aquí la interpretación del tema resulta bastante más atrevida, con el santo de espaldas al espectador, la Virgen en una movida postura de avance y alrededor una serie de ángeles en audaces actitudes, especialmente el que sujeta la casulla de San Ildefonso. Por cierto, la orla exterior de esta recupera uno de esos recursos ornamentales tan propios de Montejo.

Su pareja[953], aunque repite un tema también tratado en Morales del Vino, parece mirar hacia obras posteriores, en concreto al desmembrado retablo mayor de la iglesia de San Juan de Alba de Tormes (o al menos a un relieve descontextualizado que debió formar parte de él) y al de Jambrina. La Presentación en el Templo es uno de esos capítulos especialmente queridos por los comitentes de la época, por lo que sobre una misma base Montejo elaboró diversas versiones. En este caso, las tres aludidas se muestran muy próximas, aunque en Villadepera la posición de los personajes está invertida, incluso respecto al grabado de donde se copia casi textualmente la escena elaborado por Cornelis Cort hacia 1568. Y tomando este como *paragone* sólo en él y en el tablero de Jambrina se recogieron los cortinajes que cierran superiormente la escena. Es precisamente a esta localidad a la que remiten con mayor fuerza los tipos humanos empleados y su disposición, incluso en ciertos detalles anecdóticos como en la inclinación de la cabeza de San José que parece introducirse en el fondo del tablero. Pero, como ya se dijo, también hay margen para la creación, especialmente en los detalles y personajes secundarios.

[952] Ya el granadino expresó que los relieves de este retablo le recordaban a los del retablo de San Cebrián de Zamora. GÓMEZ-MORENO (1927): 359.
[953] Uno de estos relieves del cuerpo superior fue idenficado errónemente como la Degollación de los Inocentes por HERAS HERNÁNDEZ (1973): 182.



Fig. 5.59. Visitación y Epifanía. Primer cuerpo del retablo. Presentación en el Templo e Imposición de la casulla a San Ildefonso. Segundo cuerpo del retablo mayor de Villadepera (c. 1593-1595). Juan de Montejo

Menores atenciones han merecido las imágenes del ático, seguramente porque el resto de bultos que habitan en la calle principal del retablo son obras de cronología posterior (Asunción) o relacionables con el taller de los Arnedo

(Ángel Custodio). Pero el Calvario presenta ciertas peculiaridades que reclaman nuestra atención. La primera de todas es que el Crucificado antecede en cronología a las tallas de los intercesores, es decir que no forma grupo con ellos, y parece obra de mediados del siglo XVI. Se desconoce cuándo se colocó aquí, pero no debe descartarse que fuese con motivo de las obras de fines del siglo XVIII. Por el contrario, la Dolorosa y el San Juan si hermanan entre sí y con los cánones montejianos (fig. 5.60). La primera recuerda, indudablemente, a otra Virgen vista en un retablo lateral de la parroquial de Morales del Vino, obra –como esta– que denunciaba una mayor participación del taller y que supuse formaba parte del ático de aquel conjunto. En la lejanía, el trabajo de su vestimenta, la postura de sus manos, el arqueamiento de la figura y la exagerada elevación de la cabeza conecta con su homóloga en el ático del retablo de Cristóbal González de Fermoselle. Y a este remite también, sin tantas dudas, el bulto de San Juan, donde la mayor variación reside en el carácter de los plegados, aquí menos abultados y algo más aristados. Ambas, de una resolución más floja, debieron de elaborarse en el taller bajo la supervisión y modelos del maestro, pero al mismo tiempo que los relieves principales.



Fig. 5.60. Dolorosa y San Juan. Ático del retablo mayor de Villadepera (c. 1593-1595). Taller de Juan de Montejo

Resulta extraño que el Calvario del retablo no se tallase por completo, pues esta circunstancia, aunque no ajena a este tipo de conjuntos, suele suceder principalmente en obras más cercanas, de carácter devocional, o con una apreciación especial, pero no en piezas que iban a estar colocadas a una considerable altura y a las que resultaría complejo acceder en caso de querer procesionarse, por ejemplo. Es por lo ello por lo que la conservación de un crucificado de bulto redondo atribuible a Juan de Montejo en la cercana ermita del Santo Cristo me ha hecho pensar que en realidad esta imagen sea la que falta en el retablo anterior y que se trasladara aquí en el siglo XVIII, cuando se remozó el retablo y cuando se construyó este pequeño humilladero. Además,

por su tamaño parece encajar bastante bien con el resto de imágenes del grupo (fig. 5.61).



Fig. 5.61. Cristo crucificado. Ermita del Santo Cristo de Villadepera (c. 1593-1595). Juan de Montejo

La escultura presenta todas las características acostumbradas, donde resalta la abultada anatomía, el acusado movimiento de las piernas hacia su costado izquierdo o el tamaño de la corona de espinas. En su concepción corporal está próximo al del retablo de San Cipriano, pero el desarrollo de su paño de pureza resulta más amplio, con mayor cantidad de tela y con un nudo más prominente, como ocurre en Malillos y en Cabrerizos, o en otros ejemplares que ejecutará en años venideros tanto en Zamora como Salamanca. Ni su cruz, ni su *titulus* son ya los originales.

Restaría por saber quien policromó originalmente toda esta máquina sayaguesa tras su terminación por parte de los herederos de Esteban de Arnedo el Viejo. Aunque no sea determinante, entre los testigos de su testamento figuran los pintores locales Juan Álvarez de Escobar y Rodrigo Rodríguez, quizá implicados en alguna de las obras que se mencionan en él. También es cierto que, por la parte de Juan de Montejo, los papeles de este retablo (entendemos que su concierto con Arnedo) estaban en poder del pintor Juan de la Talaya[954]. Cualquiera de los tres se encontraba en plena actividad durante estos años, por lo que no sería raro que de sus pinceles salieran los dorados y estofados que insuflaron vida a todos estos relieves e imágenes.

[954] Así se recoge en una de las claúsulas de su testamento. Guardado en una arquilla en Salamanca. CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 40.

5.3.3. En los alrededores de Villadepera, por tierras de Sayago

Abundan en las proximidades de Villadepera las esculturas relacionables con el entorno de Juan de Montejo, quizá debido a la expansión de sus modelos, pero sobre todo por las ya consabidas razones que han planeado a lo largo de todo este capítulo. En su mayoría se trata de imágenes no documentadas, pero que debieron resolverse en el taller, con mayor o menor participación del maestro, o incluso por algunos oficiales que ya no se encontrarían bajo su protección. De entre todas voy a resaltar seis tallas, todas ellas repartidas por el arciprestazgo de Sayago, pero sin separarnos mucho más allá de 40 kilómetros alrededor de Villadepera.

La mitad de estas obras son de iconografía mariana, una de las más exitosas en de la producción de Montejo, en parte por haber codificado –o haber participado en su fijación– dos tipos que gozaron de una extraordinaria fortuna entre la clientela salmantina y zamorana. Las tres tallas sayaguesas responden a un mismo modelo, el de la Virgen en pie que sujeta al Niño junto a su pecho y sobre el brazo izquierdo. Partiendo desde el prototipo de Alba de Tormes, evolucionado y enriquecido en Fuentesaúco o en Villaralbo, ha sido posible reconocer estas otras obras pues, salvo una de ellas, se encuentran en un estado de conservación bastante irregular, en parte por haber sufrido intervenciones poco afortunadas o por haberse ido acomodando a las distintas modas y necesidades de cada época.

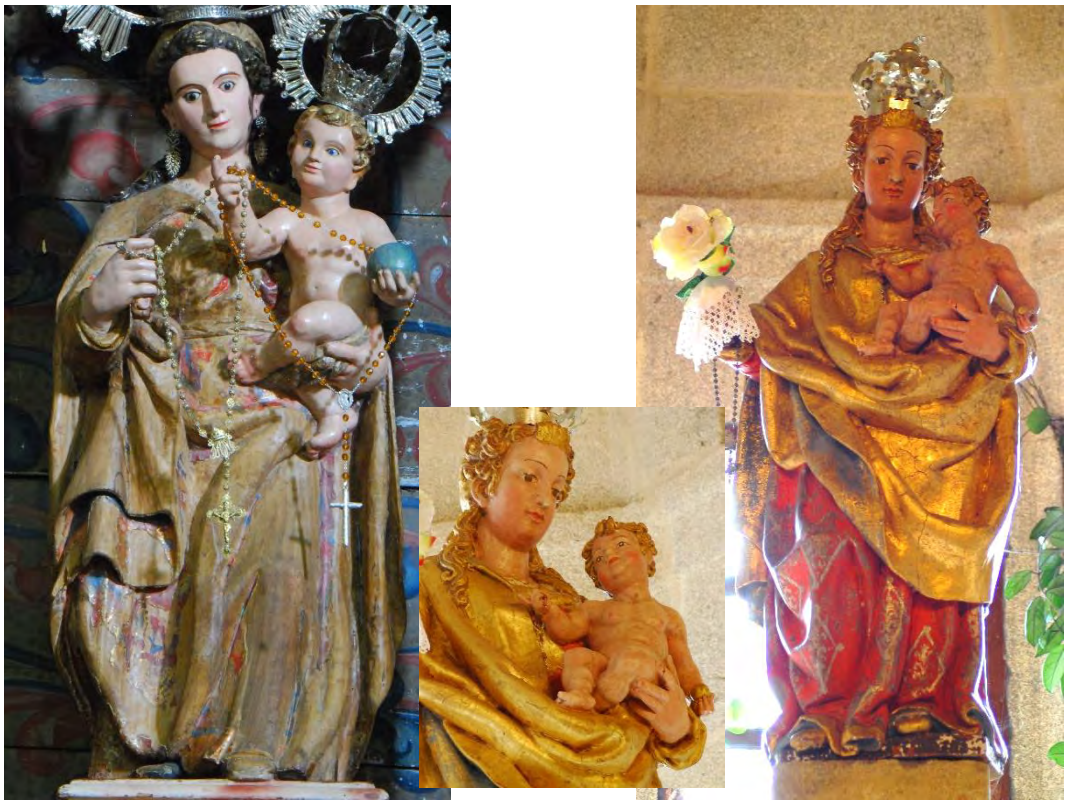


Fig. 5.62. Vírgenes del Rosario. Parroquias de Bermillo de Sayago y Piñuel con detalles. Taller de Juan de Montejo (1590-1595)

Esto ha ocurrido en las Vírgenes del Rosario de Bermillo de Sayago y Salce (fig. 5.62). La primera al menos mantiene su morfología completa, aunque ha perdido casi por completo su policromía, a excepción de en las repintadas carnaciones[955]. Aunque ciertos retazos sugieren que tuvo unos excelentes estofados, hoy la madera habla por sí sola. Mejor que en ningún otro caso se puede contemplar el cuidadoso sistema de plegados implantado por Montejo. Acaso aquí no son tan abundantes, pero no se olvidan de incorporar la recurrente brazada de telas junto a la mano derecha o la ondulante cascada que se genera bajo ese mismo brazo. Como en otras de las mencionadas, la túnica se ciñe a la cintura con un característico cinturón de tela parcialmente enrollada, lo que provoca una serie de arrugas sobre la zona del pecho, detalle también presente aquí. Por el contrario, la pose del Niño resulta algo menos ágil, pese al atrevido entrecruzamiento de sus piernas. Hay otros pormenores que denotan una menor finura en la talla, como el tratamiento de las manos de María, la resolución de los cabellos o las facciones excesivamente regordetas de ambos. Es verdad que el peinado de la Virgen se asemeja a las complejidades introducidas por Montejo, pero no se recrea en los pormenores cómo sí hace en otras figuras. A pesar de todo ello, no estamos ante un mal ejemplar, aunque el destrozo en su pintura y la introducción de modernos ojos de vidrio le han terminado por desfigurar.

En la recogida en la iglesia de San Juan Bautista de Piñuel[956] (fig. 5.62) encuentro mayores divergencias en cuanto a la disposición de los paños, pero notables similitudes en la fisonomía de los rostros, el trabajo acaracolado de los cabellos, o la postura algo más distendida y juguetona del Niño que inclina su cabeza hacia la Madre. Las alargadas facciones de la Virgen, acentuadas por lo estilizado de su cuello y la utilización de unos plegados menos redondeados podrían situarnos ante una imagen algo más tardía que la anterior. Es más, me recuerda a alguna de las santas mártires del retablo hecho para Santa María de los Caballeros en Salamanca (1596). La evidente cercanía con los modelos de Montejo invita a pensar que sería una obra fraguada en el taller, pero la disparidad en el trabajo de las telas hace que no podamos descartar que se deba a algún escultor situado en su entorno próximo cuyo nombre por ahora se desconocería. Su hechura quizá se sitúe en torno a ese año 1595, pues por entonces la iglesia encargó una custodia de talla para guardar el Santísimo, hasta entonces reservado en un arca[957]. Como en la escultura anterior, el dorado y estofado es obra posterior, ejecutado a comienzos del siglo XIX y renovado en la centuria siguiente[958].

Por desgracia, otro ejemplar de similares características e idéntica advocación, ubicado hoy en la reconstruida iglesia de San Miguel en Salce, vio como se

[955] Ocupa la caja dentral de un retablo lateral advocado a la Virgen del Rosario. HERAS HERNÁNDEZ (1973): 37.
[956] Fechada entre los siglos XVII y XVIII por HERAS HERNÁNDEZ (1973): 125.
[957] AHDZa, AP., 196 (Piñuel), Lib. 9, f. 21. Por primera vez se recoge en su retablo esta custodia "de talla y dorada".
[958] AHDZa, AP., 196 (Piñuel), Lib. 16, f. 4. Se consigna un descargo de 640 reales por dicho trabajo. Según nos informa José Ángel Rivera, en 1981 Manuel Rivas Villarino renovó totalmente su policromía, dorado y estofado.

cercenaban por el frente todos sus plegados para convertirla en una imagen vestidera. A tenor de de lo poco que resta de sus vestimentas o del trabajo de su rostro, tocado con un escueto velo del que asoman gruesos cabellos, su hechura quizá deba relacionarse más con su entorno que con el propio taller de Montejo[959].



Fig. 5.63. San Sebastián, vista frontal y detalle lateral. Ermita de San Albín en Fermoselle. Juan de Montejo (1590-1595). Izquierda: Grabado de Orazio de Santis sobre dibujo de Pompeo Aquilano (1573)

Los otros tres bultos son imágenes de santos que responden a iconografías de muy extendida devoción. Localizadas en Fermoselle, Viñuela de Sayago y Fresnadillo, representan a San Sebastián, San Antón y Santiago Apóstol respectivamente. Son de muy diversa factura, pero la primera será la que mejor conecta con los modos de Juan de Montejo[960], pudiendo considerarse como una magnífica obra autógrafa (fig. 5.63). La talla presenta un apurado estudio anatómico, singularizado por un elegante *contrapposto* y un acusado arqueamiento. El rostro mantiene ciertos toques de expresividad, y el trabajo del cabello o la tipología del paño de pureza no distan demasiado de otras autógrafas del salmantino. Bien es cierto que la definición del rostro puede parecer poco apurada, pero también se ha de tener en cuenta que la imagen estuvo a punto de perecer pasto de las llamas, lo que explica su color y parte de las pérdidas volumétricas que presenta. Parece que este tipo iconográfico no encontró eco en Zamora, pero sí en distintos puntos de la diócesis de Salamanca, como Peralejos de Solis o Saucelle. Sobre ellas hablaré más adelante, al igual que de otras vistas en Cantalapiedra y Cantalpino que, aunque mucho menos dinámicas y atrevidas en su composición, cimentan sus

[959] En la visita pastoral de 1587 se dice que "la imagen de nuestra señora es nueva". Para protegerla del polvo, se manda hacer una cabaña de yeso en el altar en que recibía culto "atento que es tan buena". AHDZa, AP., 199 (Salce), Lib. 11, f. 148v.

[960] Aunque actualmente se custodia en la ermita de San Albín parece que procedería de la iglesia parroquial de Fermoselle.

formas sobre una misma idea. Las primeras podrían haber tomado como modelo un dibujo de Pompeo Aquilano grabado por Orazio de Santis en 1573.

Menos dudas ofrece el San Antón de la parroquial de Viñuela de Sayago[961], obra del círculo de Juan de Montejo[962]. Sus ropas, toscamente compuestas, abundan en plegados verticales, aunque mantienen ciertas cascadas ondeantes que recuerdan a las labradas por nuestro escultor en muchas de sus imágenes. Eminentemente frontal, tan sólo se rompe ese hieratismo por el leve giro de la cabeza, parte mejor resuelta de la talla, con pobladas barbas dispuestas en ondulantes guedejas y una cabellera corta y rizada con los característicos abombamientos en los laterales y el prominente cogollo sobre la frente. Aunque la boca permanece parcialmente abierta sus facciones son del todo inexpresivas (fig. 5.64).



Fig. 5.64. San Antón Abad, vista general y detalles. Iglesia de Santiago en Viñuela de Sayago. Taller de Juan de Montejo (1590-1595)

Por último, cabe mencionarse una talla Santiago conservada en la iglesia que Fresnadillo dedicó a dicho apóstol. Dispuesta hoy en la sacristía es un buen ejemplo de la perpetuación de los modelos y estilo de Juan de Montejo, aunque a tenor de sus duros plegados debió de tallarse ya en el siglo XVII por algún maestro conocedor o formado en la órbita del salmantino.

961 Ubicado en el lado izquierdo del retablo la Virgen de la Natividad, en el muro del evangelio de la iglesia.

962 En 1592 Juan Ruiz de Zumeta recibía un pago de 88 reales por asentar un retablo en dicha parroquia. NIETO GONZÁLEZ (1980): 134, Cfr. AHDZa, AP., 215 (Viñuela de Sayago), Lib. 12, ff. 45-45v. Lo que no sabemos es si había sido hecho por él o había participado en su hechura, por lo que no es posible afirmar que esta escultura hubiera pertenecido al mismo.

5. 4. LAS ÚLTIMAS OBRAS MAESTRAS EN ZAMORA

El segundo lustro en la década de 1590 se presenta como un periodo especialmente complejo de la biografía de Juan de Montejo. Por un lado, aborda o concluye algunas de sus obras maestras en la diócesis de Zamora, por otro comienza a fraguarse su marcha definitiva a la vecina de Salamanca, de donde ya no volverá, salvo para el remate de algunos de estos encargos o atender algunas obligaciones legales. El retorno a su ciudad natal no supuso el abandono de la clientela zamorana, ni tampoco de su casa-taller en la rúa de los Francos, que permaneció en manos de sus descencientes hasta dos años después de su muerte, seguramente ante la necesidad de cerrar algunos de los negocios que –como se vislumbra en su testamento– aún coleaban en la provincia.

El concierto que marca el inicio de este periodo, al menos dentro de lo que se ha podido conocer documentalmente es su participación en la renovación de los retablos mayor y colaterales de la parroquial de Almaraz de Duero que había contratado Rodrígo Rodríguez, pintor con el que Montejo mantenía una sólida relación profesional. La prolija información existente al respecto nos sitúa ante una obra aparentemente menor para nuestro escultor, puesto que la intención de la parroquia no iba más allá de repolicromar y poner al día los conjuntos de su cabecera, aunque para ello fuera necesario su desmontaje, quizá alterar algunas piezas y volverlo a ensamblar.

Los retablos, dedicados al Salvador –el mayor–, a Nuestra Señora y al apóstol Santiago, aparecen ya en los libros parroquiales más antiguos[963]. Este último había sido tasado por *fulano Talaya* hacia 1567, pero los otros dos serían, como poco, obras de las primeras décadas del siglo XVI. En concreto el retablo mayor era *un rretablo de pinzel, con los pasos de la pasión y un salvador de bulto, en medio del altar una custodia de talla dorada y encima un crucifixo con las marias y la ymagen de nuestra señora.* Su condición de obras viejas, maltratadas y conservadas sin la decencia requerida asomaba ya en la documentación parroquial en 1593, por lo que no extraña que un año antes el visitador episcopal mandase que se hiciera un retablo mayor y una custodia nuevos y grandes, en correspondencia al tamaño de la iglesia. Estos deseos debieron de chocar con la realidad económica de la fábrica, que optó, como se ha dicho, por "renovarlos", es decir pintarlos, dorarlos y estofarlos. De esta decisión se desgajó la imagen del titular del templo (fig. 5.65) por la que se acometió un esfuerzo mayor contratando una nueva talla en 1595[964]. Casi al tiempo que Montejo comenzaba a trabajar en ella, el pintor Rodrigo Rodríguez recibía los primeros pagos por sus labores que se abonaron periódicamente hasta 1615.

Es posible que el salmantino hubiera entregado la imagen a fines de 1596, pues no será hasta la visita ordinaria del año siguiente cuando *le vieron*

[963] AHDZa, AP., 1 (Almaraz de Duero), Lib. 10, ff. 50-53, 56v.
[964] AHDZa, AP., 1 (Almaraz de Duero), Lib. 10, ff. 62 y 67.

asentado en su lugar[965]. Los referidos contratos prácticamente se debieron solapar, de ahí que el propio Juan de Montejo figurara como testigo en el contrato de Rodríguez[966], amén de que pudiera haberle auxiliado, como suponemos, en los primeros compases de su labor, al igual que el carpintero Agustín de Camarón. Parece claro que, en este caso, Montejo no fue el descuidado, pero sí su compañero cuyas obligaciones se perpetuaron en el tiempo hasta la segunda década del siglo XVII, cuando él ya había muerto y su mujer Ana de Quirós intentaba solventar la situación tras un largo pleito movido en la audiencia episcopal de Zamora. En él, nunca se menciona al escultor, pero sí la figura del Salvador que había realizado y cuya policromía, aplicada por Rodríguez y tasada por Juan Álvarez de Escobar y Cristóbal Ruiz de la Talaya, alcanzó los 734 reales de coste[967]. El motivo de esta larga demora no fue únicamente el

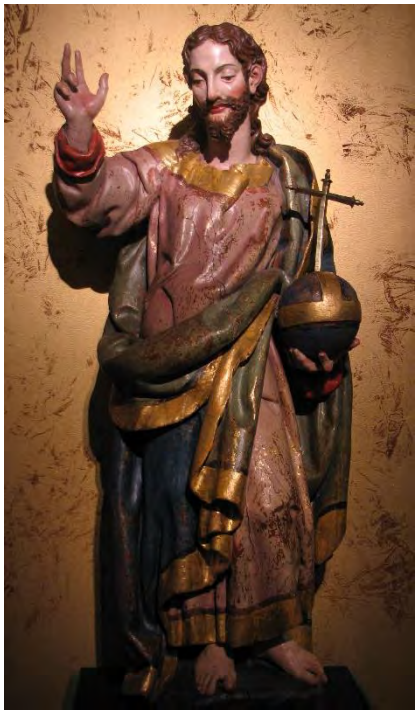






Fig. 5.65. Cristo Salvador. Almaraz de Duero. Juan de Montejo (1595-1596). Abajo: Cristo, San Pablo y los doces apóstoles (detalle). Taller de Hendrick Goltzius (c. 1578)

965 AHDZa, AP., 1 (Almaraz de Duero), Lib. 10, f. 70.

966 Según el pleito que referido a continuación el contrato de pintura se rubricó con la fábrica el 23 de abril de 1596.

967 AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 927, Leg. 17., 1596, abril, 23 – 1619, septiembre, 16. Zamora. Va adjunta una tasación previa de los trabajos realizados por Rodrigo Rodríguez hasta 1599 elaborada por los pintores Alonso de Escobar y Juan de la Talaya.

fallecimiento del pintor, sino que por su cuenta y riesgo el mayordomo de la parroquia se había concertado con el entallador Juan González para hacer un retablo mayor de talla *por estar el viejo gastado y no estar para el servicio qual se hizo.* Aunque esto suponía un evidente conflicto con el contrato por el que habían optado el cura y los feligreses, lo cierto es que retomaba viejos anhelos y un mandato pastoral, pero a la larga se tornó un quebradero de cabeza para la propia iglesia[968].

Aunque el devenir de esta obra y de este conflicto no acabó aquí, para nosotros el interés si se detiene en este punto ya que en la actualidad nada resta del antiguo retablo ni del que a la larga acabará ejecutando Juan González[969]. Por suerte, sí sobrevivió la escultura llevada a cabo por Montejo y que, por cierto, conserva la pintura con que se iluminó en 1611[970].

Se trata de una iconografía atípica en su catálogo que nos presenta a Cristo, en pie, descalzo, bendiciendo con la diestra y sosteniendo el orbe en la contraria. Su efigie rezuma una extrema elegancia y un suave balanceo entre la cadera, los hombros y la cabeza que le aporta un grácil y vigoroso movimiento, acompasado por el avance de la pierna izquierda y el brazo derecho. En la belleza de su rostro encontramos buena parte de los estilemas del maestro, tales como la barba rizada, bífida y rematada en punta, las terminaciones acaracoladas de su larga melena o la caída de los ojos con la que se busca interpelar a la emotividad del fiel. El modelado de los paños resulta menos ampuloso que en imágenes anteriores, aunque no olvida aún los pliegues redondeados y llenos de profundas oquedades. Distintiva resulta la ondulante cascada que forman las telas en el frente de la figura y que comienzan amontonarse en el suelo, o ese plástico recurso de recoger las bocamangas de la túnica.

Su atribución se debe a Nieto González, aunque su estudio detallado no fue realizado hasta fechas bien recientes por Rivera de las Heras que la calificó como obra de madurez del artista y la puso en relación con los rostros del Cristo Resucitado y Santiago el Mayor del retablo de Cristóbal García (hoy en la capilla del Santísimo de la Catedral)[971], conjunto al que me referiré a continuación. En efecto, las analogías son evidentes, pero la imagen de Almaraz contrasta por su esbeltez y por sus facciones más enjutas, algo que creo le restó una cierta

[968] AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 972-I. 1603 – 1606. Zamora. A la policromía de este nuevo conjunto se había comprometido el pintor Alonso de Escobar.
[969] El concierto para la custodia y retablo nuevo lo rubricaría 1606 junto al ensamblador segoviano Domingo Hernández (AHPZa., Prot. 809, ff. 276-277. 1606, octubre, 6. Zamora). Al año siguiente Alonso Jiménez, alguacil mayor de la ciudad de Segovia, obtendría un poder para cobrar de Hernández ciertas cantidades que adeudaba a Juan González por el traspaso de la obra de Almaraz (AHPZa., Prot. 810, ff. 48-48v. 1607, febrero, 28. Zamora).
[970] AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 927, Leg. 17., 1611, septiembre, 6. Zamora. Se pagó al año siguiente, en 1612: AHDZa, AP., 1 (Almaraz de Duero), Lib. 10, f. 136v. Basándose únicamente en este dato procedente de los libros parroquiales se propuso que, en realidad, se hubiera pintado en 1612, algo que hoy podemos matizar, Cfr. NIETO GONZÁLEZ (1982): 18 y RIVERA DE LAS HERAS (2012c): 180.
[971] NIETO GONZÁLEZ (1982): 18; RIVERA DE LAS HERAS (2012c): 180-181. Como imagen barroca la consideró HERAS HERNÁNDEZ (1973): 19.

capacidad expresiva. En el mismo estudio se propone que Montejo hubiera utilizado como fuente gráfica inspiradora una estampa de Cristo Salvador elaborada por Hendrick Goltzius en 1589 y no descarto que así sea, pero encuentro mayores concomitancias con otro grabado del mismo autor perteneciente a la serie de "Cristo, San Pablo y los doce Apóstoles", preparada en su taller hacia 1578 (fig. 5.65). La primera de estas trece láminas sitúa a Cristo en su extremo derecho y nos le presente de un modo muy similar a como lo hizo Juan de Montejo. Su postura, la posición de las manos, el movimiento de las piernas o el trabajo de ciertos plegados, como el plisado que describe la túnica sobre el pecho resultan idénticos.

5.4.1. El retablo de la capilla de Cristóbal García de Losada y Beatriz de Ávila en San Juan de Puerta Nueva

Dejando de lado la Catedral y la iglesia de San Andrés, donde los Sotelo habían fundado su capilla funeraria, el templo consagrado a San Juan –que se englobó en la actual plaza mayor de la ciudad a partir de los siglos XV-XVI– fue uno de los edificios que atesoró un patrimonio escultórico más rico e interesante. Una parte importante de los retablos e imágenes de esta parroquia se renovarían a partir de la segunda mitad del siglo XVI como consecuencia de la ruina parcial del edificio acontecida en 1559, proceso que concluiría, *grosso modo*, en los primeros años del Seiscientos. Durante las tres décadas siguientes, es decir entre 1560 y 1590, se sucedieron las obras de reconstrucción en el recinto de la iglesia, sus armaduras y su torre[972].

En este contexto ha de situarse la promoción de varias capillas particulares[973], de carácter funerario, como la ya mencionada de Francisco García y su mujer Beatriz de Vergas, para la que Ruiz de Zumeta y Troas ejecutaron el correspondiente retablo hacia 1586-1588. Pero también la fundación de la capilla de Nuestra Señora de la Piedad, ubicada junto a la anterior e igualmente en el muro del evangelio, con acceso directo al desaparecido claustro parroquial. Su dotación conllevaba, además, el encargo de un retablo, cuyo abono correría por cuenta de los patronos, el mercader Cristóbal García y su esposa[974], Beatriz de Ávila, y la provisión de una capellanía para la celebración de misas perpetuas, tal y como se recogía en una inscripción ubicada en la embocadura del recinto[975]: "Esta Capilla de nuestra Señora de la Piedad

[972] RIVERA DE LAS HERAS (2001b): 122; VASALLO TORANZO (1993): 318.

[973] Algunas de ellas llegaron a alterar, incluso, la fisonomía exterior del buque de la iglesia, caso de la dedicadas a la Virgen de la Consolación o Nuestra Señora de la Piedad. ÁVILA DE LA TORRE (2000): 230.

[974] Debían de ser un matrimonio bastante bien situado, no sólo por la provisión de esta capilla, sino por algún contrato anterior que conocemos y que nos habla de una situación realmente acomodada. Sólo así se explica el encargo de una docena de sillas francesas grandes, de nogal, *altas para hombres y labradas de la labor que tiene una silla de mujer del dicho Cristóbal,* a 40 reales la unidad. AHPZa., Prot. 481B, ff. 517-518. 1584, julio, 12. Zamora.

[975] FERNÁNDEZ DURO (1882): II, 330. Con muy escasas variantes también recogió la inscripción PIÑUELA XIMÉNEZ (1987): 61. La data se asignó a la hechura del retablo en GÓMEZ-MORENO (1927): 160.

fundaron Cristóbal García de Losada y Beatriz de Ávila su mujer, a honra de Dios nuestro Señor y de su bendita Madre y la dotaron de una Misa cada dia de IX y X. Año 1597”.



Fig. 5.66. Traza del retablo de Cristóbal García de Losada y Beatriz de Ávila para la iglesia de San Juan de Puerta Nueva. Juan de Montejo (1596). AHPZa, M. P. y D. Sig. 2/23



Fig. 5.67. Retablo de Cristóbal García de Losada y Beatriz de Ávila para la iglesia de San Juan de Puerta Nueva, hoy en la capilla del Santísimo (antes de los Balbases) de la catedral de Zamora. Juan de Montejo (1596-1597)

Antes de acabar el año 1596 Beatriz de Ávila, ya viuda, contactaba con Juan de Montejo para encargarle el mencionado retablo[976], que debía estar

[976] AHPZa., Prot. 709, ff. 532-535v. 1596, noviembre, 27. Zamora. Junto con el retablo se habrían de hacer unos cajones para los ornamentos y una puerta a dos haces para la comunicación de la capilla con el claustro de la iglesia. El contrato fue exhumado y estudiado por: SAMANIEGO HIDALGO (1980): 339-342 y RAMOS DE CASTRO (1982): 280-286. Unos pocos días antes también se había concertado la hechura de una reja con el cerrajero local Diego González que se dispondría en el arco de comunicación con el templo, forjada a imagen

asentado para el día Nuestra Señora del año siguiente ajustándose a una cuantía de 3.450 reales[977]. El escultor aceptó el compromiso y se hizo acompañar, como fiador, por el pintor Juan de la Talaya que, a la postre, se ocuparía de la policromía del conjunto. Las condiciones redactadas por Montejo resultan de lo más clarificadoras y su lectura se torna en una lección magistral sobre su comprensión de la retablística de la época, abogando por la claridad compositiva, la pureza de líneas y el rechazo de todos aquellos elementos accesorios que no aportasen algo sustancial a la obra (Doc. 5).

Así, la máquina se organizaría siguiendo el modelo más recurrente en su producción, con dos cuerpos, tres calles y sus correspondientes banco y ático, expresando una evidente tendencia a la verticalidad. Los primeros se separaban mediante frisos tallados, mientras las segundas se articulaban a base de cajas rematadas por frontispicios triangulares y curvos flanqueadas por columnas de órdenes superpuestos (jónico y corintio) y tercio inferior del fuste tallado[978]. El aparato iconográfico se describe con bastante detalle, exceptuando los tableros del banco que habrían de ir *tallados en la manera de la traça.* Aquí, es posible conocer sus asuntos, no sólo por la conservación del retablo, sino también porque de manera excepcional subsiste su traza[979], la única conocida de toda la obra de Juan de Montejo. Lo integran siete tableros de distinto tamaño; cuatro en el frente de los netos con relieves de Santa Beatriz,



Fig. 5.68. Santa Beatriz, Santa Isabel, Santa Ana y Santa Catalina de Alejandría. Retablo de Cristóbal García y Beatriz de Ávila. Juan de Montejo y taller (1596-1597)

de la que el doctor Enríquez había puesto en su capilla del monasterio extramuros de Santo Domingo. AHPZa., Prot. 709, ff. 517-520v. 1596, noviembre, 15. Zamora.

977 El 15 de septiembre se celebraba la festividad de la Virgen de la Piedad, de las Angustias o La Dolorosa.

978 SAMANIEGO HIDALGO (1980): 340; RIVERA DE LAS HERAS (2001b): 78.

979 AHPZa., Mapas, planos y dibujos (M. P. y D.), Sig. 02/23. Extraído de Prot. 709, f. 534v. [1596, noviembre, 27. Zamora].

Santa Isabel, Santa Ana y Santa Catalina y tres de mayor tamaño bajo las calles, ocupados por Santo Tomás y San Bernardo en los laterales y por una pareja de eremitas en la central, con San Antón abad y San Onofre.

La total coincidencia entre lo proyectado y lo ejecutado (fig. 5.66 y 5.67) se rompe por primera vez en el cuerpo bajo del retablo, aunque sólo en la disposición de los personajes elegidos. En la calle central iría, como no podría ser de otra manera, Nuestra Señora de la Piedad, pero las laterales estarían habitadas a la derecha por San Bartolomé y a la izquierda por el apóstol Santiago. Sin embargo, tanto en la traza, como en el propio conjunto, se colocaron al contrario. También de bulto redondo y de nogal habrían de ser las tres imágenes del piso superior; de izquierda a derecha San Ildefonso, Cristo resucitado y San Cristóbal. Ningún disenso encuentro entre las cláusulas y el dibujo, pero sí con la realidad, donde el patrón de Zamora fue sustituido, extrañamente, por una talla de San Juan Evangelista. A todas estas esculturas se le sumaron en el contrato dos más, en concreto la figura del Espíritu Santo para el frontispicio que rompía el entablamento separador del primer y segundo cuerpo del retablo y un relieve de Dios Padre destinado al pequeño encasamiento del ático. Pero también se aludía a la necesidad de ubicar dos figuras más, *escriptas en la traza*, sobre los tímpanos que remataban las calles laterales. En el diseño se grafiaron los nombres de San Andrés, a la izquierda, y de San Pedro, a la derecha[980], aunque hoy los contemplamos invertidos en el retablo. Finalmente, Montejo quiso incorporar ciertos accesorios ornamentales que le sitúan como un maestro puesto al día de las novedades estilísticas, algunos aparecían en las condiciones, como una pareja de *pidamires* (*sic*, por pirámides) en los extremos el coronamiento, pero también dibujó aletones y unas bolas vignolescas cerrando el ático. Ni de unas ni de otras queda nada si es



Fig. 5.69. Santo Tomás y San Bernardo. Retablo de Cristóbal García y Beatriz de Ávila. Juan de Montejo y taller (1596-1597)

[980] Bajo el nombre de San Pedro aparece, tachado, el de San Bernardo.

que se llegaron a tallar. Por otro lado, la profusión de frontones partidos también creció a la hora de materializar el diseño inicial.

Aunque el bosquejo adjunto al contrato del retablo ya ponía de relieve las altas capacidades artísticas de nuestro escultor, su traslado a la madera presenta algunas particularidades dignas de ser reseñables. Lo primero es que las imágenes del banco acusan la participación de otras manos del taller, especialmente los relieves de Santa Beatriz (protectora de la fundadora de la capilla) y Santa Ana. Bien es cierto que, a excepción de la primera, el resto parecen obras de colaboración en las que el maestro intervendría en detalles puntuales, como en el rostro de Santa Isabel o en el diseño de los plegados de Santa Ana y Santa Catalina de Alejandría (fig. 5.68). En estas dos últimas se acentúan, además, algunos detalles profundamente junianos que se repetirán en otras de las tallas del conjunto.

Nada diferente ocurre en los tableros de mayor tamaño, aunque en ellos se aprecia un poco mejor el estilo de Montejo en esta etapa de su vida. Pese a que en esencia las imágenes reproducen modelos y tipos ya conocidos, el trabajo de las telas, aunque ampuloso, se han tornado algo más quebrado y menos algodonoso. A pesar de todo, las imágenes no han perdido ni un ápice de vivacidad y elegancia, ampliándose, si acaso, el variado abanico de fuentes grabadas a cuyo sabio manejo nos tiene acostumbrados el salmantino. No cabe duda de que el sitial que ocupa Santo Tomás debió de salir de alguna estampa



Fig. 5.70. San Antón abad y San Onofre. Retablo de Cristóbal García y Beatriz de Ávila. Juan de Montejo y taller (1596-1597). Abajo: San Antón abad (detalle invertido). Alberto Durero (1519) y San Onofre (detalle). Cornelis Cort (1574)

flamenca y a similares oígenes remitirá la efigie de San Bernardo, pese a que en este caso es posible relacionarlo con la representación de San Ildefonso vista en el retablo de la capilla de Cristóbal González de Fermoselle que, a su vez parecía haber tomado como inspiración un grabado de Dirck Vellert. A él remite, desde luego la postura del santo y la forma del báculo con esta tela colgante que se adentra en los múltiples pliegues de la túnica (fig. 5.69). Quizá el relieve más interesante, por su mayor complejidad compositiva, es el central, hoy parcialmente oculto por un sagrario contemporáneo. En él comparten espacio y paisaje rocoso y desapacible San Antón abad y San Onofre (fig. 5.70). Al primero ya me referí al marcar una línea de continuidad con la imagen de bulto redondo que el maestro dedicó al mismo santo en la parroquial de Jambrina. En este caso se muestra sentado, pero absorto igualmente en la lectura y con el rostro oculto parcialmente bajo la capucha de hábito. De ella asoman las características barbas ondulantes y acaracoladas que también exhibía Santo Tomás y más pobladas San Onofre. Mientras en Jambrina la influencia de una estampa de Van Leyden parecía bastante clara, en este caso hay una copia casi literal de un famoso grabado de Durero. Postura, actitud y plegados se repiten miméticamente, includa la cruz que aparece la derecha del personaje, aquí de mucho menor tamaño y morfología más simple. El proceso se repitió en su compañero penitente que, aunque tiene un rostro bastante insulso y un canon un tanto achaparrado, luce un estudio anatómico bastante correcto. Como en la anterior, el recurso a la estampa resulta palmario, valiéndose de la imagen de uno de sus dos grabadores de cabecera, Cornelis Cort o Johan Sadeler[981]. Recurrente resulta la tipología de árboles con troncos nudosos recogidos en varios de los tableros o esas espirales nubosas a las que dirige su mirada San Bernardo. Aunque ya forman parte de su repertorio identitario, vemos como en ciertos casos las fuentes grabadas fueron proveedoras de hasta los más nimios detalles.

Las seis esculturas ubicadas en los encasamientos del retablo son sobresalientes (fig. 5.71). Aunque no se haya propuesto hasta ahora, y sin ánimo de desmerecerlas, aprecio –al igual en los relieves– la participación del taller. En las correspondientes a las calles laterales, el estudio de los rostros es soberbio, especialmente los de San Bartolomé y San Juan Evangelista, los otros dos resultan algo más académicos. No sólo se ahonda en las posibilidades expresivas de los personajes, baste con ver el gesto adusto y la blandura de las facciones del primero de los santos, sino que algunos de los habituales modismos están llevados al extremo, como esa voluminosa cabellera y barba compuesta a base de gruesas y agitadas guedejas que muestra San Bartolomé o los innumerables caracoles que describe la melena del discípulo amado. También el movimiento de estas dos imágenes resulta mucho más dinámico e inestable y el trabajo de los plegados se complejiza notablemente con telas que se amontonan dando la sensación de pesadez y generando profundas oquedades. Por lo que respecta a Santiago[982] y San Cristóbal (santo homónimo

[981] Ambos son autores de un grabado similar, aunque invertido en el segundo, sobre un dibujo realizado por Girolamo Muziano en 1574.
[982] Se estudió pormenorizadamente con motivo de una exposición en: SAMANIEGO HIDALGO (1999): 36-37.



Fig. 5.71. San Bartolomé, Santiago, San Juan Evangelista y San Cristóbal (con algunos detalles) Retablo de Cristóbal García y Beatriz de Ávila. Juan de Montejo y taller (1596-1597).

del fundador), no es que no desplieguen los patrones propios de Juan de Montejo, sino que se muestran bastante más atemperados, desde su disposición general hasta el trabajo de las telas, rostros y poses. Es más, inciden en ciertos estilemas junianos sobre los que el maestro aleccionaría a sus pupilos, caso de esas muñecas casi descoyuntadas, el característico *contrapposto*, o recursos que aportaban dinamismo e inestabilidad, como el Niño Jesús que se sujeta de manera inverosímil sobre el hombro izquierdo de San Cristóbal y que recoge alrededor de sus brazos una tela que parece levitar, como se vió en aquel temprano Resucitado de Fuentesaúco.

A respecto de este último personaje, Samaniego estimó un evidente cambio entre su concepción dibujística y su traslado a la madera, especialmente en lo espigado del boceto y el tipo más fornido y proporcionado de la escultura[983]. En este cotejo subrayó, además, el estatismo de la talla y su inversión de la direccionalidad de la masa corpórea. Para ello se alude a que la intención inicial podía conectarse con una xilografía de Buxheim datada en 1423, algo que no puedo descartar, pero, desde luego, sí añadir que en su materialización estuvo presente la estampa que Durero realizó de este santo en 1511 o más posiblemente la versión invertida que sobre la misma plancha realizó Hieronimus Hopfer (monograma I. H.) en una fecha imprecisa entre 1528 y 1563 (fig. 5.72). Su ademán de asir el cayado con la mano derecha y llevar la contraria a la cintura, la posición de las piernas, el mimético estudio del busto –con el cabello sujeto por una diadema– o esos característicos cortes de la túnica a la altura de las rodillas, hacen que el parangón resulte algo evidente. Los movidos pliegues de los mantos de uno y otro personaje tuvieron que simplificarse obligatoriamente posibilitando que el Niño se trasladase al hombro izquierdo en lugar de tras la cabeza y se adaptase al propio marco que imponía su encasamiento en el retablo.



Fig. 5.72. San Cristóbal. Hieronimus Hopfer (1528-1563)

Resta por aludir a las esculturas ubicadas en la calle central del retablo, dos de las más bellas del conjunto (fig. 5.73). En el cuerpo inferior una Virgen con el Niño que sigue el famoso modelo adoptado por Montejo para este tipo de imágenes sedentes y del que ya se habló en la iglesia de San Andrés (capilla de los Sotelo) o Arcenillas, cultivado paralelamente por Juan Ruiz de Zumeta. Si en el grupo anterior existía esa divergencia entre la traza y la talla, mucho mayor lo será en esta, que nada tiene que ver con su advocación original de Nuestra Señora de la Piedad. Si lo tenía en el dibujo, que retrataba a una Virgen en pie, con el Niño semitumbado dispuesto contra su pecho, dos figuras en actitud orante a los pies y dos ángeles que elevaban y extendían el manto de María para proteger a los anteriores. Pero finalmente la escultura se convirtió, por razones desconocidas, en lo que hoy puede verse[984]. Dispuesta a modo de gran matrona, su postura adolece de un cierto frontalismo, sin embargo, el extraordinario despliegue de telas sobre su regazo y en el frente de las piernas evita cualquier in dicio de monotonía o rigidez, a lo que contribuye también el c aracterístico ladeo de la cabeza. Los vacíos y oquedades que se generan tanto alrededor de la peana como en las bocamangas producen acusadas sombras

[983] Un estudio pormenorizado de la imagen y su contexto se pudo llevar a cabo recientemente con motivo de su limpieza y exposición. SAMANIEGO HIDALGO (2016b): 344-345.

[984] Esta circunstancia también llamó la atención de Guadalupe Ramos que la explicó con la posibilidad del cambio iconográfico que dejaban entrever las claúsulas del contrato "[...] como está en la traza u de la manera que se le pidiere". RAMOS DE CASTRO (1982): 284.



Fig. 5.73. Cristo Resucitado y Virgen con el Niño. Retablo de Cristóbal García y Beatriz de Ávila. Juan de Montejo (1596-1597)

y unos juegos plásticos de gran suntuosidad, como ocurre también en la túnica del Resucitado que ocupa la caja superior. El rostro idealizado, dulce y sosegado de la Virgen contrasta con la movida postura del Niño, inquieto y de potente anatomía, ambas cuestiones muy del gusto de Montejo. Ese contrapunto entre lo masivo y lo delicado se hace patente también en otros detalles, como en las gráciles manos que asoman bajo los ropajes de María o en la talla menuda en la que el maestro se recreó al labrar los cabellos de ambas figuras.

El Resucitado es una imagen mucho más dinámica, para empezar porque su postura reposando el pie izquierdo sobre el orbe (fig. 5.73), fuerza el desplazamiento de la cadera hacia el costado contrario creando un marcado *contrapposto.* Una abultada anatomía asoma bajo la túnica, que se abre a la altura del costado dejando ver la huella de la lanzada y se sujeta al cuello mediante un botón semiesférico. Este detalle, unido a la forma y dobleces de sus cuellos es un recurso muy frecuente en las imágenes de Juan de Montejo. Sólo en este retablo lo muestran las figuras de Santiago, San Cristóbal y el Dios Padre del ático. Su rostro, de boca entreabierta, párpados caídos y melena ondulada peinada al medio que cae a ambos lados de la cara acompasada de la barba, responde a uno de los tipos habituales en el catálogo del salmantino y conecta con la del apóstol Santiago, en este mismo retablo y con la del Salvador recogido en la localidad de Almaraz, por ejemplo.

En el coronamiento del retablo, además de la caja con el Dios Padre que, por cierto, sigue un modelo que ya nos resulta conocido pues deriva del labrado en

la fachada de las Carmelitas de Alba de Tormes, se mantienen las dos imágenes que el comitente fió a los dictados de la traza pergeñada por Montejo. Como ocurre en el resto del conjunto es posible advertir evidentes diferencias entre ellas. La de San Pedro es de una resolución bastante más tosca, de plegados aplanados y aspecto macizo, y aunque recoge ciertos modismos del maestro lo hace de un modo bastante superficial. Tampoco su rostro responde estrictamente a los tipos humanos que conocemos de Montejo, eso sí su autor trató de aproximarse a la característica expresividad de riagrambre juniana gracias a inclusión de esas cejas marcadas y ceño fruncido (fig. 5.74).



Fig. 5.74. San Pedro y San Andrés. Retablo de Cristóbal García y Beatriz de Ávila. Juan de Montejo y taller (1596-1597). Dcha: Cristo della Minerva

Mientras esta será una pieza debida al taller, no ocurre lo mismo con el San Andrés, situada en las antípodas en cuanto a creatividad, estudio volumétrico y exaltado dinamismo. Lo primero que llama la atención en ella es su aparente inestabilidad, en la que fundamentalmente incide su composición en base a una línea serpetinata de violentas torsiones y unas diagonales muy marcadas. La generosa profusión de telas con que se confecciona su vestimenta encuentra paralelos en el Moisés del retablo de Cristóbal González de Fermoselle. Este conjunto y sus imágenes fueron una continua fuente de citas y modelos, prueba de ello es que la cabeza de aquella misma talla se replicó casi de manera mimética en el San Bartolomé del retablo fabricado para el matrimonio García de Losada y Ávila. Sin embargo, el busto de San Andrés se muestra más cercano a dos de los relieves de su propio retablo, el de Dios Padre y el de Santo Tomás, siendo, no obstante, un tipo humano recurrente. Es precisamente el apurado trabajo de su rostro, con esa lograda blandura de facciones y los ensortijados cabellos y barbas, donde se termina por hacer patente la disparidad entre estas dos figuras que remataron la máquina que aquí nos ocupa (fig. 5.74). Existen varias estampas sobre el santo en las que Juan de Montejo pudo inspirarse para crear esta imagen, como las Wierix o Collaert, pero tampoco se debe descartar que en su composición hubiera tenido presente el Cristo Resucitado que Miguel Ángel hizo entre 1519-1521

para la iglesia romana de Santa María sopra Minerva, del que circulaban dibujos y grabados como los realizados por Beatrizet (ca. 1540-1560) y Cherubino Alberti (1575).

El trabajo de policromía de Juan de la Talaya debió de solaparse con la parte escultórica, pues no se tienen noticias de ningún tipo de contratiempo al respecto. Además, la pintura y estofados que exhiben las imágenes coincide con la época señalada. La relación entre ambos artistas resultaba del todo fructífera, y lo había empezado a ser más a partir de 1593, año en que Talaya y su esposa se convirtieron en padrinos del último vástago de Juan de Montejo. Es más, como luego se verá, esta amistad llegó al extremo de que cuando nuetro escultor marchó para Salamanca no tuvo duda en dejar sus cosas al cuidado de su colega. Antes comparecerán juntos, como testigos, en la tutela de un hijo homónimo del ya fallecido pintor Pedro de Remesal y de Ana Hernández, compromiso en el que también figura como fiador su colega Juan Ruiz de Zumeta[985].

La desaparición de estas capillas particulares a las que me referí al contextualizar el origen de este retablo motivaron el desmembramiento de su patrimonio, cuando no su desaparición. En este caso hubo mayor fortuna y en 1957 el retablo fue trasladado a la capilla del Santísimo de la seo capitalina. Resulta irónico pensar que casi cuatro siglos después la antigua capilla de los Balbases luciría, como los fundadores desearon en su momento, un conjunto realizado mayoritariamente por Juan de Montejo. Este movimiento, facilitado por el obispo don Eduardo Martínez, venía a llenar, además, el vacío que había causado el desmontaje y cesión del primitivo retablo a la iglesia de San Pedro de las Herrerías en 1922[986], algo a lo que ya me referí con anterioridad.

5.4.2. Un año trascendental en la vida de Juan de Montejo: 1597

Todo apunta a que el año 1597 situó al escultor Juan de Montejo en una complicada encrucijada. Por un lado, tenía negocio y clientela asegurada, además de prestigio, en la diócesis de Zamora, por otro los ecos de ciertos encargos de altos vuelos comenzaban a llegarle desde su Salamanca natal. Aunque a lo largo de estos años pasados hubiera hecho incursiones parciales y de corto recorrido, ahora se demandaba su presencia física en la ciudad del Tormes.

No encuentro razones para pensar que su marcha no se debiera exclusivamente a cuestiones laborales, a pesar de que el reciente fallecimiento de su esposa le hubiera dejado un profundo vacío y que la educación y sostenimiento de sus aún jóvenes vástagos le sería más llevadera en un ambiente en el que pudiera estar rodeado y auxiliado por sus familiares y

[985] AHPZa., Prot. 655, ff. 303-304v. 1596, julio, 15. Zamora.
[986] HERAS HERNÁNDEZ (1973): 223; RAMOS DE CASTRO (2001): 453; RIVERA DE LAS HERAS (2001b): 77.

parientes salmantinos. La fecha exacta de su partida, si es que hubo un día concreto y no un distanciamiento paulatino, se desconoce, aunque recientemente se ha propuesto el año 1595[987] como el de su regreso definitivo a sus raíces. No queda claro en qué se basa la autora para formular esta hipótesis, más allá de que en septiembre de ese año contrata con el mayordomo de la iglesia de Santa María de los Caballeros de Salamanca la terminación de su retablo mayor, iniciado por el escultor local Alonso Falcote, hermano del zamorano Juan Falcote. El problema es que, en este caso, la escritura habla por sí sola y nuestro artista figura reiteradamente como *vecino de la ciudad de çamora*, aunque en los meses siguientes hubiera laborado de manera esporádica en él desde la propia Salamanca.

El cotejo de la documentación notarial de las dos ciudades es el que permite aquilatar y establecer una fecha más cercana a la realidad, que creo deberá situarse entre los últimos coletazos de 1596 y los inicios del año 1597. Ya hemos visto cómo el 27 de noviembre de 1596 al contratar el retablo de la capilla de Cristóbal García de Losada y Beatriz de Ávila en San Juan de Puerta Nueva, Montejo era citado aún como vecino de Zamora, pero al iniciarse la obra del retablo de la parroquia salmantina de Santa Olalla (o Santa Eulalia), el 16 de enero de 1597, aparece ya avecindado en esta última ciudad[988]. Entre medias, y justo después de estas alusiones a su nueva vida en Salamanca, es posible encontrar otras que podrían plantear ciertos conflictos, pero para las que encuentro explicaciones que en nada alteran la hipótesis planteada. Sobre cada una de ellas se irá hablando a partir de aquí.



Fig. 5.75. San Bartolomé. Iglesia de San Juan de Fuentesaúco. Juan de Montejo (1596-1597)

Pero antes de abandonar la ciudad y la diócesis en la que se había consolidado como escultor de prestigio, Juan de Montejo tuvo tiempo de acometer algunas obras ciertamente relevantes, o al menos de contratarlas. Seguro que hubo otras, pero, a nivel documental, cuatro son las que nos sitúan en esos momentos de tránsito entre los años 1596 y 1597. Dos de ellas se hicieron para la localidad de Fuentesaúco, como si de una alegórica despedida a la villa natal de su mujer se

[987] REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 464, 468 y 507.

[988] Regresó esporádicamente a Zamora en junio y julio de 1597, asistiendo como testigo y padrino a varios matrimonios y bautizos en San Juan de Puerta Nueva y San Cipriano. SAMANIEGO HIDALGO (2016): 262.

tratara. Aunque sobre ambas se ha escrito largamente, se tratará de aportar algunos mínimos detalles sobre las mismas.

El primero de estos encargos se dirigió hacia la iglesia de San Juan Bautista, donde nuestro escultor contaba con un viejo conocido, su párroco Gonzalo de Acuña. Recuérdese que casi una década antes de este nuevo trabajo, los dos habían estipulado las condiciones para la reforma del retablo mayor del templo y ambos sufrieron el complicado devenir del mismo y de otros trabajos derivados de este[989]. Pero en este caso la encomienda no llegaba estrictamente desde la fábrica, sino desde la Cofradía de Curtidores o de San Bartolomé, establecida en la referida iglesia.

La fecha del encargo debe de situarse entre finales de 1596 y comienzos de 1597, pues en mayo de este último año el licenciado y vecino de Fuentesaúco Miguel de Cárdenas, recibía por parte del mayordomo de la cofradía, el curtidor Francisco Pérez, 80 reales a cuenta de la hechura de una figura de bulto redondo de San Bartolomé (fig. 5.75) *que el dicho montejo tiene hecha para la dicha cofradia*[990]. El que este personaje actuara en nombre del escultor no sólo se debía a su condición de abogado, sino también a que era su yerno, casado hacía apenas tres años con la joven Isabel de Montejo.

Así, pues, parece que en mayo de 1597 el escultor había cumplido su parte[991], no así la cofradía que todavía tardó cuatro meses en abonar las cantidades restantes –con el consiguiente apercibimiento y costas– hasta que se alcanzaron los 10.000 maravedís en que se había igualado la efigie del patrón. Debido a la representación de su yerno, Juan de Montejo no hubo de comparecer a lo largo de todo este proceso salvo en algún momento puntual, aunque se le cite en todos los protocolos y, además como vecino de Zamora. No descarto que este detalle se deba a que el documento que inició la causa, efectivamente, se hubiera redactado con el escultor residiendo aún en la cabeza de la diócesis, aunque el cierre le correspondió a Cárdenas, pues de los dineros de esta imagen recibiría una parte de los 600 ducados de dote que aún se le estaba debiendo[992]. En concreto, al solventar este negocio confesó Montejo le otorgó una carta de pago por importe de 1.100 reales.

---

989 Aún así, parece que su relación no se había deteriorado, pues a comienzos de 1596 Montejo, aún como vecino de Zamora, se constituía como fiador del clérigo en una obligación de pago de siete varas y media de tela al mercader Joan de Medina. AHPZa., Prot. 492, ff. 715-715v. 1596, abril, 22. Zamora.

990 AHPZa., Prot. 6633, f. 155. 1597, mayo, 25. Fuentesaúco. El hallazo del documento permitió la temprana atribución de la talla en SAMANIEGO HIDALGO (1977): 335.

991 El precio se incrementó en 826 maravedís en concepto de costas. La reclamación se cargó sobre Francisco Pérez mayordomo de la cofradía desde el día de San Bartolomé de 1596 hasta el mismo día del año en curso. AHPZa., Prot. 6633, ff. 361-361v. 1597, septiembre, 11. Fuentesaúco. Entre los testigos figura un licenciado Hernando de Cárdenas, hermano de Miguel de Cárdenas.

992 AHPZa., Prot. 6633, f. 365. 1597, septiembre, 20. Fuentesaúco. La amortización de estos dineros en la persona de Miguel de Cárdenas fue recogida por SAMANIEGO HIDALGO (1977): 335, que añadía cómo el 22 de abril de 1594 ya le había un poder para cobrar otras deudas y actuar en su nombre en los pleitos que fuera necesario.

El resultado fue una escultura de mediano tamaño[993] caracterizada por esa recurrente inestabilidad de la maquinaria corpórea a que nos tiene acostumbrados Montejo, mucho mayor incluso que en su parangón más directo, la imagen homónima del retablo de Cristóbal García y Beatriz de Ávila. Todo se enfatiza aquí al colocar al santo pisando la cabeza y el lomo del demonio que le suele acompañar en su iconografía. Así, la pierna derecha se flexiona y desencadena unos identitarios amontonamientos de telas tanto sobre la rodilla como a la altura del regazo. Los pliegues, obedecen a fórmulas comunes en estos años, hibridando algunos más líneales y afilados con otros más redondeados y ondulantes que incorporan marcadas diagonales. El resto de estilemas del maestro están igualmente presentes pudiendo destacar, acaso esas hondas perforaciones y vacíos que aportan a la imagen unos efectos de claroscuro plenamente pictóricos. Su rostro, enjuto y de sutil modelado, recuerda a alguno de los vistos en el mencionado retablo y, como aquellos, busca la expresividad a través de una cierta blandura en las carnes, en esa boca entreabierta y párpados marcados o en el detallismo con que se trabajaron sus cabellos.



Fig. 5.76. San Bartolomé. Iglesias parroquiales de Riomanzanas, Vega de Nuez y Sejas de Aliste. Círculo o seguidor de Juan de Montejo (c. 1596-1600)

Cabe hacer aquí un breve inciso sobre la fortuna que tuvo este tipo iconográfico utilizado por Juan de Montejo. No sabemos si fue fruto de su invención o si, como propuso Samaniego Hidalgo, pudo haberse inspirado en algún mármol antiguo o en una estampa italiana, pero lo cierto es que su impacto se dejó sentir con especial vehemencia en la vicaría de Aliste. Este territorio, ubicado en la parte septentrional de la actual diócesis de Zamora, era por entonces jurisdicción del arzobispado de Santiago y no mudará a su nueva adscripción

[993] Hoy va dispuesta en el ático de un retablo barroco, pero para colocar la talla de Montejo la cofradía encargó un retablo anterior al ensamblador Juan González en 1617 (SAMANIEGO HIDALGO (1979c): 12-13), sustituido más tardíamente por el que hoy vemos. Algunos años antes ya había tomado contacto con esta parroquia al recibir un poder del bordador zamorano Gómez Durán de Prada para que junto a Gaspar de Acosta pudiera cobrar cierta cantidad de reales por la hechura de una manga de una cruz. AHPZa., Prot. 686, ff. 49-49v. 1605, enero, 11. Zamora.

hasta 1888, junto a la vicaría de Alba[994]. Es más, ambas celebraron su propio sínodo en 1612 y gozaron de unas constituciones sinodales propias, aprobadas por el prelado compostelano don Maximiliano de Austria[995]. Esta disparidad diocesana no impidió en modo alguno el trabajo de maestros zamoranos en sus localidades e iglesias, aunque, hasta donde sabemos, el paso de Montejo por estos lares fue más que discreto y hasta ahora inexplorado. Ante la ausencia de obras autógrafas del maestro en este entorno, se ha de pensar en un deseo particular de emulación, o en la itinerancia de algún escultor del círculo de Juan de Montejo, conocedor de su estilo y seguidor de sus modelos. Sólo así es posible explicar la existencia de varias esculturas repiten de manera mimética la representación de San Bartolomé vista en Zamora o en Fuentesaúco, pero con unas calidades plásticas sensiblemente inferiores.



Fig. 5.77. Relieve de la Piedad, vista general y detalles de los rostros. Ermita de los Dolores (originalmente del hospital de San Salvador). Juan de Montejo y taller (c. 1597)

Aunque hay otras[996], las más reseñables son las conservadas en la iglesia de la Asunción de Riomanzanas[997], en la de San Martín de Tours de Vega de Nuez, o en la de San Lorenzo de Sejas de Aliste (fig. 5.76). La disposición del santo es idéntica, aunque el movimiento que le imprimía Montejo ha desaparecido casi por completo, quizá debido también a la recolocación del demonio que ahora asoma tras su captor. Lo mismo ocurre en

994 LERA MAÍLLO (2018): 737-743;
995 GÓMEZ RÍOS (1995): 1-70.
996 En la iglesia de la Asunción de la localidad de Flores se custodia otra escultura, recién restaurado, que se inspira en el mismo modelo que el San Bartolomé de Juan de Montejo, aunque su hechura parece posterior y debida a otra mano.
997 Procedente de la desaparecida ermita de San Bartolomé.

la colocación de los paños, por lo general más gruesos y pesados, dispuestos con menor gracia. Pero donde todas flaquean es en la talla y modelado de la cabeza, exceptuando la de Sejas, donde aún es posible reconocer estilemas habituales en nuestro escultor. Por desgracia, no subsisten los libros parroquiales de esta época en ninguno de estos tres pueblos, lo que quizá permitiría recuperar el nombre de este desconocido artífice y qué tipo de relación mantuvo con Juan de Montejo.

Regresando a Fuentesaúco, el segundo de los encargos tomados en torno al año 1597, si no coetáneamente al popular San Bartolomé, es un grupo en altorrelieve que representa la Piedad (fig. 5.77), concebido sin la finalidad de ser imagen procesional, como puede deducirse de su trasera plana, y sí de estar pegada a un muro para su contemplación frontal. En la actualidad ocupa la hornacina central del retablo de la ermita de los Dolores (oratorio del antiguo convento de las Madres Clarisas), aunque originalmente se labró para el desaparecido hospital de San Salvador[998].

Desde fecha relativamente temprana fue puesta en el haber de Juan de Montejo, siempre desde el estudio estilístico, pues desde la parte documental –si es que existió– no ha sido posible recuperar indicio alguno. Tal atribución se viene sosteniendo, fundamentalmente, por la aparición de ciertos estilemas propios del escultor, comenzando por la propia concepción escultórica con un desarrollo protuberante que genera una falsa impresión de bulto redondo. Pero sobre todo cabe incidir en las formas gruesas y acaracoladas de cabello y barbas, muy similares a las del antedicho San Bartolomé, o en la particular disposición cruzada del paño de pureza, en cuyo costado derecho se aprecia un nudo y el sobrante de tela colgando.

Hay otros detalles que han sido tomados como modismos del maestro y que ahora suscitan cierto desasosiego. El tosco plegado de las telas, con gusto por lo aristado e incluso con algún toque que parece preludiar el tratamiento duro y alatonado que se generalizará a partir de las primeras décadas del siglo XVII, nada tiene que ver con las formas plásticas, amplias y movidas en las que gustaba de recrearse Juan de Montejo. Y también he de disentir en que los tipos humanos de las dos figuras estén entre los habituales de su catálogo. Exceptuando aquellos rasgos más o menos identitarios, lo cierto es que sus rostros resultan anodinos e impávidos, faltos del cuidado modelado y la idealizada belleza a que estamos acostumbrados, baste comparar el de esta Dolorosa con el de la Virgen de la Purificación de la propia localidad de Fuentesaúco[999]. Pero sobre todo se ha reparar en un detalle que nos resulta

[998] Se ubicaba junto a la actual ermita de Nuestra Señora de la Antigua, antaño San Pedro ad Víncula. SAMANIEGO HIDALGO (1979d): últ. pag. e *Ídem* (1980): 6-7. Aquí, por primera vez, se relacionó con Juan de Montejo, desechando una extraña atribución que algunos años antes la había filiado con el borgoñón Juan de Juni y situando su origen en la propia iglesia de las Angustias de Valladolid: TOLEDANO (1939): 29. Más descabellada es su filiación a la escuela de Gregorio Fernández, propuesta por HERAS HERNÁNDEZ (1973): 77.

[999] Ante esto hay quien ha aludido a que el escultor huyó de la conmoción y del patetismo para abrazar una expresión de angustia contenida, abatimiento y sosiego. RIVERA DE LAS HERAS (1989): 42-43.

del todo ajeno, como es el hinchado y abultado tratamiento de la anatomía, que enlaza más con la tradición romanista que con los gustos acogidos por Montejo ya en estos años. Aunque este tema del Cristo muerto o Descendido y entregado al regazo de su madre fue escasamente tratado por el salmantino, su comparación con el yacente de las Dominicas de Medina del Campo (Valladolid) habla por sí solo en cuanto al talante expresivo de la imagen o en su estudio anatómico.

Creo que esto no invalida la atribución pues, además de lo ya indicado, hay otros detalles que hablan del influjo de Montejo, como la disposición de las manos de la Virgen (con los dedos corazón y anular unidos y algo sobremontados) o la talla de esos párpados caídos y bocas entreabiertas, recursos junianos a los que el escultor nunca renunció, pero sí invita a considerar la importante aportación del taller en el perpetuar las formas y modelos del maestro. No cabe duda de que el encargo se dirigiría a Juan de Montejo, pero en su ejecución tuvieron que intervenir otras manos además de las suyas. Resulta evidente que en el diseño confluyó la invención del escultor con el conocimiento de alguna estampa de la Piedad vaticana de Miguel Ángel tal y como presintió Samaniego, que alude a las ampliamente circuladas de Beatrizet, Bonasone, Cavalieri, Scultori, Carracci e, incluso Goltzius[1000], pero también subyace un poso vallisoletano indiscutible, con recuerdos a algunas composiciones de Francisco de la Maza.

Tampoco descarto que al momento de repolicromar el grupo a mediados del siglo XVIII, momento al que pertenece su pintura actual, la imagen pudiera haberse desfigurado parcialmente. El manto azul de la Virgen se estofó con un damero cargado de estrellas y una suerte de ces y elementos vegetales, mientras la túnica, roja e igualmente estofada, exhibe labor de punteado y unos medallones lobulados con los *arma Christi* y estrellas de ocho puntas. Fue en este momento, por ejemplo, cuando los huecos que genera el paño de pureza en ambas caderas y que permiten ver la anatomía se pintaron simulando ser parte de la tela, quizá por tomarse como poco decoroso.

Junto a los dos encargos para Fuentesaúco hubo otro par de trabajos de muy diferente signo que también se iniciaron en 1597 y que quizá se llevaron a cabo desde Salamanca o quedaron al cuidado de alguno de los oficiales principales del taller. El primero de ellos nos traslada al recién fundado monasterio de la Purísima Concepción –luego del Santísimo Corpus Christi–, ubicado en el corazón de la Rúa, sobre el palacio señorial del matrimonio formado por don Juan de Carvajal, caballero del hábito de Santiago, y doña Ana Osorio de Rivera. Mientras él habría fallecido hacia 1588, la viuda vivió cuatro años más, tiempo suficiente para terminar de preparar la donación de sus casas, bienes y posesiones de cara a la institución de un cenobio de monjas, preferentemente

[1000] SAMANIEGO HIDALGO (2003): 73-76. Al respecto de las fuentes se ha propuesto también que modelos miguelangelescos como el "Crepúsculo" de las tumbas mediceas, el "Moisés" de la tumba de Julio II o la "Piedad" del Vaticano, hubieran pasado a manos de Montejo desde la partija de bienes de Antonio Falcote, SAMANIEGO HIDALGO (2016): 253-254.

Clarisas[1001]. Cinco años después, en 1597, el proyecto parecía hacerse realidad gracias a la contribución y diligencia de los testamentarios nombrados a tal efecto, don Antonio Ordóñez y el doctor Cacharro, deán y chantre de la catedral de Zamora respectivamente, fray Luis de Miranda, guardian del convento de San Francisco, y los V condes de Alba de Aliste, don Diego Enríquez de Toledo y doña María de Urrea[1002].

Y así, el 17 de enero de 1597 una pequeña comunidad de Clarisas coletinas, procedentes de Gandía (Valencia), arribaban a Zamora. Los avatares de su viaje no interesan aquí, ni tampoco la reforma que de inmediato se inició en el palacio con el fin de adaptar su estructura a los fines conventuales[1003]. Las obras del cenobio, que habían estado a cargo de Hernando de Nates Naveda, se ejecutaron con bastante presteza, dándose por finalizadas en 1605 para consagrarse el templo un año más tarde. En el ínterin, a los bienes legados por los fundadores se



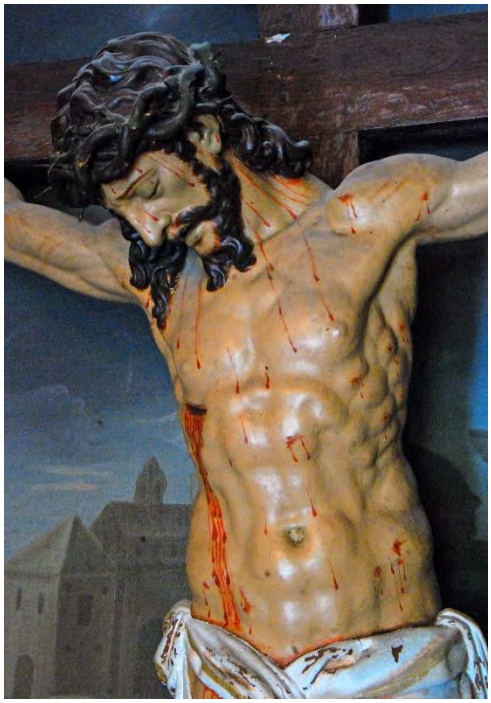




Fig. 5.78. Cristo crucificado, vista general y detalles. Convento del Corpus Christi. Juan de Montejo (c. 1597)

[1001] PIÑUELA XIMENEZ (1987): 179-182. Según parece, su testamento se redactó el 6 de julio de 1589, aunque no se abriría hasta el momento de su muerte.
[1002] MORÁN SALVADOR (1994): 55-67. Por entonces, y no antes, se trasladarían los cuerpos de los patronos desde la cercana iglesia de San Ildefonso hasta el templo conventual. HERAS HERNÁNDEZ (1973): 209-210.
[1003] Al respecto, la revisión y aportaciones más recientes en VASALLO TORANZO y AZOFRA AGUSTÍN (2011): 170, 172 y, 241.

sumaron cuantiosas donaciones de familias zamoranas que permitieron el rápido desarrollo y enriquecimiento del convento. Y en este punto debo llamar la atención sobre una pieza conservada en su clausura, concretamente en un retablo hornacina situado bajo la caja de escalera que comunica la planta inferior del claustro con la superior. Se trata de un Cristo crucificado (fig. 5.78), de tamaño algo menor que el natural, del que se desconoce cómo llegó a los muros del convento, pues de nuevo nos encontramos ante la ausencia de documentación directa. En este caso, la hipótesis menos plausible es que fuesen las propias religiosas las que contactasen con el escultor, dado que su conocimiento del ambiente artístico zamorano sería totalmente nulo, al menos hasta que las primeras novicias locales entrasen la comunidad, por lo que no hemos de descartar que se trate de un encargo particular, de una donación o del pago de una dote.

A diferencia de las dos obras anteriores, la talla del Corpus Christi ha permanecido en el más absoluto desconocimiento, y por tanto en el anonimato, hasta fechas relativamente recientes. El no siempre sencillo acceso a la clausura y el hecho de que no se hubiera recogido en ninguno de los *Catálogos Monumentales* publicados[1004], retrasó su vinculación con Juan de Montejo hasta comienzos de este siglo, cuando la dio a conocer el profesor Vasallo Toranzo[1005].

Quizá, junto con el crucificado del retablo mayor de Jambrina, se trate de uno de los ejemplares más bellos y mejor resueltos de cuantos labró el salmantino a lo largo de su vida. Aunque no se encuentra entre los más movidos, sí mantiene ese característico alabeo de las piernas y el suave balanceo de sus brazos con la caída de la cabeza hacia el hombro derecho, o el típico paño de pureza. Pero si por algo sobresale, además de por su apurado estudio anatómico, abultado pero rebosante de naturalismo, es por la minuciosidad, la preocupación por el detalle, rasgo identitario de las obras más personales de Montejo. El rostro, de gesto dolorido y lleno de un descarnado verismo, muestra también ese primor en la talla de los acaracolados cabellos o en la blandura de las carnes, tanto en la musculatura como en la cara.

Debo deternerme aquí un instante para recuperar una obra de la se habló en el capítulo dedicado al escultor Juan de Barahona, en concreto del crucificado dispuesto hoy en un retablo lateral de la iglesia de San Miguel de Fresno de Sayago[1006] (fig. 5.79). La similitud de aquella talla con esta de las Clarisas es, entre otras cuestiones, lo que me lleva a plantear aquí la autoría de Montejo para esta pieza inédita. En cuanto a su disposición corporal las relaciones resultan evidentes, como también lo son en el detallismo a la hora de definir su clásico desnudo o en la propia concepción monumental de la imagen. Es

[1004] HERAS HERNÁNDEZ (1973): 211. Existe una mención a un Cristo, del siglo XVII, "muy notable por su finura y buena factura", junto a la entrada del camarín. Pero al no acompañar su descripción de una fotografía no podemos saber si se trata de este o de otro crucificado barroco que aún hoy se conserva en el convento.
[1005] VASALLO TORANZO (2004): 72 y 74.
[1006] HERAS HERNÁNDEZ (1973): 73.

cierto que el torso aparece algo más lanzado hacia delante, a semejanza del Cristo de El Fito, por ejemplo, o incluso que el trabajo de la testa parece algo menos fino, sensación en la que influye negativamente el basto repinte que se aplicó a toda la escultura y que hace que los rasgos se ofrezcan bastante embotados.



Fig. 5.79. Crucificado, vista general y detalle del rostro. Iglesia de San Miguel de Fresno de Sayago. Atribuible a Juan de Montejo (c. 1581-1595)



En su momento la califiqué como la pieza más sobresaliente del Calvario a que actualmente pertenece, y no sólo porque conectase con el modo de hacer de Juan de Montejo, sino por su propia realidad escultórica, lejos del alcance del resto de maestros del momento. Aún así hay un elemento que puede invitar a la duda, como es el paño de pureza, distinto al cruzado que suele utilizar habitualmente e incluso al que de manera inexplicable colocó en el Cristo de Jambrina. Eso sí, como en este último, el componente juniano es innegable. Aunque muy descolgado ya de las caderas, sobre el muslo derecho se adivina lo que podría ser una de esas características aperturas de tela que pueden verse en otras imágenes, pero el repinte impide afirmarlo con seguridad, o si por el contrario se trata de una zona lisa y carente de plegados. Es precisamente el *perizonium*, y en concreto el nudo y el sobrante de tela que de él pende –no tan lejanos de los que hará Sebastián Ducete–, el que me hace plantear una segunda hipótesis para este crucificado, y es que pudiera haber sido tallado en estos últimos compases del siglo XVI y no en la década anterior. La ausencia de otra documentación y, sobre todo, la repetición casi inmutable de ciertos tipos por parte de Montejo, imposibilita en este caso el aproximarnos más a su cronología.

Dejando a un lado este apunte, el último de los encargos que con seguridad se iniciaron en el agitado año 1597 es el hoy retablo mayor de San Cebrián de Castro (fig. 5.80), localidad del arciprestazgo del Pan, donde Montejo y su taller habían trabajado ya para poblaciones como Almaraz de Duero, Andavías, Muelas del Pan o Pajares de la Lampreana. En este caso no se trató de una encomienda directa por parte de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción,

sino de la subcontrata de las piezas escultóricas de mayor entidad, pues el retablo, como es sabido, se había rematado en Cristóbal de Acosta[1007].

Nada menos que nueve años habían transcurrido desde que el entallador de origen portugués se hiciera con esta interesante obra. En concreto el 19 de enero de 1588 comparecían los fiadores de dicho contrato, por lo que supongo que algunos días antes se habría rubricado el acuerdo entre las partes. El tundidor Francisco González y el carpintero Antonio de Gordón fueron los elegidos por Acosta como garantes en la ejecución del que originalmente se concibió como uno de los retablos colaterales de la parroquia[1008].



Fig. 5.80. Retablo mayor. Iglesia de la Asunción de San Cebrián de Castro. Cristóbal de Acosta y Juan de Montejo (1588-1598)

[1007] NIETO GONZÁLEZ (1982): 290-291; *Ídem* (1987): 187.
[1008] AHPZa., Prot. 404, ff. 216r-v. 1588, enero, 19. Zamora.

Pero en este tránsito no se tienen noticias del avance de la obra. Es más, aunque los libros de fábrica y visitas principian en 1568, los primeros descargos por su hechura no llegan, como luego detallaré, hasta 1598. Para este año, Cristóbal de Acosta ya había muerto y la receptora de dichos pagos fue su mujer, Isabel de Brialanxa González[1009]. Hoy sabemos que, en realidad, el fallecimiento del entallador se había producido entre los últimos compases de octubre de 1597 y comienzos del mes siguiente, pues durante los primeros días de noviembre se refrendaba en ella la curaduría de los seis hijos de la pareja[1010], nombrando como fiador a su hermano y tío de los niños, Francisco González.

Este personaje seguramente sea el tundidor que había actuado como avalista en la escritura del retablo[1011]. Pero, más que por esa circunstancia, interesa ahora porque a él le correspondió también la tarea de cobrar ciertas deudas por trabajos de Acosta y que aquellos que habían quedado inconclusos se retomaran hasta su terminación. Para el conjunto de San Cebrián se le concedió, además, la facultad de nombrar tasadores *para tasar la obra que se debía*[1012]. Tal operación supondría que, a pesar de la ausencia de noticias, una parte de los trabajos sí se habrían llevado a cabo, al menos en lo tocante al diseño y mazonería. Respecto a los relieves principales del retablo, su atribución a Juan de Montejo se ha venido concretando por la vía estilística y a través de una mención póstuma realizada por Brialanxa en 1616[1013]. Esto sirvió para ubicarlos cronológicamente en las postrimerías de la vida del escultor, sin embargo, ahora se puede afirmar que también se habrían labrado o se estarían labrando en estos mismos instantes. Esto ha de ser así porque el 10 de noviembre de 1597 Montejo recibía 616 reales de los herederos de Cristóbal de Acosta *por las cinco ystorias que hizo en el rretablo de san zibrian de castro*[1014]. La única duda estriba ya en saber cuándo se formalizó el traspaso pues, aunque el protocolo recoge que tomó a hacer dicho trabajo de mano de Isabel y de Francisco González, el tiempo pasado desde el fallecimiento de Acosta y este pago parece insuficiente para tallar cinco

[1009] No hay consenso en cuanto a la forma de citar de su apellido que, en algunos documentos y artículos, lo hemos encontrados también como Vrialonga, Brialanze, Brialanje, Briolanja o Briolanza. Incluso en uno de los protocolos citados a continuación se le nombra únicamente como Isabel González. Por mi parte, he optado por la forma más abundante. Respecto a la muerte de Acosta, en algún momento se ubicó en 1598, NIETO GONZÁLEZ (1987): 178.

[1010] AHPZa., Prot. 620, ff. 247-v. 1587, noviembre, 7. Zamora. Quizá por error, en el encabezado del documento figura el mes de octubre, aunque la fecha en el cuerpo de texto es la que indicada junto a la data tópica. En el mismo se detalla el nombre y la edad de los niños: Juan (13 años), María (11), Leonisa (10), Isabel (8), Alonso (6) y Cristóbal (1 ½).

[1011] Algunos años antes, de nuevo con su esposa, pero acompañados de su hermano, Gaspar de Acosta, le vendían un censo de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, sita en el monasterio extramuros de Santo Domingo. AHPZa., Prot. 262, ff. 737-742. 1585, diciembre, 17. Zamora. Entre los testigos aparecía el desconocido entallador Juan de Murga

[1012] AHPZa., Prot. 620, ff. 256r-v. 1597, noviembre, 1. Zamora.

[1013] SAMANIEGO HIDALGO (1980): 342. Por entonces se fechó la obra hacia 1602.

[1014] AHPZa., Prot. 620, f. 260. 1597, noviembre, 10. Zamora. Ese dinero por el que Montejo se daba por bien pagado había salido de un pago previo de 1.000 reales realizado por el mayordomo de la iglesia de San Cebrián a Francisco González. Desconocemos si los 100 ducados que Acosta debía a Montejo, tal y como recogía su testamento, procederían de esta obra o de otra. CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 40.

tableros. Por ello, no es descartable que antes de esta formalización existiera un contacto previo entre el finado y Juan de Montejo, lo que explicaría que en este momento la labor estuviera ya bastante avanzada y dispuesta para su cobranza. Desde luego, no era la primera vez que ambos coincidían en alguna obra. Recuérdese, por ejemplo, que Cristóbal se ocupó del montaje del retablo terminado por Montejo para la capilla de Cristóbal González de Fermoselle y que, acabado este trabajo, comparecieron juntos para tratar de hacerse con unas obras de la iglesia de Santa María de Villavellid.

A partir de este descargo a Juan de Montejo y de la aparición en escena de Francisco González, la parroquia comenzará a librar cantidades de manera periódica desde 1598 hasta 1608, año en *que se acabo de pagar la hechura del retablo del altar de santiago conforme a contrato y tasacion*[1015]. Todas irán dirigidas a la viuda del entallador y tendrán como concepto genérico el retablo *que hiço su marido en esta yglesia.* El altar estaba terminado y asentado en 1600, pues es en este año y no antes cuando la fábrica solicitó la *revista* de la obra al escultor y monje cisterciense fray Martín de la Haya, que por dicha labor obtuvo un pago de 100 reales[1016]. Tras esto, el conjunto debió de permanecer durante algunos años en blanco, tal y como se recoge en los sucesivos inventarios parroquiales[1017]:

> *[…] en el altar mayor un rretablo de talla bien luzido que tiene cartorze tableros en los quales estan pintados de pinzel e dorado de buen lustre y en medio del tablero, enzima de la custodia esta una imagen de nra senora de bulto con muchos angeles alderredor la qual es de la açension de nra señora cuya advocaçion es la dicha yglesia, y a la mano izquierda del altar mayor en la otra capilla esta un altar y en el un rretablo de talla nuevo en blanco, en el primer quadro una figura de señor santiago de bulto a caballo muy linda […]*

Lo que no se sabe es cuánto tiempo se mantuvo así, si es que en algún momento se acometió su policromía, pues en los libros de contabilidad no se llegó a recoger un pago en este sentido hasta 1753-1755. Tan tardía data no implica que no hubiera habido una pintura anterior, aunque la que hoy vemos es la que aplicó el dorador y estofador de Salamanca Antonio Ortega y que supuso a la parroquia un desembolso de 10.000 reales[1018].

[1015] AHDZa, AP., 155 (San Cebrián de Castro), Lib. 13, ff. 2, 5, 10, 18, 22, 94, 97v, 101v, 102, 105, 110 y 113. Tan sólo existe un vacío en las cuentas de 1599. En ocasiones el pago se realizó exclusivamente en dinero y en otro se acompañó de cargas de trigo. Referencias a alguno de estos pagos las encontramos aisladamente en NIETO GONZÁLEZ (1980): 134; *Ídem* (1982): 290-291.

[1016] AHDZa, AP., 155 (San Cebrián de Castro), Lib. 13, ff. 6v. En este año 1600 se le sitúa también en el entorno bugalés y en los años inmediatamente anteriores en el monasterio cisterciense de Valparaíso (Zamora), donde residía en aquel tiempo. BARRON GARCÍA (2008): 120. Podemos sumar ahora esta nueva noticia a las ya conocidas de sus trabajos en este cenobio de la orden de San Bernardo o su papel como périto en otras obras del entorno, aunque sigamos si localizar muestra material alguna. VASALLO TORANZO (2012): 318.

[1017] La más prolija es la visita pastoral del año 1604. AHDZa, AP., 155 (San Cebrián de Castro), Lib. 13, f. 26. Tres años antes se enumeran también los de Santa Catalina y San Andrés (ff. 12v-13).

[1018] AHDZa, AP., 155 (San Cebrián de Castro), Lib. 15, f. 199v. Descargo por estofar y dorar el retablo de Santiago. Recogido también, aunque sin su importe, por NIETO GONZÁLEZ (1982): 291.

La máquina diseñada por Cristóbal de Acosta marcaba una línea continuista con las trazas plasmadas por Montejo en sus retablos, aunque aquí se apreciará un mayor movimiento de planos y unos perfiles mucho más quebrados[1019]. Del mismo modo, la sensación de verticalidad aquellos –con una definida línea banco-ático–, se transforma aquí en un concepto ascensional que se ciñe fundamentalmente a la calle central al dotar de mayor altura a sus encasamientos y eliminar el ático. En cuanto a elementos sustentantes y compositivos, el imperante protagonismo de las columnas se comparte ahora con las pilastras cajeadas que rematan en modillones y gútulas; y los variados frontones que coronaban todas las cajas son ya algo residual. En este intento por depurar decorativamente el modelo se eliminó incluso la talla del tercio inferior del fuste, aunque sí se delimita mediante anillos esta zona. Supone, pues, un avance hacia la retablística del primer barroco que poco tiempo después cristalizará en la obra del entallador Juan González con cuyos retablos se podrían trazar ya ciertos paralelos[1020].

Centrándome ya en la escultura, la obra posee un banco con nueve pequeños relieves con representaciones de los Evangelistas y de las virtudes cardinales y teologales[1021]. Son todos ellos piezas de muy discreta ejecución y que en nada conectan con el arte de Juan de Montejo, aunque hay dos figuras, la de la Fe y la de la Justicia que recrean modelos utilizados por el salmantino en algunas de sus obras e incluso su autor parece querer adoptar ciertos modismos, como el gusto por la línea *serpentinata* y los cabellos ondulados con un resaltado cogollo sobre la frente. Todos ellos saldrían del obrador de Cristóbal de Acosta o de algún artífice comisionado por sus herederos tras su muerte, quizá incluso su propio hermano Gaspar, activo hasta el primer cuarto del siglo XVII. Y algo similar ocurre con los dos únicos bultos redondos que hoy mantiene el conjunto, un San Juan y una Dolorosa que en origen formarían parte de un Calvario dispuesto sobre la coronación del retablo. Pero en este caso se muestran cercanos al sentir de Juan Ruiz de Zumeta como arroja su comparación con las mismas esculturas del ático de Casaseca de las Chanas, obras documentadas del navarro.

Las cinco historias subcontratadas a Montejo llenan los encasamientos del retablo (fig. 5.81), exceptuando la hornacina inferior de la calle central. Los dos tableros del primer cuerpo relatan episodios de la vida del apóstol Santiago: Martirio del santo y Milagro del peregrino suicida[1022]. Los del superior, de menor tamaño, aluden al patrón de la localidad, San Cipriano, y recogen su Martirio y la Disputa mantenida con el procónsul Paterno para que intentase

[1019] La estructura y diseño arquitectónico se estudió con detalle por NIETO GONZÁLEZ (1987): 188, pero no se entró en cuestiones de índole escultórica.
[1020] Para esa comparación podemos remitir a NIETO GONZÁLEZ (1980): 129-139.
[1021] De izquierda a derecha: Caridad, Fe, Esperanza, Justicia, Fortaleza y Templanza. Faltaría únicamente únicamente la representación de la Prudencia.
[1022] Responde a uno de los milagros jacobeos que debió gozar de mayor popularidad, pues aparece recogido en diversas colectáneas y atendiendo a varias de sus versiones. BREA (2002): 591-607. Su tema se identificó en MARTÍN BENITO, MATA GUERRA Y REGUERAS GRANDE (1994): 39-40 y 81-82; RIVERA DE LAS HERAS (1999): 13-14. Este último atribuyó erróneamente los paneles a Cristóbal de Acosta.

adjurar de su fe. Por último, el relieve principal, tanto por ubicación como por dimensiones, se ocupa de una de las iconografías jacobeas más conocidas, la



Fig. 5.81. Martirio de Santiago el Mayor y Milagro del peregrino suicida. Abajo: Martirio de San Cipriano y San Cipriano de Cartago ante el procónsul Paterno. Retablo de Santiago. Iglesia de la Asunción de San Cebrián de Castro. Juan de Montejo y taller (c. 1597)

del apóstol a caballo en la batalla de Clavijo (*vulgo* Santiago Matamoros)[1023]. A simple vista reconocemos el espíritu de Juan de Montejo en todas ellas, aunque como ya advirtió Nieto González[1024], las composiciones carecen de la alta calidad y detallismo a que nos tiene acostumbrados el escultor. Aún así, hay elementos de juicio que, creo, permiten mantener la atribución, aunque otorgando al taller o a alguno de sus oficiales más avezados una parte importante del trabajo.

A nivel general, los contextos de varios de los tableros remiten a obras conocidas, como el retablo mayor de la iglesia de San Juan en Alba de Tormes, o su homólogo en la parroquia zamorana de San Juan de Puerta Nueva. Y, en particular, algunos de los rostros se valen de los tipos humanos más empleados en Montejo, caso de los hombres barbados representados en las dos escenas dedicadas a San Cipriano, o del sayón que está a punto de decapitar al apóstol Santiago. Estos tipos se mezclan con otros absolutamente insustanciales y unos pocos desbordantes de expresividad, tanto en sus gestos como en la morbidez con que se modelaron sus facciones o se marcaron las huellas del paso del tiempo. Dejando a un lado los personajes de los fondos, a los que se prestó escasa atención, los protagonistas mantienen en buena medida el característico tratamiento que Montejo aplicaba a las telas durante este periodo, tal y como se puede ver en las efigies de Paterno, Santiago (en su martirio) y el Diablo (disfrazado de Santiago), donde los pliegues redondeados y pesados van cediendo protagonismo paulatinamente a otros más lineales y afilados, lo que por otra parte le permitía deleitarse en crear unos grandes paños volados en forma de semicírculo por detrás de ciertas imágenes, como en el Martirio de Santiago y en el propio Matamoros[1025] (fig. 5.82). Fuese como fuese, lo que nunca se obvió fue ese gusto por tallar profundos y plásticos vacíos.



Fig. 5.82. Santigado en la batalla de Clavijo. Retablo de Santiago. Iglesia de la Asunción de San Cebrián de Castro. Juan de Montejo y taller (c. 1597)

[1023] Esta última fue la única que se había reconocido hasta los años 70 del siglo, como puede verse en HERAS HERNÁNDEZ (1973): 137. Entre los numerosísimos grupos de la provincia la situó ya RIVERA DE LAS HERAS (1999): 17-18.
[1024] NIETO GONZÁLEZ (1982): 291.
[1025] VASALLO TORANZO (2004): 72. Se puso en relación con composiciones semejantes del retablo de San Juan de Puerta Nueva (Decapitación del santo) o los descontextualizados evangelistas de los Museos de Cáceres, Lázaro Galdiano y Marés. Pero también los vemos en algunos de los santos del banco de Santa María de los Caballeros en Salamanca.

Reconocemos, además, otros modismos que, aunque afloran de manera aislada, se tornan identitarios, como el trabajo acaracolado de cabellos y barbas, la posición de los dedos de las manos, los botones circulares dispuestos estratégicamente en las aberturas de los paños, o el elegante alabeo de las figuras. Este último estilema se exterioriza especialmente en la silueta del peregrino Giraldo, cuya imagen compendia buena parte de lo enumerado hasta aquí, e incluso nos retrotrae a tallas como las del ángel de la Anunciación de Jambrina u otras que hará a continuación en el banco del retablo salmantino de Santa María de los Caballeros. En ambos, por cierto, es posible encontrar esas nubes rizadas que también emergen en alguno de los fondos de San Cebrián de Castro.

Muy poco se puede decir, por el contrario, de las fuentes que se manejaron en el taller de Montejo para la confección de estos tableros. Lo poco común de los temas, desde luego inéditos en su catálogo, invitaban a la creación más que a la copia, cuando no a la reinterpretación de grabados alusivos a otros santos, de ahí la similitud del Martirio de Santiago con el relieve de la Decapitación de San Juan Bautista labrado para Alba de Tormes, por ejemplo. Es más, no se debe descartar, en este caso, el manejo de fuentes literarias, quizá la mejor vía de inpiración para orientarse en historias tan complejas como la del Peregrino suicida[1026]. Respecto a la vida del santo peregrino existen ciertas conexiones con algunos grabados de Hendrick Goltzius trazados entre 1577 y 1582 sobre composiciones de Maerten de Vos. Y en detalles sueltos, como realmente suele componer Juan de Montejo, parece evidente la inspiración en el grabado del Cristo Varón de Dolores de Alberto Durero (1509), a la hora de disponer al santo en los momentos previos a su martirio (fig. 5.83).



Fig. 5.83. Cristo Varón de Dolores. Alberto Durero (1509)

5.4.3. Dos obras maestras en busca de fecha de ejecución

Aunque en este capítulo –y subcapítulos– he venido tratando sobre creaciones zamoranas de Montejo que situaron el listón de la calidad en un punto más que sobresaliente, se ha de aludir ahora a dos encargos que lo superaron con creces, tanto por su excelencia, como por el volumen de trabajo que obligaron a desplegar. Además, ambos, comparten otra particularidad. Desconocemos el momento en que se contrataron, pero habrá de situarse en el último lustro del siglo XVI y, seguramente, entre 1595 y 1598.

Sobre el que tenemos más certezas es del que realizó para la capilla de San Ildefonso en la catedral de Zamora. Este espacio había sido fundado por el

[1026] Esta historia en concreto ya estaba recogida en el *Liber Sancti Jacobi* (II, XVII) y después en la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine (I, LXVII).

obispo zamorano Juan de Mella (1440-†1467), nombrado cardenal por Calixto III en 1456, y, aunque su edificación comenzaría posiblemente tras su muerte no se finalizó hasta principios del siglo XVI, como prueban los tempranos exornos renacientes de su portada[1027]. Su construcción supuso desbordar el perímetro original del edificio románico, configurándose como la capilla particular más grande de la seo, además de una de las más importantes para el contexto catedralicio y de las que a lo largo de su historia mantuvo una mejor dotación. Aunque el estudio de su arquitectura y del panteón familiar repartido por su interior resulta enormemente atractivo, nuestro interés se dirige hacia otro punto de la capilla, su muro de cierre, paralelo al trascoro.



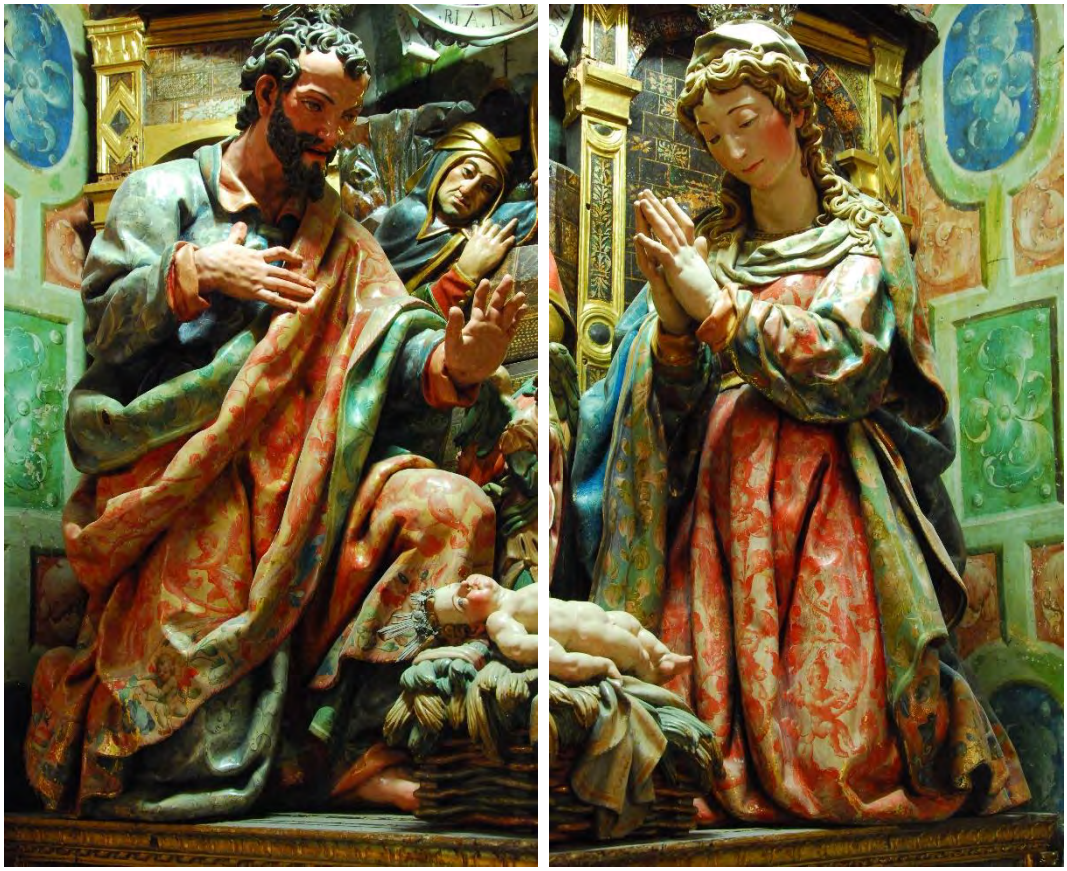
Fig. 5.84. Nacimiento. Capilla de San Ildefonso, catedral de Zamora. Juan de Montejo (c. 1595-1598)

Al exterior, este lienzo exhibe la referida portada y, a su alrededor, un ciclo pictórico realizado en torno a fines del siglo XVI y comienzos del XVII[1028]. Y al interior, a ambos lados de la puerta de acceso, se abrieron dos nichos de arco escarzano, denominados *cabañas* desde fecha bien temprana y que, según Ramos de Castro, pudieron haberse pensado inicialmente con finalidad

[1027] RIVERA DE LAS HERAS (2001): 90-92; LUELMO ALONSO (1956): 74-77 y 82-85. Un reciente estudio sobre su historia constructiva con interesantes aportaciones cronológicas y sobre la posible filiación de sus bóvedas a Juan Guas se recogió en VICENTE PRADAS (2019): 460-462.
[1028] RIVERA DE LAS HERAS (2013): 17-28. En 1621 fueron *renovadas* por los pintores zamoranos Juan Álvarez Escobar y Andrés de Campos.

funeraria[1029]. Para llenar su espacio Juan de Montejo debió de recibir el encargo de diseñar dos conjuntos escultóricos que aludirían a los momentos clave de la historia de la Salvación, el Nacimiento de Jesús y el Calvario. Por ahora se desconoce todo lo relativo a este encargo[1030], pues la fecha propuesta, como luego se verá, deriva de la del contratro de su policromía, este sí conservado y fechado en 1598[1031]. Antes de septiembre de este año los grupos tenían que estar tallados, como seguramente habría propuesto su comitente, del que también desconocemos su personalidad, pero que quizá sería el canónigo Juan de Mella[1032], personaje homónimo del fundador que por entonces actuaba como capellán y mayordomo de la capilla.

El de la izquierda representa el Nacimiento de Jesús (fig. 5.84), escena enmarcada por una rica arquitectura que soporta un tejadillo a modo de cobertizo. El grupo escultórico propiamente dicho se resuelve en bulto redondo y mediante un esquema simétrico simple, adaptándose a una forma triangular. Centra la acción la figura del Niño, desnudo, recostado sobre una cestilla de



Figs. 5.85 y 5.86. San José y la Virgen del Nacimiento. Capilla de San Ildefonso, catedral de Zamora. Juan de Montejo (c. 1595-1598). Pág. siguiente: Detalles de los ángeles. Taller de Juan de Montejo

[1029] RAMOS DE CASTRO (1982): 331.
[1030] Ya a comienzos de los 80 se aludía a su condición de obra indocumentada: SAMANIEGO HIDALGO (1980): 342; NAVARRO TALEGÓN (1983b): 2.
[1031] La existencia del contrato de policromía fue dada a conocer en el mismo artículo por Santiago Samaniego, pero su transcripción parcial se recogería algunos años más tarde en NAVARRO TALEGÓN (1984): 367-368.
[1032] Dentro del complejo árbol familiar de los Mella, quizá este sea el hijo de Sancho Romero de Mella y Elvira de Carvajal y, por lo tanto, sobrino del Cardenal. DOMÍNGUEZ CASAS (2001): 464-467.

mimbre llena de paja y con unos pañales encima. A sus pies aparece la Virgen María, de hinojos, con las manos unidas y enfrente, a la cabecera, San José, rodilla en tierra, con una mano sobre el pecho y otra alzada; ambos se muestran en actitud comtemplativa y de oración (fig. 5.85). La escena central se completa con dos episodios menores ya en relieve: la adoración de los ángeles y la de los pastores. En el medio aparecen dos ángeles adorantes, vestidos con manto y túnica, arrodillados antes el recién nacido y sobre ellos una pareja de pastores que, asomados a un pretil, contemplan con curiosidad el acontecimiento (fig. 5.86). Otro ser celestial desciende, en posición escorzada, desde el tejaroz desplegando una filacteria con la inscripción: "GLO . RIA . IN ESCEL^{SIS} DEO (hedera)"[1033]. No podían faltar el buey y la mula, que se esconden tras el arco deprimido de la derecha[1034], como ocurría en la época con las figuras apócrifas y poco convenientes a la escena representada.





Intencionado o no, la obra muestra una serie de dualidades con las que el escultor establece unos interesantes juegos plásticos. La primera ya se ha avanzado y es esa utilización de la escultura para el primer plano y el relieve para las figuras del fondo. Es más, incluso en las proporciones de unas y otras existe una cierta tremenda disparidad, pues mientras las primeras desbordan la escala de la arquitectura posterior, el resto se muestra absolutamente empequeñecidas. No han de considerarse aquí las imágenes de los dos pastores, reaprovechadas en el conjunto, puesto que son obras anteriores y relacionables con el estilo de Gil de Ronza[1035]. La segunda incide en el contenido expresivo de los protagonistas. Mientras la Virgen se muestra ensimismama, en actitud contemplativa y ajena al tumulto de personajes que comparecen en la escena, la figura de San José aparece plena de vitalidad y gesticulante ante el Niño. No cabe duda de que es la talla más sobresaliente

[1033] PÉREZ MARTÍN (2005): 8-9.
[1034] También existió hasta hace algunos años una estrella circular de rayos rectos y flameados dispuesta sobre el portal, hoy perdida. RIVERA DE LAS HERAS (1990): 25. Resulta visible en la fotografía tomado por HERAS HERNÁNDEZ (1973): 224 y lám. 1176.
[1035] RIVERA DE LAS HERAS (2019): 118.

del conjunto y, como expresó el profesor Vasallo, parece tocada por una fuerza interior que la agita y la mantiene en tensión[1036].

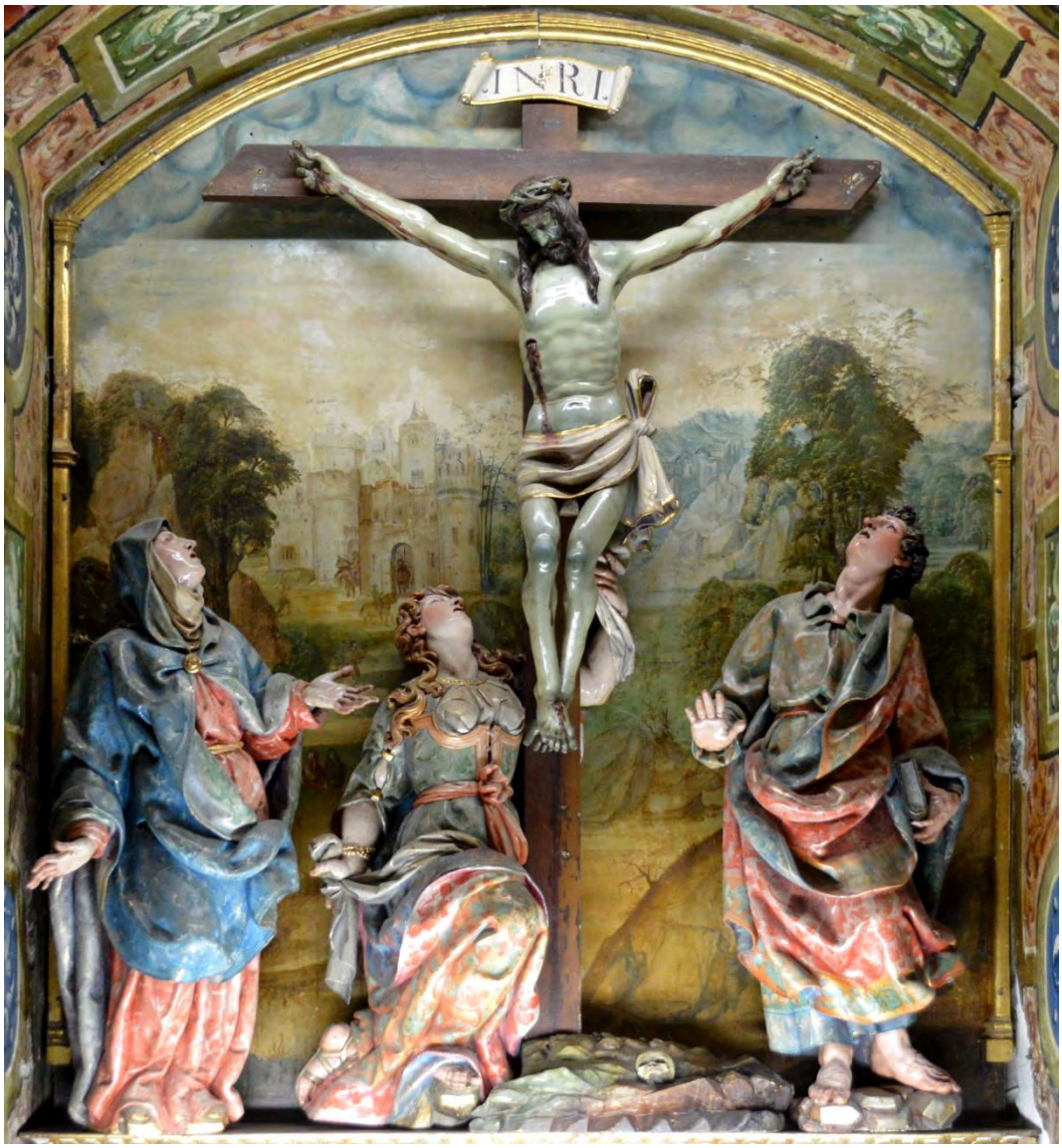


Fig. 5.87. Calvario. Capilla de San Ildefonso, catedral de Zamora. Juan de Montejo (c. 1595-1598)

Se trata de dos imágenes de lo más personal y esmerado de su producción, que pueden calificarse como de obras maestras. Trabajos de plenitud donde se compendia cada uno de los caracteres propios de su estilo más maduro, aunque sin desestimar los rudimentos junianos en los que se había formado. Bien es cierto que la influencia de los postulados romanistas resulta más palpable, pero centrada especialmente en el trabajo de los plegados, envolventes y pesados, multiplicados hasta el exceso, profundos y redondeados, aunque en determinados puntos de las vestiduras se percibe una mayor dureza en los mismos con zonas angulosas y aristadas, combinación que ya hemos detectado en muchas de las obras realizadas durante la segunda mitad de la década de 1590. Pueden escaparse en cierta medida de estas afirmaciones las figuras y la *marginalia* del fondo, menos expresivas y con una

[1036] VASALLO TORANZO (2006): 163-164.

resolución bastante más simple. Aún así, los ángeles mantienen esos elementos de recetario que se aprenderían en el taller, como el uso de recursos para colocar y sostener los paños, el alabeo de las figuras, la talla ensortijada de los cabellos, las poses de las manos, las formas ondulantes de las nubes, etc.

Dejando a un lado estos detalles, la composición general hermana con otras interpretaciones que Montejo había hecho de este tema, como la del retablo de Jambrina, pero sobre todo con la del pequeño relieve inserto en el banco del retablo de Santa María de los Caballeros (Salamanca). Subyace una misma idea, un mismo concepto, aunque en la parroquia salmantina los tipos se han vuelto más dinámicos y menos monumentales, pero sobre todo mucho más livianos tanto en su masa corpórea como sus telas. Aún así, el potencial creativo de nuestro escultor le facilitó que cada una de ellas gozase de ciertas particularidades, aunque las fuentes de inspiración y el repertorio manejado fuese el mismo. De nuevo he de traer a colación la estampa de la Adoración de los pastores que Orazio de Santis abrió sobre el dibujo previo de Pompeo Cesura en 1572, pero en este caso veo también ciertas concomitancias –especialmente en la postura de San José y en el ángel volandero– con la grabada por Cornelis Cort cuatro años antes (aunque se conocen varias copias posteriores), y con varias más del ámbito flamenco y de autor desconocido fechables en el tercer cuarto del siglo XVI.



Fig. 5.88. Dolorosa y San Juan. Capilla de San Ildefonso, catedral de Zamora. Juan de Montejo (c. 1595-1598)

Aquellos binomios de índole compositiva advertidos en el grupo del Nacimiento adquieren una lectura mucho más rica cuando lo comparamos con el conjunto escultórico con el hace pareja, el Calvario dispuesto en el arcosolio del lado derecho (fig. 5.87). Sus integrantes, todos ellos de bulto redondo, marcan un violento contrapunto frente al aparente recogimiento, intimismo y delicadeza de la obra anterior. En las antípodas se sitúan aquí las posturas, ademanes, dinamismo y expresividad de sus tres protagonistas, llenos de una inusitada pasión dramática, pero que conecta de manera excepcional con el tema representado. Digo tres y no cuatro porque curiosamente parece que Montejo no llegó a tallar un crucificado para completar la escena y, como en el Nacimiento, tuvo que reaprovechar una escultura preexistente del flamenco Gil de Ronza[1037].

Hasta este punto, los medios de expresión se habían ceñido fundamentalmente al modelado y al plegado del ropaje, pero el San Juan, la Dolorosa y la Magdalena profundizan en la manifestación exterior de esas emociones y sentimientos, llevando a las imágenes a un punto de estremecimiento que no perseguía sino conmover al fiel y conectar interiormente con él (fig. 5.88). Los rostros, las manos crispadas y gesticulantes o el sacudimiento de las figuras son la mejor muestra de ello. Así, del tratamiento más decoroso de la imagen visto en el Nacimiento se pasa aquí a los expresivismos –en algunos casos grotescos– que aparecieron con mayor profusión en las obras realizadas por el maestro en los años 80[1038]. He aquí una vez más, la demostración de esa versatilidad, originalidad y riqueza del universo artístico de Juan de Montejo.

Las tallas de los intercesores, ubicadas en los flancos del arcosolio del "Santo Crucifijo", como lo denomina la documentación, son remedos de las que coronan el retablo de la capilla de González de Fermoselle, acaso dotadas aún de un mayor movimiento, pero de unos paños algo menos profusos y complejos. No por ello se abandona ese gusto por las oquedades y por la talla profunda, generadora de contrastados claroscuros y de perfiles dinámicos y vibrantes. Evidentemente, por su cercanía cronológica también se apreciarán ciertas relaciones con los bultos del retablo realizado para Cristóbal García de Losada y Beatriz de Ávila. Quizá más que en cualquiera de las aquí mencionadas, el San Juan y la Virgen describen ese característico arqueamiento, reforzado al dirigir la mirada hacia la Cruz, y muestran el *pathos* juniano al que ya me he referido, sobresaliendo la blandura en el trabajo de las carnes –especialmente palpable en la Dolorosa–, las bocas entreabiertas y enseñando los dientes, las cejas arqueadas y los entrecejos fruncidos y, en suma, el detallado trabajo de las cabezas.

[1037] RIVERA DE LAS HERAS (1998): 40. Sin identificar su autoría, su consideración como obra anterior ya fue enunciada por RAMOS DE CASTRO (1982): 333 y RIVERA DE LAS HERAS (1990): 25. En cierto momento fue sustituido por otro pagado a Gaspar de Acosta en 1618: RIVERA DE LAS HERAS (2015): 56. Antes de conocer este detalle estuvo atribuido a Juan Ruiz de Zumeta (VASALLO TORANZO (2004): 74), con cuyos modelos, ciertamente, no acababa de encajar.
[1038] Se abundó sobre esas comparaciones en RIVERA DE LAS HERAS (1990): 19-10 y 24-26; SAMANIEGO HIDALGO (2001c): 468-469 y VASALLO TORANZO (2006): 163.





Fig. 5.89. Magdalena. Capilla de San Ildefonso, catedral de Zamora. Juan de Montejo (c. 1595-1598). Grabado de la Crucifixión. Orazio de Santis (1572)

Aunque la Magdalena participa del mismo espíritu y características (fig. 5.89), su modelo habrá de retrotraerse hasta la década anterior, al momento de preparar el problemático retablo mayor de Morales del Vino. Allí, como se recordará, en la calle central del ático –hoy trasladado a su cuerpo bajo– se situaba un grupo de la Magdalena abrazada a la cruz que bebía de composiciones grabadas por Cornelis Cort (1568, sobre diseño de Giulio Clovio), Hendrick Goltzius (1585) u Orazio de Santis (1572, sobre diseño de Pompeo Cesura). Como en Morales, la mujer se dispone semiarrodillada a los pies del crucifijo, abrazando el madero con su brazo izquierdo e intentando alcanzar los pies de Cristo. Varía en esencia respecto de aquella el tipo de vestimenta, aquí mucho más suntuosa y aderezada con una especie de corpiño, los paños que porta recogidos en ambas manos, además de la posición de la cabeza enérgicamente inclinada hacia atrás.

Más allá de todas estas comparaciones entre uno y otro grupo, lo que sí resulta evidente es la ligera pérdida de monumentalidad de este conjunto respecto al primero. Puede decirse que estas imágenes se encuentran más en la línea del resto de creaciones de Montejo, mientras el San José y la Virgen del Nacimiento revelaban esa cierta novedad que, para el profesor Vasallo[1039], podría explicarse a través de los contactos mantenidos con el foco vallisoletano durante estos mismos años. Y, en cierto modo, esas relaciones con el panorama artístico de la ciudad del Pisuerga no eran la primera vez que se traían a colación al hablar de estas esculturas, pues ya Weise había querido ver en ellas el arte de Juni y su escuela[1040], especialmente en su inquieto

[1039] VASALLO TORANZO (2006): 163.
[1040] WEISE (1925): I, 66 y láms. 182-183; *Ídem* (1927): II, 349.

movimiento, el carácter "pesado y pastoso"de los pliegues, y la "enérgica lucha por la expresión" en rostros y manos. Esta atribución fue desestimada algunas décadas después y, cuando Montejo aún era un desconocido, afloró el nombre del toresano Sebastián Ducete[1041], maestro, igualmente, con hondos vínculos con Valladolid, sus artistas y su clientela, pero que en la década de 1590 mantenía un radio de actuación limitado a la diócesis de Zamora.

Sobre estas teorías partirían las atribuciones más modernas, iniciadas por Samaniego Hidalgo y refrendadas y actualizadas por otros especialistas con el paso de los años[1042]. Junto al hoy incuestionable estudio estilístico resultó crucial el hallazgo del contrato de policromía, concertado con el zamorano Alonso de Escobar, a quien se le encomedó *pintar, dorar y estofar dos rretablos questan en la dicha capilla del cardenal, que son los rretablos de los altares de nuestra senora y del santo cruçifixo*[1043]. Entre los testigos de este acuerdo figuraba, y no casualmente, Juan de Montejo[1044], dato que en aquellos primeros momentos sirvió para apuntalar la adscripción propuesta a falta de la escritura preparada por el mayordomo de la capilla para nuestro escultor. Y con ello cobraba renovado sentido la deuda de unos 39.040 maravedís que Montejo recogía en su testamento procedentes de la capilla del Cardenal.

En las exiguas claúsulas del encargo se especificaba que en el trabajo de Escobar entraría la historia del Nacimiento, las figuras de Nuestra Señora, San Juan y la Magdalena de la cabaña contigua, y en una manda postrera se incorporó también el compromiso de encarnar el Cristo del grupo del Calvario (el de Gil de Ronza[1045]). Las labores de pintura procuraron que todas las imágenes fueran:

> *[...] ricamente estofadas con cosas mui ricas y muy lindas ordenanzas, ynmitando a cosas mui artistas tocantes al arte de la pintura. Y despues que esfodas yra mui rricamente picados los campos y ojeteados mui bien, descubriendo el oro que lleba debajo. Y desque estuvieren estofadas, yran rostros y manos de todas las figuras mui bien encarnados a pulimento con mucha arte y buen colorido, como es menester a buenas caveças [...]*

A lo largo de los ocho meses siguientes acometería una de las policromías más bellas y suntuosas de cuantas se aplicaron a las obras talladas por Juan de Montejo, poniendo de relieve no sólo su maestría sino la extraordinaria

[1041] MARTÍN GONZÁLEZ (1977): 81 y 142. El todavía escaso conocimiento de la personalidad de Ducete hizo que se pensara que durante esos años ya habían expandido los límites de su trabajo hacia la provincia de Salamanca.
[1042] Gracias al análisis estilísto y, de manera significativa, al hallazgo del contrato de policromía, los grupos se pudieron filiar finalmente a Juan de Montejo, SAMANIEGO HIDALGO (1980): 342.
[1043] NAVARRO TALEGÓN (1984): 367-368. Cfr. AHPZa., Prot. 739, ff. 602-604v. 1598, septiembre, 14. Zamora.
[1044] Junto a él comparecía también un Juan González, vecino de Zamora. Lo común de su nombre y la falta de otros pormenores me impide afirmar que se trate del ensamblador que a partir de los primeros años del siglo XVII y gracias a la muerte de Montejo, copará buena parte de los encargos de retablos de la diócesis. Un esbozo de su biografía en NIETO GONZÁLEZ (1980): 129-139.
[1045] RIVERA DE LAS HERAS (1998): 40. Su policromía actual, muy verdosa, debe ser la que aplicó Escobar en este momento.

capacidad para realzar los valores plásticos de la escultura con su trabajo. Siguiendo la técnica de lo que se ha dado en llamar modelado cromático[1046], los paños simularon telas adamascadas llenas de sombreados y de tonalidades vivas y brillantes que aportaban mayor sensación de volumen a la escultura. Además de por el uso de una amplia gama cromática y de carnaciones a pulimento, destaca fundamentalmente por la variedad de formas y motivos naturalistas (figuras fantásticas, niños, vegetales carnosos…) incorporados a la pintura que, aunque se acomodan perfectamente bien al tipo de escultura que está vistiendo, resultan un tanto desfasados ya en el arte finisecular y no del todo acomodadas a la dignidad y decoro que exigían los dictados de la contrarreforma[1047].

Ya en su ubicación, los conjuntos experimentaron una intervención a comienzos del siglo XVIII con la finalidad de protegerlos y mejorar su adaptación a las cabañas pétreas que los acogían. De este modo se encargaba un encasamiento (asiento, marco dorado y unas tablas talladas) y unas puertas con cristales al entallador Antonio Sobrino. En el mismo año de 1723 Manuel Vázquez forjaba sus fallebas, llaves, cerraduras y escuadradas. Y, finalmente, el pintor Roque de Baldeiva se ocupó dorar y policromar estas nuevas estructuras, tanto interior como exteriormente. Todo ello montó algo más de 400 reales y corrió a cargo del caudal del capellán[1048].

Quizá derivado del encargo de estos grupos para la capilla del Cardenal, su homónimo mayordomo y capellán, Juan de Mella, confiaría a nuestro escultor la labra de una historia de San Ildefonso cuyo destino –y paradero actual– se desconoce. No debemos descartar que se hubiera pensado para colocarse en algún punto de la capilla, dado lo coincidente de su advocación con su iconografía y, sobre todo, que su importe debía salir de sus propias arcas[1049]. Iba dentro de una caja dorada y tenía un escudo de yeso, información que nos brinda Montejo en su testamento, pues aún se le debían parte de los 3.000 reales en que se había valorado. A mayores tenía en su poder para entregar al referido patrono *otro escudo de madera de castaño […] y dos reprisas con sus niños.*

La repercusión que causaron estas obras de la capilla del Cardenal debió de ser considerable y, desde luego, fue mucho más allá de aquellas labores de

[1046] CANTOS MARTÍNEZ (2012): 178-187.

[1047] Aún así, el impacto de las labores de policromía debió ser considerable, pues sólo así se explica que todavía en 1605 se reclamara a Escobar que pintase una Virgen del Rosario de la parroquial de Villavellid (hoy diócesis de Valladolid, entonces de Zamora y del partido de Toro) *de la forma y manera que esta pintada y estofada una ymajen de nuestra señora en la capilla del cardenal desta çibdad de zamora.* NAVARRO TALEGÓN (1984): 369-370. Se desconoce quien había tallado la imagen, pero recuérdese que una década antes Tomás de Troas se había hecho con un contrato pretendido por Montejo y Acosta para labrar dos retablos y una custodia en la iglesia de Santa María. Consta en los libros parroquiales que aún se hacían descargos en 1601 y que en los años posteriores Alonso de Escobar recibiría diversos pagos de la fábrica por pintar la custodia: PARRADO DEL OLMO (1976): 307 y 313-315.

[1048] AHDZa., Sec. Garcigrande, Leg. 40, ff. 155v-156v. Cuentas de 1723.

[1049] Por error identifican al comitente de este encargo, Juan de Mella, con el propio cardenal CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 38 y 40.

policromía llevadas a cabo por Alonso de Escobar para Villavellid. Su eco se extendió rápidamente por la diócesis llegando a puntos bien distintantes. Eso

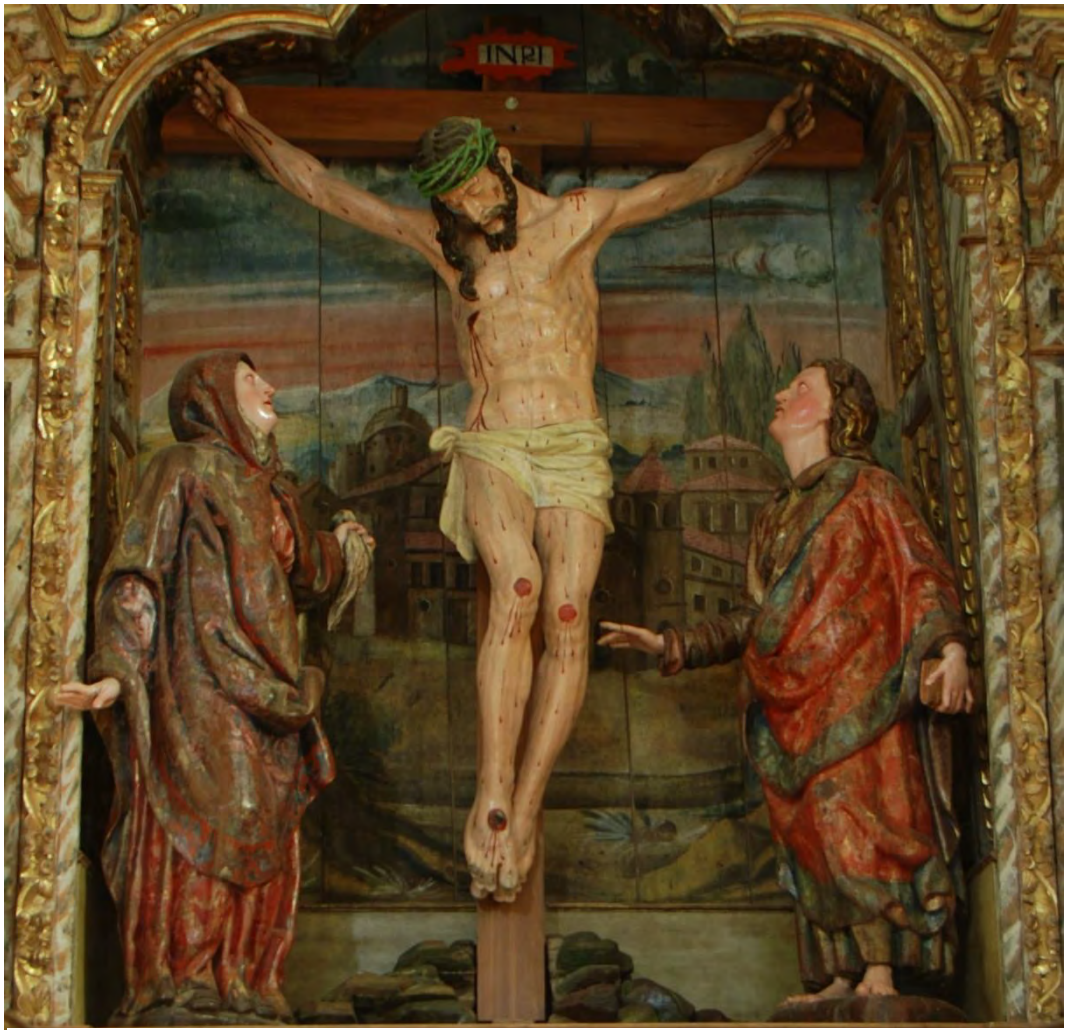


Fig. 5.90. Calvario. Iglesia de Santiago en Figueruela de Abajo.
Juan Ruiz de Zumeta ¿y círculo de Juan de Montejo? (c. 1600)

sí, para entonces Montejo se encontraba más alejado de Zamora y los posibles encargos y deseos de emulación por parte de comitentes particulares y parroquias tuvieron que atenderlos sus discípulos u otros escultores de su círculo más próximo. Un caso especialmente llamativo es el de Figueruela de Abajo, tierra fronteriza ya con Portugal, donde es posible encontrar un Calvario que reproduce con bastante fidelidad el grupo catedralicio. Se desconocen los motivos que mediaron en su encargo, pero, sin duda, quien encomendó este conjunto conocía las piezas ideadas por Juan de Montejo. Si en ello intervino algún personaje cercano a la Catedral o a alguna de las ramas del linaje de los Mella es algo que habrá de permanecer, por ahora, en el terreno de la hipótesis. De lo que no cabe duda es de que, si no estaban en la retina del mecenas, lo estarían sobre el tablero de su artífice, bien en forma de dibujo, bien en forma de modelo tridimensional, pues sus débitos son tantos y tan grandes que, sin bajar al detalle, podrían considerarse copias de cierta calidad (fig. 5.90).

Don Manuel Gómez-Moreno, que no solía ahorrar palabras ante las obras que llamaban su atención, se detuvo en ellas a su paso las dos Figueruelas (de

Arriba y de Abajo)[1050], en 1903. Es más, este Calvario fue lo único que consignó, considerándolo un buen grupo, correctamente estofado y de *escuela clásica vallisoletana de la segunda mitad del siglo XVI.* Llama la atención en qué puso el acento, y no fue sobre la relación con el grupo homónimo de la Catedral, sino en los vínculos con la ciudad del Pisuerga de su autor. A este respecto, se ha de aclarar que el granadino calificaba como "escuela clásica" al romanismo más académico, considerando como máximo exponente del mismo en Valladolid a Esteban Jordán. Y, ciertamente, los modelos de Montejo se habían sometido a un evidente proceso de desnaturalización, eliminando de ellos, fundamentalmente, la expresividad (actitud anhelante, crispación de las manos, modelado blando de las carnes…) y el acentuado movimiento de los cuerpos. Subsisten los plegados, idénticos en su colocación e incluso los recursos para moverlos y sujetarlos, pero han perdido ampulosidad provocando que en algunos puntos se multipliquen los de aspecto más fino y convencional[1051]. El conocimiento de los bultos catedralicios se hace patente también en otros detalles como el paño que la Dolorosa aprieta en su mano izquierda y que en Zamora exhibía la Magdalena al pie de la cruz, figura que en el grupo de Figueruela no se debió de contemplar.

Si las esculturas de los intercesores derivaban del arte de Montejo el crucificado no iba en consonancia, pero al fin y al cabo tampoco lo hacía en la capilla de los Mella. Sin embargo, aquí me ha servido para traer a colación el nombre de su autor, al menos para esta talla, que no es otro que Juan Ruiz de Zumeta. El carcteristico canon alargado, el suave balanceo de su anatomía y su marcado tórax, el modo en que se dispone la cabeza abatida sobre el pecho, o la colocación del cabello agrupado en un gran mechón en el lado derecho y dejando ver la oreja izquierda, son modismos inconfundibles. Como también lo es el corto paño de pureza que, aunque aquí no usa el habitual ceñidor, deja ver gran parte de su muslo derecho, al modo del Cristo de la Buena Muerte o del pequeño ejemplar de Santa María la Nueva[1052]. Pero, sin duda, con el que se equipara mejor que con ningún otro, es con el del ático del retablo de Casaseca de las Chanas, documentado en 1604.

Visto esto, y conocida la fuerte influencia que el universo escultórico de Juan de Montejo ejerció sobre Zumeta, cabría plantearse si, en realidad, el conjunto completo no se deberá al navarro. Si hay algo que nos impide afirmarlo con rotundidad es que las imágenes de San Juan y de la Virgen difieren totalmente en su concepción de las de otros calvarios conocidos, como el ya referido de Casaseca o el que presidirá la capilla fundada por María de Zamora en la iglesia de San Juan de Puerta Nueva (1604-1605), hoy en el Museo de Semana Santa. Nada hay en sus formas que permitan filiarlos como obras de un mismo maestro, si se exceptúa la frialdad romanista o el característico espíritu contenido que muestran todas las creaciones de Zumeta. Por ello, no debe

[1050] GÓMEZ-MORENO (1927): 354.
[1051] HERAS HERNÁNDEZ (1973): 67. Quizá esto fue lo que hizo que este autor lo considerase obra barroca.
[1052] RIVERA LAS HERAS (2015): 55-56.

descartarse que, con el desmembramiento del taller zamorano de Montejo, alguno de sus oficiales pasase a colaborar con su competidor y que este grupo de Figueruela no sea sino una temprana muestra de la estela dejada por nuestro escultor y del sobrevenido protagonismo que a partir de estos años tomará Juan Ruiz de Zumeta, y con él la vertiente más romanista de la escultura de finales del siglo XVI.

El segundo de los encargos a que aludí al comienzo de este apartado es el retablo mayor de la iglesia de San Juan de Puerta Nueva que, como ya se dijo, comparte dos puntos principales con los grupos de la capilla del cardenal Mella[1053], el cronológico y lo que atañe al volumen y calidad de su hechura. Sin embargo, aunque aquí también conservamos el contrato de policromía, este no se rubricó hasta 1624, casi transcurrido un cuarto de siglo de la muerte de Juan de Montejo[1054]. Además, para mayor complicación, la estructura del retablo sufrió importantes modificaciones en ese momento y en época neoclásica; y en 1801 el pintor José Pérez Pastrana repolicromó parcialmente sus tableros e imágenes[1055]. A pesar de todo, al comenzar el siglo pasado, don Manuel Gómez-Moreno lo reconoció como obra de ese "autor desconocido" del que ya había visto varias obras en la provincia, "seguidor del clasicismo italiano, con puntas de barroco que a veces le aproximan a Juni y a Gregorio Fernández" y cuyas imágenes se caracterizaban por ser correctas, enérgicas y nerviosas, con cabezas de dura expresión y plegar grueso en los ropajes[1056] (fig. 5.91). Y Weise emparejó este conjunto con los dos grupos vistos en la Catedral, ligándolo nuevamente a la tradición de la escuela de Juan de Juni gracias al naturalismo de ciertas imágenes, la caracterización de las cabezas y el tratamiento blando de los pliegues[1057].

Aunque la atribución del aparato escultórico a Montejo[1058] y su taller resulta indiscutible, quedan varias dudas que, por ahora, no estamos en disposición de resolver. La primera atañe a la fecha de encargo y ejecución del retablo y sus imágenes[1059]. A tenor del análisis estilístico, las tallas y relieves que llenan

[1053] Como en aquella, su carácter de obra indocumentada ya fue enunciado por SAMANIEGO HIDALGO (1982): 342.
[1054] Las primeras diligencias y autorizaciones para su contratación se recogen en las cuentas parroquiales de 1624. En las de 1626 se consigna un pago de 8.876 maravedís al pintor Cristóbal Ruiz de la Talaya y de 4.496 a su homólogo Alonso de Remesal. AHPZa, Parroquiales, Caja 26. Sig. 26 (Libro de fábrica, 1611-1712), s.f.-r-v.
[1055] RIVERA DE LAS HERAS (2001b): 122. Basándose en AHPZa, Parroquiales, Caja 27. Sig. 27/2 (Libro de fábrica, 1754-1857), ff. 261r-v. No así sus carnaciones, que se mantienen a pulimento.
[1056] GÓMEZ-MORENO (1927): 160. Todavía medio siglo después se seguía repitiendo ese recuerdo a los modos de Juni y Fernández en HERAS HERNÁNDEZ (1973): 258. Tan sólo varió este último el dictado del granadino en la cronología, pues mientras don Manuel la estimó como obra del último tercio del siglo XVI, este lo extendió hasta comienzos del XVII.
[1057] WEISE (1927): II, 349.
[1058] SAMANIEGO HIDALGO (1984): 49. En una nota alusiva a la policromía se recoge, por primera vez, la atribución sin reservas de estos trabajos a la gubia de Juan de Montejo.
[1059] Lo incompleto y disperso de sus libros parroquiales nos ha dejado un vacío entre 1575, fecha de la última visita pastoral consevada, y 1611, comienzo de las primeras cuentas existentes. En aquella revista, girada en tiempos del obispo don Rodrigo de Castro, aún se conservaba el retablo *viejo, con ocho tableros de la historia de san juan bautista, cuatro*

sus encasamientos hermanan, en lo fundamental, con el resto de obras ejecutadas en estos años finales de la década de 1590 (fig. 5.92). Eso sí, aunque me inclino a pensar que se contrataría hacia 1595, lo que no sabemos es si se terminó antes de que Montejo marchara a Salamana o si parte del encargo se llevó a cabo ya desde la ciudad vecina. Sea como fuere, y como ocurre en casi todos estos conjuntos que implicaban un importante volumen de trabajo, la mano del taller resulta bastante evidente. Lo que sí está claro, y esto reafirmaría la idea de que la conclusión del mismo no iría mucho más allá del cambio de siglo, es que desde su ensamblaje hasta que se decidió emprender la policromía había transcurrido mucho tiempo, circunstancia que se deja entrever en la contratación de este trabajo y en los expedientes previos que informaban sobre la conveniencia de pintar el retablo[1060]. Todos los testigos se expresaron en los mismos términos, reconociendo que la iglesia no había tenido ni tenía *comodidad de poderlo pintar en muchos años*, seguramente debido a razones económicas y a que el coste del retablo habría hipotecado las cuentas parroquiales durante las décadas siguientes a su hechura. Y, a la vez, reconocían la necesidad de pintarlo, *para su adorno y dezençia [...] y porque de pintarse será de mucho adorno a la dicha yglesia y estará con el muy suntuosa por ser una yglesia mui principal y estar en la plaza de esta ciudad donde concurre el mayor comercio de gente,* aunque para ello fuera necesario recurrir a dineros procedentes de la memoria fundada por Jerónimo de Vergas[1061] y a contribuciones de la feligresía. La excesiva dilación entre una labor y la otra se empezaba a hacer patente, al parecer, en la carpintería del propio retablo, algo a lo que aludieron los pintores Cristóbal Ruiz de la Talaya y Alonso de Remesal II antes de hacerse cargo de los trabajos:

> *[...] que el maestro que tomare a haçer el rretablo en quanto es la madera, todos los tableros donde estan las ystorias a de procurar endereçar lo que se pudiere y echarle sus barrotes por detras metidos a cola y ansi mismo donde fuere menester listones por ellos para que ajusten las cajas donde estan creciendo los espigos que estuvieren flojos [...] quen la cornija primera se a de componer lo questubiere podrido y corrompido con muy buena madera nueva [...] y si acabajo desarmado se echare de ver otra falta alguna se a de rremediar [...]*

Menores deterioros tendría la custodia, no encargada a Montejo por estimarse apta aún la del retablo precedente. Sin embargo, en 1612, y de nuevo bajo el auspicio económico de Jerónimo de Vergas, se apalabró una nueva con el

apostolados sobre el banco de pinzel y un guardapolvo. En medio llevaba la custodia de talla, una escultura policromada del titular, y en el ático un Calvario de bulto redondo. AHPZa, Parroquiales, Caja 18. Sig. 18/5 (Libro de visitas, 1512-1575), ff. 76r y 135r.

[1060] AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 1010, Leg. 1. 1624, julio, 4. Zamora. Su primera referencia en NAVARRO TALEGÓN (1983): 113. El papel de Talaya, y la mancomunidad establecida entre ambos pintores, se exploró con más detalle en SAMANIEGO HIDALGO (1984): 49, 53 y 54.

[1061] Este personaje sería pariente de Beatriz de Vergas, esposa de Francisco García, quienes tiempo atrás (1586-1588) habían encargado a Juan Ruiz de Zumeta y a Tomás de Troas la hechura de un retablo para su capilla particular en la iglesia de San Juan. En concreto se trataba de un censo de 40.000 maravedís contra su viuda, llamada Magdalena de Ledesma.

pintor Juan Álvarez de Escobar y el entallador Gaspar de Acosta[1062]. Su costo no superaría los 450 reales, ni su fecha de entrega el día de Navidad del año en curso. No debió de haber problemas en su ejecución, aunque algo ocurrió con su policromía, puesto que cuatro años después la parroquia se la abonaba a Cristóbal Ruiz de la Talaya[1063], uno de los profesionales que acabaría haciéndose con el contrato de policromía de todo el conjunto.

Aparcando por ahora lo tocante a la pintura del retablo, se me plantea una segunda duda que no tiene que ver ya con la escultura sino con su estructura. Desde el conocimiento que hoy se tiene sobre la retablística y léxico compositivo empleado por Juan de Montejo a lo largo de su vida, esta nueva máquina no parece conectar con ninguno de los proyectos precedentes, ni siquiera con los diseñados siendo un recién llegado a Zamora, caso de Morales del Vino. Encontramos aquí una pureza de líneas y un gusto por la desornamentación que, aunque por estos años ya era posible rastrearlo en territorios aledaños como influencia del clasicismo escurialense, no es algo en lo que Montejo tuvo tiempo de profundizar. Pese a que la máquina mantiene los típicos encasamientos romanistas en los que se alternan tímpanos triangulares y curvos, se ha obviado la superposición de órdenes y las columnas muestran fustes estriados –estucados en el siglo XIX– y sin talla decorativa. Además, los entablamentos se muestran desprovistos de exornos, a excepción del molduraje liso, hileras de dentellones y unos casetones cuadrangulares en las cajas del tercer cuerpo que van soportadas por pilastras, y no se aprecian indicios de que todo se hubiera retallado para hacerlo "más neoclásico". Y aunque aún no existen bolas vignolescas o pirámides, sí aparecen unos embrionarios aletones clásicos en la transición del ático con el último cuerpo.



Figs. 5.91 y 5.92. Retablo mayor de la iglesia de San Juan de Puerta Nueva. Juan de Montejo y taller (c. 1595-1600). Fotografía: Cayetano de Mergelina (c. 1927). Pág. siguiente: Vista general en la actualidad

A este respecto caben plantearse dos posibilidades, la primera es que Montejo se hubiera visto influenciado en esta traza por el modo de hacer de otros maestros con ideas menos apegadas a la estética romanista y que supieron adaptarse al son de los nuevos tiempos, como ocurrió con Juan Ruiz de Zumeta y Tomás de Troas. Es más, el ático planteado aquí por nuestro escultor es muy similar al que los dos navarros incluyeron en el retablo de la

[1062] Aunque este contrato ha sido tomado únicamente como de policromía (NAVARRO TALEGÓN (1984): 344-345), lo cierto es que en él se especifica que ambos artistas debían *hacer y pintar la custodia.* AHPZa., Prot. 939, ff. 562-564. 1612, octubre, 9. Zamora.

[1063] Se ha logrado saber que, con anterioridad al retablo, ya se había policromado la custodia, trabajo por el que Cristóbal Ruiz de la Talaya recibió 224 reales en 1616. AHPZa, Parroquiales, Caja 26. Sig. 26 (Libro de fábrica, 1611-1712), f. 56r.

capilla de Beatriz de Vergas y Francisco García en la misma iglesia de San Juan[1064], y la depuración de líneas generalizada es una de las principales características del que Zumeta contrató para Casaseca de las Chanas.



[1064] Es verdad que su estructura pudo haberse alterado durante el proceso de policromía, pues una de las claúsulas acordadas entre los comitentes y Remesal y Talaya, suponía reconfigurar las cajas del Calvario y del Dios Padre, de manera que si una vez hecho esto, el relieve del ático no cabía podría retirarse y pintar en su lugar otro Dios Padre acorde al nuevo –y reducido– encasamiento. AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 1010, Leg. 1, s.f.-r 1624, julio, 4. Zamora.

Esta asunción de las formas clasicistas se impuso paulatinamente desde finales de los 80, pero sobre todo en la década siguiente del siglo XVI, incluso en los territorios donde el romanismo había calado de manera profunda como en Astorga. Se puede traer a colación, por ejemplo, el retablo de Huerga de Garaballes (1578-1598)[1065], contratado por Pedro de Villaba y por Juan de Osinaga, oriundos de Navarra pero avecindados en la diócesis asturicense. La coincidencia en el origen de estos artífices hace mirar hacia ese punto del norte peninsular, donde encontramos numerosos retablos de similares características por estos mismos años. La segunda posibilidad implicaría la participación directa de otro maestro en la traza, quizá Juan de Montejo se volcó en la escultura y cedió la mazonería a algún ensamblador cuyo nombre no ha sido desvelado todavía. Incluso tampoco sería extraño que con la temprana muerte del salmantino el retablo quedara inconcluso y que fuera necesaria la ayuda de algún oficial o maestro ajeno. Bien es cierto que de haber sido así, el testamento nos hubiera brindado alguna noticia aclaratoria, algo que en este caso no ocurre. Por estos mismos años comenzaba a dar sus primeros pasos en tierras zamoranas el entallador Juan González[1066], que rápidamente se mostraría ágil en el manejo de las soluciones de fines del siglo XVI y de la retablística contrarreformista, encaminándose hacia las nuevas vías del Barroco.



Fig. 5.93. San Lucas, San Juan, San Marcos y San Mateo. Banco del retablo mayor de la iglesia de San Juan de Puerta Nueva. Taller de Juan de Montejo (c. 1595-1600).

En el conjunto de San Juan de Puerta Nueva impera la escultura en relieve, repartida por el banco y por los tres cuerpos de las calles laterales, mientras la calle central se dedicó a imágenes de bulto redondo, exceptuado el ático que acoge un tablero en altorrelieve. Excepcionalmente, y de manera muy secundaria, estas se ubicaron también sobre los entablamentos del segundo y

[1065] LLAMAZARES (1991): 146-149. Sobre esta obra y sus protagonistas se abunda en la tesis inédita de Rubén Fernández Mateos *La estela de Gaspar Becerra en la antigua diócesis de Astorga: El escultor Gregorio Español.*
[1066] NIETO GONZÁLEZ (1980): 129-132.

tercer cuerpo. A sabiendas de las modificaciones practicadas en época neoclásica, no parece que la articulación general variase en demasía si descontamos la completa reconfiguración de la caja central del primer cuerpo. Si en origen se planteó como un espacio reservado a un gran sagrario sobre un fondo dorado con labor de brocados *imitando el natural*, durante el siglo XIX se le adosó un complejo graderío y un tabernáculo ochavado soportado por columnas, lo que supuso la desaparición de la custodia original. Más recientemente se desmontó toda esta estructura con el fin de colocar un basamento creado por tres tableros procedentes de un retablo –que reseñaré más adelante– realizado por Juan Ruiz de Zumeta para otra de las capillas particulares de esta iglesia (1604-1605). Y sobre esta peana descansa hoy una imagen barroca de la Virgen con el Niño realizada por José Cifuentes Esteban hacia 1777-1782[1067].



Fig. 5.94. Martirios de Santa Águeda y Santa Apolonia. Retablo mayor de San Juan de Puerta Nueva. Taller de Juan de Montejo (c. 1595-1600). Grabado invertido del martiro de Santa Águeda. Cornelis Cort (1567)

[1067] Aunque se venía atribuyendo a Antonio Cifuentes (RIVERA DE LAS HERAS (2001b): 124), más recientemente (*Ídem* (2009): 224) se mudó su autoría a la actual tras haber reencontrado parte de sus libros parroquiales en AHPZA, Parroquiales, Caja 27. Sig. 27/2 (Libro de fábrica, 1754-1857), f. 135v. En un largo asiento se desgrana cada una de las operaciones llevadas a cabo. Se gastaron 640 reales por la madera y el trabajo, y 430 por su policromía, estos últimos pagados al maestro dorador José González. Al mismo tiempo se encargaron las coronas de plata, para la Madre y el Niño, al zamorano Manuel Ratón, por importe de 820 reales.

De este modo, en el banco subsisten seis pequeños relieves (figs. 5.93 y 5.94). Los cuatro primeros, correspondientes a los netos de las columnas, efigian a los Evangelistas con sus símbolos. Los otros, de mayor tamaño al ocupar los espacios bajo las calles laterales, recogen en un plafón rectangular los martirios de Santa Águeda y Santa Apolonia. Aunque en buena medida muestran los modelos y ciertos modismos usados recurrentemente por Juan de Montejo, la resolución final de los mismos sugiere una activa participación del taller. Acaso en los paneles mayores, y en especial en el dedicado a la santa de Alejandría, se puede vislumbrar una calidad superior en el tratamiento de los plegados y en el movimiento de las imágenes. Es más, el grupo central, en el que aparece la mártir sentada, retoma esas telas envolventes y de formas circulares sobre las que ya se habló en el retablo de San Cebrián de Castro.

Quizá esto se deba a que para abordar dicho relieve fue necesario desplegar una mayor capacidad inventiva, puesto que el de Santa Águeda se solventó con una copia prácticamente literal del grabado realizado por Cornelis Cort en 1567 sobre original de Giulio Clovio.





Fig. 5.95. Visitación y San José conversando con un fariseo y un saduceo. Retablo mayor de San Juan de Puerta Nueva. Juan de Montejo (c. 1595-1600). Abajo: San Sixto (detalle). Alberto Durero (1504-1505)

Los seis grandes relieves de las calles laterales narran distintos episodios de la vida del Precursor (fig. 5.95). Varios de los asuntos más conocidos como la Visitación, el Bautismo de Cristo o la Degollación de San Juan se disponen en los dos primeros cuerpos del retablo, acompañados de un interesante tablero en el que se representa al titular del templo conversando con un fariseo y un saduceo[1068]. Es esta historia a la que

[1068] La identificación de todos los temas se debe a RIVERA DE LAS HERAS (2001): 122.

aludió Weise particularmente para filiar el retablo a la escuela de Juni y, aunque erró en la identificación del tema ("San Joaquín y dos acompañantes"), describió muy acertadamente el naturalismo de las imágenes y el tratamiento blando de los plegados[1069]. Ambas características son compartidas por todos los relieves, aunque hay algunos en los que la acentuada expresividad de los personajes nos sitúa ante la faceta más juniana de Juan de Montejo (fig. 5.96). Rostros como los de San Joaquín y Santa Ana, los de los dos protagonistas del tablero de la Degollación, o los ya aludidos judíos que departían con San Juan (uno de ellos tomados del grabado que Alberto Durero dedicó hacia 1505 a los santos Esteban, Sixto y Lorenzo), muestran las extraordinarias dotes del escultor para el modelado flácido de las carnes, la captación de emociones, e incluso el reflejo del paso del tiempo en las facciones, contrastando figuras más juveniles con otras de edad avanzada –como lo hará unas décadas más tarde Sebastián Ducete–, todas con pobladas cabelleras, complejos peinados, prominentes tupés y ensortijadas barbas. La variedad de tipos, como es habitual en Montejo, se impone frente a la monotonía y academicismo romanista, aunque algunos personajes nos retrotaen a imágenes que ya casi podemos considerar de repertorio al encontrarlas en encargos anteriores.

No le faltaba razón a Weise al hablar de la blandura en el tratamiento de los pliegues, pero, tal y como ocurre en las obras realizadas durante la década final del siglo XVI, encontramos una mayor dureza en los mismos, con vestimentas que mezclan ambas texturas, véase lo que ocurre en el encuentro de la Virgen con Santa Ana, por ejemplo. Y, hablando de los ropajes y las telas encontramos ciertas particularidades, unas ya anticipadas en el banco, caso de esas telas de aspecto dinámico que envuelven a algunos personajes o los orillos de túnicas y cortinajes de recorte lobulado, otras identitarias en toda la producción




Figs. 5.96 y 5.97. Bautismo de Cristo y Degollación de San Juan Bautista. Retablo mayor de San Juan de Puerta Nueva. Juan de Montejo (c. 1595-1600). Pág. siguiente: Bautismo de Cristo (invertido). Agostino Carracci (c. 1579)

[1069] WEISE (1927): II, 349.



de Montejo, pues así debe considerarse el paño de pureza cruzado que viste Cristo al momento de su Bautismo.

Algunos de estos temas no era la primera vez que se trataban, prueba de ello es que el tablero de la Visitación es un transunto del golpeado para el retablo de Villadepera, aunque con algunas puntas de calidad que le acercan a la excelente resolución del de Morales d el Vino. Pero puestos todos en parangón cada uno muestra sus diferencias, tanto a nivel compositivo, como en la disposición los personajes y la definición de sus fondos. Y algo similar ocurre con los que representan el Bautismo y la Degollación, con tempranos paralelos en la iglesia de San Juan de Alba de Tormes. Una década habría transcurrio entre la ejecución de estas obras y el estilo del maestro había cambiado notablemente, aunque los modelos seguían siendo los mismos. Además de plantear composiciones más abigarradas, la concepción de los paños era distinta y las hinchadas anatomías dejaban lugar a otras más magras y fibrosas, co n lo que el canon de las figuras parece más esbelto.

En el Bautismo de Cristo se traslada, en líneas generales, una composición de Agostino Carracci (c. 1579), enriquecida con personajes secundarios, pero atenta a detalles menores como la filacteria que pende del lábaro con la inscripción “ECCE AGNUS DEI (hedera)”, que aquí se completa con otra dispuesta en medio del Espíritu Santo y el Dios Padre que reza “HIC EST FILIVS ME[…]”. Salvo aquí, en el resto de tableros se impone una mayor libertad creativa, pero sin renunciar a ciertas ideas extraídas de estampas de Durero, Cornelis Cort y Jan Sadeler (fig. 5.97). Algunos de los personajes recogidos en ellos han sufrido un proceso de apropiación por parte del escultor y a estas alturas podemos tomarlos ya como modelos de notable éxito que con muy escasos matices se fueron repitiendo por doquier. Óbviamente, previo paso por el tamiz estilísto de nuestro escultor.

Los dos últimos relieves, localizados en los extremos del tercer cuerpo del retablo, son los más impersonales del conjunto. Su temática era nueva para Montejo, pues debían efigiar a Herodías y Salomé solicitando la cabeza de San Juan y el posterior banquete del virrey Herodes (al que presentan la cabeza degollada del Bautista), lo que unido a su ubicación quizá facilitó la mayor intervención de taller, perceptible especialmente en las figuras femeninas, de limitado dinamismo y vacías de expresión. Pese a esto, los dictados del maestro

resultan evidentes en el repertorio de poses, o en el tratamiento de los cabellos, pero no en los simplificados paños, planos y de escasísimo volumen (fig. 5.98).







Fig. 5.98. Herodías y Salomé solicitando la cabeza de San Juan y Banquete del virrey Herodes. Retablo mayor de San Juan de Puerta Nueva. Juan de Montejo y taller (c. 1595-1600). Abajo: Salomé presentando la cabeza de Juan el Bautista a Herdoes y Herodías (recorte). Alberto Durero (1511)

Mayor interés suscita la figura de Herodes que completa ambas escenas. El modelado de sus pliegues se aproxima mucho más al modo de hacer de Juan de Montejo, a pesar de que en algunos puntos resultan especialmente duros y aristados. Incluso la labra de las ensortijadas barbas se resuelve de manera preciosista. Pero, en general, sus facciones tienen una menor plasticidad que la vista en los anteriores tableros. Además, el tipo de rostro adoptado, bastante ancho y cuadrado, no está entre los habituales en el catálogo de Montejo. Aunque no se pueda afirmar taxativamente, ya vamos viendo indicios de que en la mayoría de composiciones elaboradas por el taller o que contaron con una mayor participación del mismo, la dependencia de fuentes grabadas y, sobre todo, su copia textual fue mucho más abundante. Y parece que este fue uno de esos casos, puesto que la historia en la que el Bautista ya había sido degollado está trasladada en lo fundamental desde una xilografía abierta en 1511 por Durero[1070].

[1070] Casi coetáneamente Lucas van Leyden ideó otro par de grabados (1512-1514 y 1517) de muy similar composición, en las que se aprecian evidentes deudas con los personajes,

Idéntico comentario merece el pequeño tablero del ático que recogió una figura del Dios Padre, ya que su testa es la misma que la de Herodes. La diferencia estriba aquí, por el contrario, en el trabajo de los paños que, aunque tienden a ese característico *horror vacui* montejiano, muestran una inusitada planitud. Por lo ya dicho, varía este Padre Eterno del utilizado habitualmente en los retablos de Montejo (fig. 5.99), que disponía su rostro casi de perfil, como en la capilla sacramental de la Catedral o en otro de los tableros del retablo que nos ocupa. Sin embargo, hay un vago recuerdo del que en su momento coronó el mayor de San Juan de Alba de Tormes, cuya atribución ya pusimos en duda. Aquel, además de esa disposición de la barba a modo de cascada de mechones acaracolados, ya vestía un tipo de manto que envolvía casi circularmente su figura.



Fig. 5.99. Dios Padre. Retablo mayor de San Juan de Puerta Nueva. Juan de Montejo y taller (c. 1595-1600)

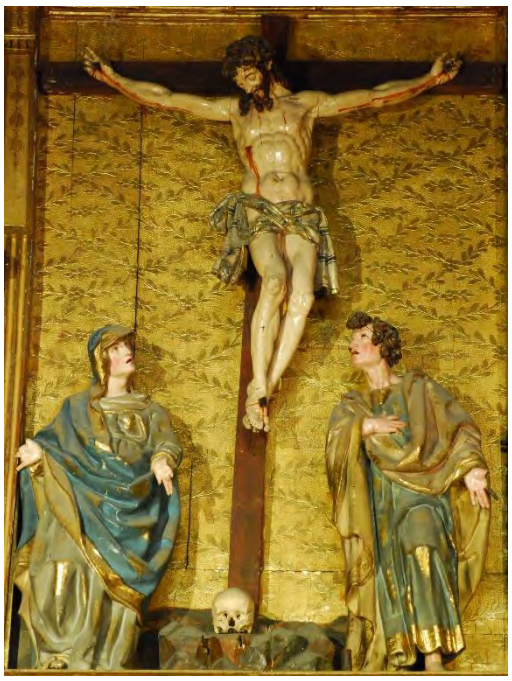
Dejando a un lado las piezas ajenas a la máquina original, las esculturas de bulto ocupan tres puntos bien diferenciados. Por un lado, el titular del templo habita la hornacina central del retablo (fig. 5.100), imagen que en su concepción general resulta un tanto floja si se compara con los dos precedentes autógrafos más brillantes que de esta iconografía nos dejó Juan de Montejo, ambos emplazados en iglesias dedicadas al Bautista en las



Fig. 5.100. San Juan Bautista con el Agnus Dei. Calle central del retablo mayor de San Juan de Puerta Nueva. Juan de Montejo (c. 1595-1600)

posturas y escenarios creados por Durero. La disposición de los elementos fundamentales hace pensar que Montejo manejó la arriba aludida.

localidades de Alba de Tormes y Fuentesaúco. Frente a la vivacidad, dinamismo y expresividad de aquellas, la de la capital es una imagen un tanto fría y estática. Peca de una excesiva frontalidad, alejada de las movidas composiciones y *contrappostos* a que nos tiene acostumbrados el escultor en este tipo de imágenes. De las citadas emparenta, en mayor medida, con la saucana, que despliega un sistema de plegados muy similar, al igual que una anatomía magra con característicos bultos en piernas y pectorales. Pero su cabellera llena de gruesos bucles y una barba de menudos rizos se acerca más a la de Alba. Aún así estamos ante una imagen de calidad, con un rostro bien modelado, juvenil y por ello no tan blando como hemos visto en algunos de los relieves, pero con todos los modismos habituales, eso sí con un semblante un tanto alterado al habérsele incorporado –quizá durante la intervención generalizada del siglo XIX– unos grandes ojos de pasta vítrea.



Sobre ella, en la última gran caja del retablo, se presentó un Calvario completo que redunda en las características ya expresadas (fig. 5.101), pero que encuentra su





Fig. 5.101. Calvario completo, Dolorosa y San Juan Evangelista. Calle central del retablo mayor de San Juan de Puerta Nueva. Juan de Montejo (c. 1595-1600)

parangón más directo mucho más cerca, en la capilla de Cristóbal González de Fermoselle. En las tallas de la Dolorosa y San Juan la principal diferencia se palpa en el desarrollo de la vestimenta, aquí con pliegues menos algodonosos y profundos, aunque igualmente llenos de plásticas oquedades. Los rostros quizá hayan reducido su carga dramática, pero siguen buscando la expresión por medio de los ojos, la boca entreabierta y la gesticulación anhelante. Por su parte, el crucificado apenas varía en nada, si exceptuamos la inclinación de la cabeza, que permite ver cada detalle de su dolorido rostro. El estudio corporal muestra una anatomía seca, tensionada y, como ya se avanzó en el San Juan, abultada en su torso. Los brazos tienden a la horizontal y muestran las manos entreabiertas, dentro de lo habitual. Y escasas alteraciones se aprecian en el paño de pureza, que acaso aquí se dispone algo más quebrado y generoso en tela por los colgantes que penden a ambos lados de las caderas.



Fig. 5.102. Niño desdudo y Virtud (abajo). Entablamentos del segundo cuerpo y ático del retablo mayor de San Juan de Puerta Nueva. Taller de Juan de Montejo

Por último, hay que mencionar, aunque sea de pasada un grupo de pequeñas esculturillas que se disponen en el tercio superior del retablo. Se trata de seis tallas de discreta factura (fig. 5.102), sin duda elaboradas por el taller pues, a pesar de su carácter respetan ciertos estilemas aprendidos, como las características facciones del rostro y el trabajo de los cabellos. Las cuatro primeras son niños desnudos y semitumbados, de recuerdo miguelangelesco, que descansan sobre los extremos del entablamento del segundo cuerpo y encima de los frontones curvos del tercero. Las dos restantes aparentan ser virtudes, igualmente recostadas y sin más atributos diferenciadores que un racimo de frutos, como también los llevan la segunda pareja de *ignudi.* Visten túnica ceñida y remangada, además de largo manto, arreglado todo al modo de las figuras femeninas de Montejo. Su pose, no exenta de cierta gracia, recuerda a la de sus ho mólogas del retablo de Morales del Vino, sin embargo, en la colocación cruzada de las piernas y en el pronunciado giro de las cabezas late nuevamente el conocimiento de estampas relacionadas con Miguel Ángel y su entorno, en especial de las tumbas mediceas o de las figuras que pueblan los lunetos y arquitecturas fingidas de la Sixtina.

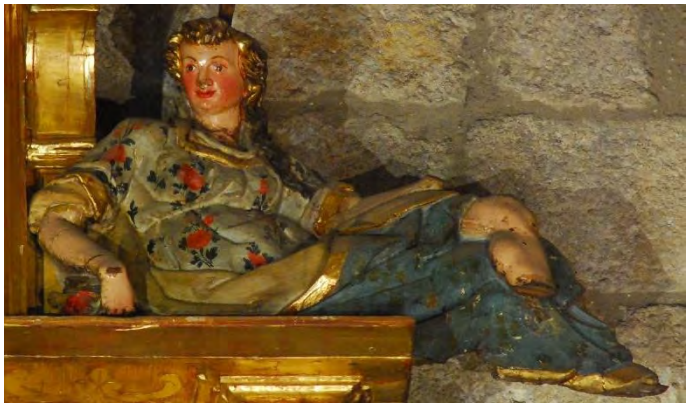




Fig. 5.103. Termes. Basamento del retablo lateral de San Antonio. Iglesia de San Juan de Puerta Nueva. Taller de Juan de Montejo (c. 1596-1600)

Al menos hasta mediados del siglo XVIII el retablo se asentó sobre unos *terminos* o termes de piedra (fig. 5.103) que, junto al resto de la máquina recibieron su policromía al óleo, tanto para sus *encarnaciones*, como para los ropajes[1071]. Así lo detallaron los pintores en 1624, y de otra descripción de 1757 intuímos su desaparición, pues en junio de este último año el conjunto se tuvo que desmontar por completo debido a la reforma del presbiterio. Aprovechando esta obra se limpió, doró y barnizó, y tras dar de yeso toda la capilla mayor se procedió a su ensamblaje, colocándolo *en el sitio inferior a el en que se hallaba*[1072]. Es decir, aquellos viejos soportes hubieron de eliminarse, máxime cuando hoy el retablo cabalga sobre un basamento pétreo ornado con labores geométricas, detalles vegetales y en su centro un frontal de estilo rococó. Sin embargo, intuyo que fruto de la sensibilidad o de una mera necesidad funcional, estas figuras o parte de ellas se recolocaron como soporte del retablo de San Antonio de Padua (dedicado ahora a San Ildefonso) que preside la capilla lateral sur de la iglesia[1073]. Se trata de dos bustos masculinos, con túnica anudada sobre el hombro izquierdo, de aspecto bastante montejiano tanto en su vestimenta como en su fisonomía, pero alejados de la excelencia que alcanza nuestro escultor en el trabajo de los materiales pétreos. Es posible que el maestro aportara los modelos, pero la ejecución material hubo de correr necesariamente a cargo del taller o de algún oficial de su círculo.

Más allá de su discreta calidad lo que verdaderamente llama la atención es la utilización de este recurso estructural y decorativo tan del gusto de la estética manierista. No lo era ya para el romanismo, que lo entendía como un elemento desfasado y anticlásico, y aunque Becerra aún utilizó alguno lo hizo dentro de relieves, en su condición de elemento ornamental, pero nunca ya como soporte. En nuestro entorno próximo no conocemos otro caso similar, y habrá que traladarse hacia la diócesis de Astorga para encontrar algún ejemplo

[1071] AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 1010, Leg. 1, s.f.-v 1624, julio, 4. Zamora.
[1072] La memoria aparecía firmada por los maestros Manuel García y Baltasar Matilla y el pintor Manuel Laguna, que recibieron por su trabajo 1.369 reales. Se aprovechó para pintar unas puertas, hacer una nueva credencia y blanquear toda la iglesia. AHPZA, Parroquiales, Caja 27. Sig. 27/2 (Libro de fábrica, 1754-1857), f. 8v.
[1073] RIVERA DE LAS HERAS (2001b): 125.

señero de su uso, como en la colegiata de Villafranca del Bierzo (1550)[1074]. No obstante, este capricho introducido aquí por Montejo entiendo que tendrá más que ver con su formación juniana, pues el maestro borgoñón y su entorno



Fig. 5.104. Relieves de los Desposorios de la Virgen y la Epifanía. Juan de Montejo (c. 1595-1600). Comparación con grabados de Alberto Durero (ca. 1504-1505) y Cornelis Cort –invertido– sobre original de Federico Zuccaro (c. 1566-1578)

[1074] RIVERA BLANCO y RODICIO RODRÍGUEZ (1981): 421-423; REBOLLAR ANTÚNEZ (2017): 105 y 115.

utilizaron los termes con cierta profusión durante las décadas centrales del siglo XVI. Ese manierismo, ya atemperado por el paso de los años y los empujes de la nueva estética becerresca, dejaba aquí un extravagante coletazo, una rareza en su producción y una nueva muestra del rico léxico que manejó Juan de Montejo a lo largo de toda su vida.

En esta misma capilla y en su frontera, advocada desde antiguo a la Virgen del Pilar (aunque hoy la hornacina central de su retablo cobija un San José con el Niño), se conservan sendos relieves de pequeño tamaño que, desde que los viera Gómez-Moreno, se vienen relacionando con el estilo del retablo mayor y, por ende, con su autor[1075]. Es más, el granadino llegó a plantearse la posibilidad de que los tableros hubieran podido pertenecer al retablo, algo que hoy se nos antoja complicado, pero que teniendo en cuenta las muchas alteraciones sufridas tampoco se puede descartar con rotundidad. Bien es cierto que tanto por sus dimensiones como por su temática, ajena a la hagiografía de San Juan Bautista, parece más posible fueran restos de algún retablo lateral perdido como ya propuse hace algún tiempo[1076]. La costumbre de contratar al mismo tiempo la hechura del principal y sus colatrales fue algo usual, como ya hemos visto en otros encargos de Montejo, pero de nuevo la desaparición de la documentación impide profundizar en esta hipótesis.

El primero representa los Deposorios de la Virgen y con el que hace juego la Epifanía (fig. 5.104). Ambos se componen siguiendo esquemas habituales en el arte de Montejo, con una abigarrada acumulación de objetos y figuras, tipos elegantes y fuertemente expresivos, telas movidas que alternan plegados ampulosos y redondeados con otros más duros y aristados, cabelleras y barbas organizadas mediante gruesos mechones ondulados, o la característica disposición de los dedos de las manos.

El que alude a los Esponsales de María traslada el célebre grabado de Durero sobre el tema y, como en aquel, se dispone a los protagonistas en una composición simétrica, ideal para colocar a los contrayentes en torno al sumo sacerdote y a toda la corte de pretendientes y doncellas que los acompañaban según los textos apócrifos[1077]. Casi habitual resulta que se obvie cualquier referencia arquitectónica, al menos aquí por carecer de espacio para atenderlas. No ocurre así en el relieve de los Magos, en cuya esquina superior izquierda se atisba el arranque de un arco de sillería que, a modo de cita, se recogía ya en el tablero de la Epifanía del retablo de Morales del Vino y, por extensión, en su referente grabado, una estampa de Cornelis Cort fechable

[1075] GÓMEZ-MORENO (1927): 160. El primero en poner nombre a ese autor en lo tocante a estos relieves fue SAMANIEGO HIDALGO (1980): 335. Para el de la Epifanía lo hizo a renglón seguido NAVARRO TALEGÓN (1983): 20-21.
[1076] PÉREZ MARTÍN (2005b): 14-15. Aunque pudieran pertenecer a retablos distintos, hay quien ha pensado que procedieran de un antiguo retablo desaparecido por los efectos del importante incendio acaecido en la iglesia en el siglo XVII. HERAS HERNÁNDEZ (1973): 258. Esto explicaría el aspecto ahumado que tuvieron hasta comienzos de este siglo, lo que puede comprobarse en las fotografías de antiguos catálogos.
[1077] RIVERA DE LAS HERAS (1989): 9 y 14.

entre 1566 y 1578[1078]. Aunque las figuras se agrupan en un primer plano, conforme al habitual apuramiento espacial, esta composición resulta bastante más dinámica, más incluso que su prototipo, debido a la inestable postura de Melchor y Gaspar o de la juguetona actitud del Niño.

Como ocurrió en el retablo mayor, también estos dos paneles, a los que se aludía entonces como las *medallas de la Adoración de los Reyes y los Desposorios*, se intervinieron en 1801 de la mano de José Pérez Pastrana. Parte de su actual policromía, a base de colores brillantes, sencillos estofados florales y abundantes dorados, es la que se aplicó en aquel instante.

5. 5. OTRAS OBRAS DE JUAN DE MONTEJO EN LA DIÓCESIS

Al comenzar el apartado anterior, anticipaba la situación de lo que se va a poder ver en este nuevo capítulo. Despejado el horizonte de aquellos dos conjuntos indocumentados, o parcialmente faltos de la información archivística que por lo general permite un acercamiento más preciso a las obras de nuestros escultores –sin entrar en el no siempre sencillo *paragone* estilístico–, han de traerse ahora a la palestra un puñado de esculturas de las que su mera existencia, conocida gracias al trabajo de campo, es la única noticia que se puede aportar. En ellas, ni los contratos de policromía, ni pagos tangenciales en los libros de cuentas o alusiones en el testamento de Montejo, ayudan a vislumbrar las condiciones de su encargo, el momento de su ejecución, o cómo, cuándo y cuánto se pago por ellas. A pesar de todo, sus tipos, su comparación con otras obras conocidas y documentadas, y, en algunas, la sobresaliente calidad, dejan pocas dudas sobre su atribución a Juan de Montejo o la relación con su arte.



Fig. 5.105. Virgen con Niño. Ermita de la Virgen del Rosario, Ceadea. Juan de Montejo (c. 1595-1600)

En la primera categoría está una imagen de la Virgen con el Niño conservada en la pequeña ermita

[1078] PÉREZ MARTÍN (2005b): 14-15;

albense de Ceadea (fig. 5.105). Convertida en una Virgen del Rosario preside el hoy retablo mayor barroco, aunque se desconoce si fue concebida originariamente para este templo o para la iglesia parroquial del lugar, dedicada a San Saturnino y construida en el siglo XVI[1079]. Se trata de una escultura de tamaño algo menor que el resto de tallas marianas nombradas hasta este punto, pero igualmente deudora a nivel formal de la que inició esta serie, la Virgen del Socorro de la iglesia de San Juan de Alba de Tormes. Su corto canon no interfiere en el desarrollo del característico sistema de plegados, más bien al contrario, las telas parecer adquirir una mayor contudencia volumétrica y con ello una talla más profunda y volada. Y particular resulta también la frontalidad de la cabeza, que normalmente se dispone inclinada o ladeada. Por lo demás, su elaborado peinado, del que deslizan algunos mechones serpenteantes sobre el manto, o la posición del infante muestran una mayor fidelidad con el ejemplar de de Fuentesaúco, pese a que la cesta de frutos y tórtolas que portaba sobre su brazo derecho se convirtió aquí en un libro y una gran brazada de paños. Por todas estas evidencias creo que esta Virgen de Ceadea podría fecharse entre 1586 y 1590.

Mientras esta imagen obedecía a la iconografía mariana más habitual en el catálogo de Juan de Montejo, recientemente se dio a conocer un bello relieve que, aunque se conserva incompleto[1080], obedecía a ese segundo tipo al que me referí al presentar la Virgen sedente de Arcenillas y el proyecto frustrado para la talla que presidería el retablo medial de la iglesia capitalina de San Andrés. Este tablero (fig. 5.106), perimetrado por unas ya identitarias nubes de perfil sinuoso, presenta a la Virgen sentada con el torso girado violentamente hacia la izquierda y con el Niño sostenido de manera un tanto inverosímil junto a ese costado. Ambos, madre e hijo, parecen sostener una larga filacteria[1081] alusiva a un episodio de la vida de San Jacinto que, además, serviría para marcar el eje compositivo del relieve, pues en la mitad faltante iría el dominico, seguramente arrodillado



Fig. 5.106. Virgen con Niño. Colección particular, Madrid. Juan de Montejo (c. 1596-1597). Fotografía: Alba Rebollar Antúnez

[1079] No la recogió en ninguno de los dos edificios HERAS HERNÁNDEZ (1973): 53-54.
[1080] REBOLLAR ANTÚNEZ (2015): 25-27. La autora lo ubica en una colección particular madrileña.
[1081] "GAUDE, FILI HYACINTHE, QUIA ORATIONES TUAE GRATAE SUNT". Alude igualmente la autora a la imposibilidad de saber si la segunda parte de la frase iría en otro punto del relieve ["FILIO MEO ET QUIDQUID AB EO PER ME PETIERIS IMPETRABI"].

contemplando la milagrosa aparición y tomando en sus manos una custodia, conforme al modelo trentino más difundido fijado tras su canonización en 1594.

Ninguna duda cabe en la atribución planteada por Rebollar Antúnez, pues compendia los modismos más frecuentes del maestro. Las facciones de la Virgen son especialmente dulces y aunque eso no sirva para ubicar la imagen en un momento concreto de su producción, sí lo hacen esos paños duros, de escasa amplitud y con aristas en algunas zonas concretas. Pese a que por estas cuestiones se ha ubicado en su última etapa, creo que su ejecución no distará demasiado de los años 1596-1597. Por entonces, Montejo se encontraba labrando el retablo del matrimonio García de Losada-Ávila (hoy en la capilla del Santísimo de la catedral de Zamora) con el que encuentro innegables concordancias. Coincide, por ejemplo, la elegancia del busto mariano, con esos párpados caídos que otorgan a los ojos una forma casi achinada, o incluso el elaborado peinado. Pero, además, la anatomía del Niño, de formas redondeadas y ajenas a los excesos romanistas, y su postura, recuerdan al de aquella Virgen pero sobretodo al que de manera artificiosa porta sobre su hombro izquierdo el San Cristóbal de dicho retablo. Ambos replican su abuclada cabellera, incipiente sonrisa y facciones regordetas. Es cierto que en los bultos del conjunto catedralicio los plegados adoptan formas más amplias y redondeadas, pero en relieves como el de Santo Tomás –ensamblado en el banco– es posible encontrar esos dobleces más planos como los que se configuran bajo el regazo de la Virgen madrileña.

Si he incluido este relieve aquí es porque últimamente la misma autora que lo sacó a la luz ha tenido noticia, gracias a la información brindada por sus propietarios[1082], de que la obra procedería de Zamora. Es posible, como ella indica, que algún convento de la diócesis fuera su original propietario, disponiéndose en una capilla o retablo dedicado a este santo dominico. Pero tampoco se debe descartar su pertenencia a alguna iglesia parroquial, pues la devoción a San Jacinto no fue privativa de las casas de Predicadores y conocemos imágenes, algo más tardías, en diversos templos de Palencia y Astorga, por ejemplo. No obstante, si tomamos como buena esa hipótesis, por entonces la ciudad del Duero contaba con cuatro posibles cenobios, el convento de "Santo Domingo de la Vega" (de Padres Dominicos) y los de "Santa María la Real de las Dueñas", "Santa Catalina de Sena" y "San Pablo y San Ildefonso" (los tres de Madres Dominicas)[1083]. Exceptuando este último, donde participó en la labra del sepulcro de don Alonso de Mera, su fundador, no tenemos conocimiento de que Juan de Montejo trabajase para ningún otro de los mencionados[1084].

[1082] REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 530-531.
[1083] LÓPEZ BRAGADO (2022): 27-60; PIÑUELA XIMÉNEZ (1987): 128-137 y 161-172.
[1084] Sobre el sepulcro ya se habló en su momento, pero el retablo mayor de la iglesia, del que no conocemos nada, también desapareció a mediados del siglo pasado. MARTÍNEZ RUIZ (2018): 122-127.

Una noticia tangencial sobre el primero de los monasterios podría ayudar a encauzar este problema. El 23 de agosto de 1597 Francisco Rodríguez Montesino se concertaba con el pintor Alonso de Remesal II para estofar y dorar un retablo que poseía en este cenobio dominico[1085]. En otros pormenores alusivos a la policromía y a la naturaleza de los tableros laterales, se concreta la existencia de imágenes de Santo Domingo y de San Jacinto que habían de policromarse *y sobre el oro se estofara de sus colores de blanco y negro […] encarnado al olio a polimento*[1086]. Si Montejo fue el autor de este retablo es algo por ahora desconocemos pero, desde luego, las fechas podrían encajar bastante bien con la propuesta hecha unas líneas más arriba.



Fig. 5.107. Cristo crucificado. Iglesia de San Torcuato, Manzanal de Barco. Juan de Montejo (c. 1590-1595)

Inadvertido para la historiografía ha pasado el crucificado que remata el retablo mayor barroco de la parroquial de Manzanal del Barco[1087], una de las pocas piezas que nuestro escultor dejó en los pueblos del hoy unificado arciprestazgo de Alba-Aliste (fig. 5.107), tierra mucho más propicia para Zumeta y Troas. Quizá la exagerada altura a que se encuentra dispuesto ha dificultado reconocer su indudable vínculo con los modelos de Juan de Montejo. Su paño de pureza, conforme al diseño habitual, pero todavía amplio y de formas blandas, su seca anatomía y la posición de los brazos tendentes a la horizontal recuerda al pequeño Cristo de Cañizal, de hacia 1590-1595. A nivel compositivo tampoco distaría mucho del que forma parte del Calvario del

[1085] SAMANIEGO HIDALGO (1984): 45-46.

[1086] AHPZa., Prot. 521, ff. 1250-1252v. 1597, agosto, 23. Zamora. Los tableros laterales, de pincel, se harían al gusto del comiente, en el ático se pintaría un Dios Padre, y en banco varias figuras y las armas de Rodríguez Montesino.

[1087] Aunque Gómez-Moreno sí pasó por la localidad y visitó la iglesia (LORENZO ARRIBAS y PÉREZ MARTÍN (2017): 31, 35 y 135), no llegó a consignar nada de interés en su *Catálogo monumental*. Con posterioridad sólo se ha dicho que es de fecha anterior a la del retablo HERAS HERNÁNDEZ (1973): 95.

retablo principal de San Juan Puerta Nueva, con ese gesto sereno, barba bífida, melena rizada y gran corona de talla, pero en este último el desarrollo de la musculatura se caracteriza por su abultamiento y el *perizonium* se pliega de manera algo más dura y con algún quiebro ya barroquizante.



Fig. 5.108. San Roque. Iglesia de Santa María de los Caballeros, Fuentelapeña. Círculo de Juan de Montejo (c. 1590-1600) y San Roque. Iglesia de Santiago, Muelas del Pan. Juan de Montejo (c. 1590). Pág. siguiente: Detalle de la cabeza de la última imagen

Dos de las iconografías que con mayor éxito cultivó el salmantino fueron las de San Roque y San José. A este último, además, profesaba devoción particular pues perteneció a su cofradía en varios de los lugares en que residió. El protector de los peregrinos ya estaba representado entre las producciones del taller. A él se habían dedicado un par de imágenes en Alba de Tormes (retablo de Perucho) y en El Perdigón (Zamora) que, aunque no se cuenten como lo más personal de su catálogo, siguen sus modelos y formas. Similar hilo conductor mantiene la talla que preside uno de los retablos laterales de la localidad zamorana de Fuentelapeña (fig. 5.108). Ajena a su marco arquitectónico, construido a comienzos del siglo XVIII[1088], la escultura toma algunos de los modismos y recursos más comunes del hacer de Montejo, pero su ejecución resulta sensiblemente peor. Sin duda alguna, su autor conocía el estilo de nuestro escultor, quizá por haberse formado con él o simplemente por imitar sus imágenes, por lo que más que una obra de taller deberá tomarse como de

[1088] HERAS HERNÁNDEZ (1973): 74.

su círculo. En líneas generales los paños recuerdan a los del maestro, con esos botones y cuellos tan particulares, pero Montejo nunca los plegó de manera tan dura y lineal. También la fisonomía del personaje traslada gestos, como la posición de las manos, y detalles anecdóticos, como el trabajo de la barba y el cabello, pero no son suficientes para aportar un hálito de vida a su congelado rostro y pasmada actitud.



Curiosamente ha pasado inadvertida la única que en realidad podría tomarse como obra autógrafa, conservada en la iglesia de Muelas de Pan, aunque procedería de la desaparecida ermita de San Roque[1089] (fig. 5.108). No parece que esta obra tuviera relación alguna con aquel retablo contratado de consuno entre el propio Juan de Montejo y Tomás de Troas[1090], y mucho menos, como ya se ha visto, con el mayor de la iglesia ejecutado por el escultor Juan de Barahona en torno a 1579 y que erróneamente se ha venido atribuyendo al salmantino[1091].

Se desconoce cuando fue contratado este último retablo, pero no sería antes de 1585-1586, años en que Troas comienza a aparecer en el ambiente artístico zamorano. Quizá coetáneamente Montejo recibió el encargo de tallar esta imagen por parte de la propia hermandad de San Roque, ambiente este de las cofradías con el escultor ya estaba sobradamente familiarizado. Y, a juzgar por el resultado, su trabajo debió de estar bien renumerado, pues la imagen entregada es magnífica en todas sus facetas si exculpamos su modesta policromía. Descata, aunque no por encima del resto de sus valores, la inestabilidad de su maquinaria corpórea y la virtuosa habilidad para el modelado de los paños, grandilocuentes, llenos de perforaciones y plasticidad. La composición de sus vestiduras permite adivinar una potente anatomía, visible también en la rotundidad de manos y cu ello, y la testa es un canto al arte de Montejo, inconfundible en el tratamiento blando de las carnes, en esa emotiva expresividad de herencia juniana, o en esa alborорata cabellera que recuerda a algunas de las producciones de Sebastián Ducete y Esteban de Rueda. No se trata, creo, de una obra de los años finales de su vida, sino de hacia mediados de la década de 1590[1092], relacionable, por ejemplo, con el

[1089] Tras el definitivo despojo de la ermita en 1831 su imagen pasó a alojarse en la iglesia parroquial que, además ingresó dineros de la venta de los materiales de aquel edificio. LORENZO FERNÁNDEZ (2000): 48-53.
[1090] A su mención en el testamento de Juan de Montejo (CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 38 y 40), ya aludí al estudiar el retablo mayor de la parroquia de Muelas.
[1091] Incluso en los estudios más recientes persiste ese error de interpretación, como se puede leer en REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 460 y 475.
[1092] Sin identificarla como obra de Juan de Montejo y hermanándola con el Santiago del retablo mayor, fue fechada a finales del siglo XVI por NIETO GONZÁLEZ (1982): 248.

estilo de los bultos de Jambrina o con las pequeñas tallas del sagrario de Villaralbo.



Fig. 5.109. San José con el Niño. Ermita de Nuestra Señora del Templo, Pajares de la Lampreana. Juan de Montejo y taller (Década de 1590). Abajo: San José con el Niño y detalle. Museo Diocesano de Zamora. Taller de Juan de Montejo (c. 1600)

A la segunda de estas iconografías, la del patriarca San José, se sumaron recientemente dos esculturas de muy distinto formato y procedencia. Ambas han sido identificadas como obras de Juan de Montejo por Rivera de las Heras y a mayores de matizar estas atribuciones no es posible añadir mucho más por

ahora. Una de ellas se puede localizar en la ermita de la Virgen del Templo de Pajares de la Lampreana (fig. 5.109), concretamente en el brazo izquierdo de su transepto. Es una imagen de pequeño tamaño y que hoy se muestra incompleta, puesto que el Niño fue sustituido hacia 1880 por otro tallado por el imaginero zamorano Ramón Álvarez[1093]. Durante esta intervención también se retocó y repolicromó al propio San José, lo que en algún momento ha hecho que se haya tomado como obra del siglo XVIII[1094], pero nada más lejos de la relidad. En su composición general y fisonomía obedece al hacer de Montejo, pero hay ciertos detalles, como las gruesas ondulaciones con que se resuelven el cuello y bajo de la túnica que no son propiamente suyas, o ese plegado en forma de espiral que se amontona sobre su rodilla derecha y que hasta ahora sólo hemos visto en el San Juan del retablo de las Comendadoras, atribuido a su taller. Desde luego, la cabeza es de lo más personal del conjunto, por lo que parece posible que algún miembro del obrador zamorano participara en su ejecución junto al maestro antes de su partida a Salamanca.

La otra imagen de San José procedería de un encargo del convento de las Comendadoras de San Juan (fig. 5.109), compromiso distinto al que abordara junto a Juan Ruiz de Zumeta a partir de 1592. Conocidas las condiciones de aquel retablo heredado de Antonio Falcote es posible afirmar que en sus encasamientos no contó con un grupo de esta iconografía. En el reparto del mismo, recogido capítulos atrás, se detalló la imaginería a tallar, destinada a su calle central, donde iba la custodia, la efigie del titular (San Juan Bautista), un Calvario completo con la Magdalena y un Dios Padre, pues para las laterales se contemplaban tableros de pincel. Sin embargo, sí pudo pertenecer a uno de los altares colaterales del templo, formados por arcos rehundidos en la pared y decorados con adornos de yesería[1095]. En concreto uno de ellos, ubicado en el lado de la epístola, estaba dedicado a San José. Como estudió Pérez Monzón, estos retablillos fueron pintados en 1623 por Alonso de Remesal II, recibiendo por ello 350 reales de mano de la condesa de Alba. Además, todas estas piezas sufrieron un nuevo repinte y dorado en el siglo XVIII, tal y como se recoge en la visita a la encomienda del año 1786 y como puede verse en la propia talla que nos ocupa. Y, acaso, por entonces se colocarían también sus ojos de pasta vítrea con lo que sus facciones lucen actualmente algo alteradas.

Dadas las fechas de su primera pintura y sin perder de vista el momento en que se finiquitó el retablo mayor, lo más lógico parece pensar que los altares menores que no estuvieran habitados ya por imágenes antiguas lo hicieran en ese interin, es decir en el último lustro del siglo XVI. Y sin ningún género de

[1093] RIVERA DE LAS HERAS (2014): 126. En 1886 y 1888 este artífice realizó otros trabajos para el templo y en 1890 el inventario parroquial recoge "un san José nuevo en el altar mayor", por lo que su renovación habrá de fecharse en torno a esos años.
[1094] NIETO GONZÁLEZ (1982): 255.
[1095] PÉREZ MONZÓN (1993): 241. Había otro dedicado a Nuestra Señora, en el lago del Evangelio, por lo que no sería descartable que la Virgen con el Niño que hoy se conserva en el Museo Diocesano de Zamora y que provenía de las Comendadoras fuera la que presidía este altar. En este caso su efigie se ha atribuido a Juan Ruiz de Zumeta (RIVERA DE LAS HERAS (2012): 34) y sobre ella se hablará más adelante.

dudas, es en ese instante cuando se talló el San José con el Niño expuesto hoy en el Museo Diocesano de Zamora[1096]. Así lo corrobora, además, el trabajo de las vestiduras de ambas imágenes, resueltas con pliegues finos y aristados, o la solemne inexpresividad de los rostros, aunque no por ello se renuncie a las soluciones compositivas y estilísticas de Montejo. A su repertorio remite el alabeo de las figuras y su *contrapposto,* los característicos cuellos y botones o los ceñidores de telas retorcidas, el trabajo profundo los costados de la vestimenta y, por supuesto, la talla acaracolada y llena de bucles del cabello y la barba. Esta solución de término medio ha remitir necesariamente al taller o a algún discípulo muy cercano al maestro que también ejecutaría el grupo homólogo de la vallisoletana iglesia de Santa María del Castillo de Castronuño[1097], por entonces localidad de la Orden del Hospital pero dentro de la diócesis de Zamora[1098], con la diferencia de que en esta última padre e hijo buscan una cierta complicidad en sus miradas y en la de Zamora se muestran totalmente absortos. Eso sí, ambas comparten un detalle anecdótico de carácter naturalista, como es el que el Niño tome al mismo tiempo la mano de San José y el borde de su manto.



Fig. 5.110. Santa Marina. Convento de Santa Marina. Juan de Montejo (c. 1590-1595)

Hay, como poco, otras tres esculturas en la diócesis que han de colocarse en el haber de Juan de Montejo y su taller, es más, una de ellas ya le fue atribuida hace algunos años por Luis Vasallo[1099]. Se trata de la que fuera imagen titular del convento de franciscanas de Santa Marina (fig. 5.110), al menos hasta el primer tercio del siglo XVIII, cuando se sustituyó por otra tallada por Antonio Tomé[1100], más acorde al gusto de la época. De ninguna de las dos se conoce su ubicación original, puesto que, tras su exclaustración en 1868, el traslado de la comunidad al palacio del marqués de Villagodio veinte años después y la demolición

[1096] RIVERA DE LAS HERAS (2012): 35.
[1097] VASALLO TORANZO (2004b): 77; CASTÁN LANASPA (2006): 61 y 102
[1098] LERA MAÍLLO (2018): 733-754.
[1099] VASALLO TORANZO (2004b): 76. Sobre lo notable de su hechura y policromía había llamado la atención con anterioridad HERAS HERNÁNDEZ (1973): 216.
[1100] RIVERA DE LAS HERAS (2010): 169-171.

del primitivo cenobio en 1975[1101], su memoria y procedencia se fue desvaneciendo. Hoy, la que aquí nos interesa se puede contemplar en el locutorio principal.

En ella confluyen estilemas suficientes para considerarla una obra autógrafa. El ratamiento de los plegados es el característico, conjugando zonas amplias y redondeadas con otros más ligeras y pegadas al cuerpo, y descolgando hacia los pies esa especie de pliegues tubulares vistos en algunos de los bultos del retablo de Jambrina. Su cara, redondeada y algo hinchada, responde a uno de los prototipos femeninos usados por Montejo, con la mirada baja en actitud de modestia, abultados carrillos, algo de papada y un hoyuelo en el mentón. Incluso el modo en que sujeta el libro en su mano izquierda, con los dedos desplegados –el anular y el corazón unidos y el índice algo quebrado– nos transporta al célebre San Antón de la localidad de Jambrina, tallado hacia 1590-1595 y con la que presenta claras afinidades.

A pesar de todos estos detalles, recientemente se ha puesto en relación con la obra del escultor Juan Ramos[1102], a tenor de una atribución antigua realizada por Navarro Talegón y en la que se comparaba esta imagen con la Santa Catalina del Hospital de Sotelo[1103], esta sí elaborada por Ramos en 1574. En



Fig. 5.111. San Andrés. Iglesia de San Andrés, Sogo. Taller de Juan de Montejo (Década de 1590) y San Andreas (invertido) Hyeronimus Wierix sobre diseño de Maerten de Vos (1580-1613)

[1101] LÓPEZ BRAGADO (2022): 133-146; PIÑUELA XIMÉNEZ (1987): 182-183. Sí se sabe que el retablo mayor y los colaterales se trajeron al nuevo templo desde la recién clausurada iglesia de San Esteban. En su hornacina principal se colocó la aludida Santa Marina tallada por Tomé traída desde el antiguo cenobio.
[1102] SAMANIEGO HIDALGO y MURILLO PÉREZ (2015): 476.
[1103] RAMOS MONREAL y NAVARRO TALEGÓN (1990): 224-225.

efecto, su comparación habla por sí sola, pero para ofrecer un juicio totalmente contrario. Nada tiene que ver una obra con la otra y nada tiene que el estilo de Juan Ramos con el de Juan de Montejo. Su policromía se muestra parcialmente renovada, quizá sometida a algún refresco durante el siglo XVIII, pero aún si intuyen señales de una pintura anterior, quizá dentro de los trabajos de *pintura y dorado del retablo del altar mayor* llevados a cabo por Pedro de Quirós en 1614[1104].

Los dos restantes nada tienen que ver entre sí, ni siquiera se encuentran en localidades cercanas. Mientras la primera se colocó no hace tanto años en el testero de la parroquial de Sogo (fig. 5.111), en el arciprestazgo de Sayago, la otra está dispuesta en un retablo lateral de la iglesia de San Juan Bautista de Casaseca de las Chanas, en el propicio arciprestrazgo del Vino, junto a poblaciones ya conocidas como Morales del Vino, Villaralbo o Venialbo.

Ambas son imágenes de taller, pero aglutinan elementos particulares que las ponen en correspondencia con trabajos firmados por el propio Juan de Montejo o con otros en los que ya detectamos un mayor peso de los oficiales y discípulos del obrador zamorano. La talla de la pequeña localidad de Sogo corresponde al titular de la iglesia y a nivel compositivo hermana con el San José de Pajares de la Lampreana, especialmente en su construcción corporal y los gruesos pliegues de forma circular que se acumulan sobre la rodilla izquierda del santo. Por lo demás, es una imagen algo más dinámica y airosa que aquella, quizá por el movimiento al que se ve obligada para agarrarse a la cruz aspada que la acompaña o por replicar casi literalmente la estampa realizada por Wierix sobre un diseño previo de Maerten de Vos, pero totalmente distinta del San Andrés que corona el retablo de la capilla del Santísimo de la catedral de Zamora. Esas diferencias se plasman también en el trabajo de la túnica, que se cierra como lo solía hacer Montejo, mientras el estudio de la cabeza resulta más vulgar, a pesar de llevar esos característicos bucles rizados tanto en la barba como en la cabellera.



Fig. 5.112. San Sebastián. Iglesia de San Juan Bautista, Casaseca de las Chanas. Taller de Juan de Montejo (Década de 1590)

Su policromía, de colores planos y carente de estofados responde a la aplicada por el

[1104] LORENZO PINAR (2004): 16-17. Por ella recibió 6.400 reales, 2.000 de ellos se le abonaría en efectivo y el resto a cambio de pudiera introducir a una monja de velo blanco. Dos años después, y al no cumplirse el acuerdo anterior, el pintor acabó demandando la totalidad del dinero en metálico.

pintor zamoranos Julián Rodrigo en 1874 que, además de la imagen de San Andrés, con orilla lisa dorada, se comprometió a pintar el retablo mayor de la iglesia[1105].

En Casaseca de las Chanas lo que encontramos es un San Sebastián (fig. 5.112), colocado en la calle izquierda del retablo barroco de San José[1106]. Por su *contrapposto,* el estudio detallado de la anatomía, el uso del identitario paño de pureza cruzado, o la postura ladeada de la cabeza parece inspirarse en composiciones montejianas, aunque dista bastante del que en su momento atribuimos en Fermoselle. Su melena define marcadas ondulaciones, pero la talla del rostro, frío y vacío de expresión lo alejan de otros trabajos personales del maestro. Fue datada por Nieto a finales del siglo XVI y, efectivamente, debió de tallarse en la última década de la centuria.

5. 6. ZAMORA ANTE LA MARCHA DE MONTEJO. PANORAMA ESCULTÓRICO ENTRE 1580 Y 1600

Como se ha ido viendo hasta este punto, las dos últimas décadas del siglo XVI podrían considerarse prácticamente un monólogo en lo que se refiere a los grandes encargos escultóricos de la diócesis de Zamora. De uno u otro modo, la gran mayoría de ellos pasaron por el obrador de Juan de Montejo hasta el mismo momento de su partida definitiva hacia Salamanca en 1597. Y nada nuevo decimos al afirmar que esto le forzó en determinados momentos a ser informal en el cumplimiento de plazos estipulados o incluso a centrarse en ciertas obras –quizá las mejor remuneradas o las que le resultaron de mayor interés– descuidando otras, lo que vió resentida su ejecución, como ocurrió con el polémico retablo de la capilla de los Balbás. Aún consciente de esta situación, ya se ha podido comprobar cómo Montejo no gustó de compartir encargos o de traspasar una parte de los mismos si el taller podía asumir las labores necesarias para llevarlo a término, especialmente si quien se había convenido con el comitente de turno era él. Cosa bien distinta ocurría cuando eran otros los que reclamaban su colaboración, donde ya hemos visto que trabajó para los hermanos Acosta, Juan Falcote y para Esteban de Arnedo, fundamentalmente, aunque gracias a las disposiciones testamentarias de sus colegas de oficio o de sus albaceas, acabaría rematando contratos de Juan de Barahona, Pedro de Ancieta y Antonio Falcote, en otros.

No aparecen entre estos nombres los de los navarros Juan Ruiz de Zumeta y Tomás de Troas, sus principales competidores durante estos años, bien trabajando mancomunados bien de manera independiente. Es cierto que, como se ha podido ver, Zumeta y Montejo llegaron a coincidir en algunas obras, aunque no de manera voluntaria, caso del retablo de las sanjuanistas y que puntualmente uno tasó las obras del otro, pero parece que la relación nunca

[1105] AHDZa, AP., 203 (Sogo), Lib. 7, s. f. Nota del 19 de abril de 1874.
[1106] NIETO GONZÁLEZ (1982): 76.

fue más allá. Tan sólo al morir el salmantino los dos anteriores se vieron beneficiados por la redirección de ciertos contratos, pero ni en este punto les llegaría por parte del escultor a través de una manda testamentaria, sino por voluntad de los patronos, cansados de esperar por obras que no tocaban fin.

Con pocas añadiduras más, estos fueron los nombres que protagonizaron el panorama escultórico de Zamora durante los dos últimos decenios del siglo XVI, un periodo aún bastante inexplorado pese a la recuperación de sus principales actores. El desconocimiento del estilo de la mayoría de ellos, la falta de atribuciones claras, la subyugación de su arte al de las figuras principales y su radio de influencia –los Falcote en la etapa anterior y Montejo en esta– y las enormes pérdidas patrimoniales han hecho disiparse, en cierto modo, su obra y personalidad. Aunque lo ideal será plantear monografías completas en próximos trabajos, ahora voy a tratar de reconstruir el panorama general con el que convivió Juan de Montejo, el contexto de los encargos más relevantes y las relaciones mantenidas con Montejo y su círculo, si es que existieron.

Algunos años antes de que se produjera la venida de los navarros a Zamora, es decir a finales de la década de 1570, habían llegado dos hermanos de orígenes portugueses, concretamente nacidos en Guimaraes[1107]. El mayor de ellos, **Cristóbal de Acosta**, vendría con algo de formación como ensamblador desde el país vecino, pues no tardó en incardinarse como oficial en el taller de Juan Falcote[1108]. A renglón seguido asentó a su hermano Gaspar como aprendiz de entallador en el taller de Juan Ramos por un plazo de dos años y medio[1109], siendo este uno de sus primeros actos conocidos en Zamora. Y acaso sea el que mencionado como Cristóbal de Cuesta figura en la partija de los bienes del felizmente recuperado escultor Juan de Barahona[1110]. Estableció taller propio en la capital, seguramente en la rúa de los Leones (actual calle de San Andrés), donde en 1580 acogía como neófito al joven Alonso González[1111]. Y, a partir de este momento, comienza a contratar pequeñas obras aquí y allá, como la puerta para la capilla de Nuestra Señora de los Remedios[1112], por cuya traza poco o nada se puede decir de las aptitudes de su autor (fig. 5.113), un retablo colateral en la iglesia de Nuestra Señora en San Cebrián de Castro, un facistol para Pereruela o una litera para el regidor Felipe González de Guadalajara[1113].

Este retablo fue el que acabaría recayendo, en lo tocante a su parte escultórica, en Juan de Montejo, pero la carpintería si hubo de ser fabricada por Acosta y acaso por su hermano. Como ya se dijo, marcaba una línea continuista con las

[1107] NIETO GONZÁLEZ (1987): 187. Es más, 1581 ambos y sus esposas venden y arriendan ciertos bienes en esa ciudad. AHPZa, Prot. 464, ff. 443-444v. 1581, abril, 16, Zamora.
[1108] SAMANIEGO HIDALGO (2016): 173-174.
[1109] AHPZa, Prot. 393, ff. 38r-v. 1576, enero, 21, Zamora. Noticia dada a conocer en la prensa local: SAMANIEGO HIDALGO (1979b): 12-13.
[1110] En calidad de entallador compra unas ropas, pero ninguna herramienta u otro material. AHPZa, Prot. 155, f. 186v. 1580, abril, 29, Zamora.
[1111] AHPZa, Prot. 462, ff. 870r-v. 1580, noviembre, 17, Zamora.
[1112] AHPZa, Prot. 397, ff. 374-375v. 1581, julio, 5, Zamora.
[1113] AHDZa, AP., 194 (Pereruela), Lib. 13, f. 49r y AHPZa, Prot. 571, ff. 729-730. 1594, noviembre, 1, Zamora.

trazas utilizadas habitualmente por el salmantino, dentro de ese romanismo atemperado que tan buena acogida encontró en la clientela de Zamora. Lo que más llama la atención en el ensamblaje es la utilización de fustes con el tercio inferior marcado pero desprovisto de talla decorativa (algo utilizado también por Juan Ruiz de Zumeta en varios de sus retablos), y su apoyo en ménsulas de lobulados perfiles que se cuajan de mascarones y motivos geométricos. Este contacto póstumo quizá tuvo su origen en la confluencia de ambos al pretender de mancomún el retablo de Santa María de Villavellid, obra que, como ya se vió, acabaría recayendo en Tomás de Troas pese a que la oferta de los anteriores era más ventajosa económicamente.



Fig. 5.113. Traza de la puerta de la capilla de Nuestra Señora de los Remedios. Cristóbal de Acosta (1581). AHPZa, M.P. y D. Carp. 8, nº 18

No fue Montejo el único colega con el que se le relacionó, ejerciendo una prolífica labor como fiador y tasador para otros. Así colaboraría con el entallador Melchor de las Cuevas en 1586 y 1590[1114] y con el propio Tomás de Troas en 1587[1115], pero también con algunos pintores como Juan de Durana y Alonso de Remesal, no tasando, pero sí actuando como testigo en escrituras diversas, lo que seguramente encubría otro tipo de relaciones laborales mucho más fructíferas. E incluso a Juan Ramos, maestro de su hermano, también hubo de unirle un vínculo diferenciado, pues Acosta fue el encargado de listar y hacer la partija de sus bienes al momento de su muerte[1116].

A su escasa obra conocida ha de sumarse un retablo en Molacillos, traspasado en 1592 por la viuda y herederos de Antonio Falcote[1117] y en el que actuaría

[1114] Junto a su hermano Gaspar tasan unas andas realizadas por Cuevas para la imagen de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia de Cerecinos del Carrizal (AHPZa, Prot. 279, ff. 243-244. 1586, octubre, 10, Zamora) y cuatro años más tarde repetirá labor junto a Antonio Falcote en un tenebrario y unas verjas para el baptisterio de la parroquial de Cazurra (AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 948, Leg. 2, s.f. 1590, diciembre, 11. Zamora). En este último actuará como fiador su hermano Gaspar.

[1115] Actuando como testigo en el pleito que este mantenía con el cura de Santa Olalla sobre la ejecución de una custodia (AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 1221-II, 1587, diciembre, 14. Zamora). En este instante afirmaba tener unos 35 años poco más o menos.

[1116] Con anterioridad aludí a este documento, publicado recientemente por SAMANIEGO HIDALGO y MURILLO PÉREZ (2015): 474. Ambos, Cristóbal y Gaspar, adquirirían, además, un copioso número de bienes.

[1117] AHPZa, Prot. 534, ff. 331-332v. 1592, agosto, 21. Zamora. El retablo aparecía entre los trabajos que quedaban inconclusos recogidos en el testamento de Falcote. Una transcripción de este ultimo en SAMANIEGO HIDALGO (1980): 344-346.

como fiador su hermano Gaspar de Acosta. Es de suponer que se llevara a término, pues la obra estaba comenzaba y ya se habían recibido 28.000 maravedís, pero nada nos ha llegado de ella ni materialemente ni a través de los tardíos libros de fábrica. No era la primera vez que el nombre de Falcote y Acosta aparecían unidos, por lo que quizá llegaron a colaborar en otros trabajos que hoy desconocemos a mayores del Oratorio de la capilla de los Sotelo[1118]. Con seguridad, hacia 1590 Cristóbal y Gaspar hicieron otro retablo para el templo de Villaseco[1119].

Ya se mencionó que antes de su fallecimiento, en 1597, tendrá tiempo de mudarse a la colación de San Cebrián –a unas casas con corral– e incluso de tomar un último aprendiz llamado Gaspar de Cuéllar[1120]. Este, curiosamente procedía de Valderas, tierra del marqués de Astorga, y era hermano del ensamblador Lorenzo de Cuéllar que, al optar por Acosta revelaba un conocimiento anterior o un cierto prestigio del taller del portugués. Su aprendizaje, por tiempo de tres años, quedaría truncado por razones obvias, salvo que continuara su formación con el hermano menor que para entonces ya era un maestro reconocido.

Pero antes de llegar a este punto **Gaspar de Acosta** hubo de concluir su aprendizaje en el taller de Juan Ramos y como miembro del taller intervendría en el retablo de Aspariegos que a Ramos le había traspasado por vía testamentaria el entallador Alonso de Castro, o en los mencionados retablo y custodia de Santo Domingo extramuros contratados por su maestro y el ensamblador Melchor de las Cuevas[1121]. De inmediato casaría con Isabel González, vecina de Zamora, siendo testigo de los actos administrativos correspondientes el propio Juan Ramos, se hizo con unas casas en la colación de San Pedro –lindantes con las de Ramos–, y acogería a su primer aprendiz, el huérfano Juan de Valdivieso, vecino de la Puente de Valdivieso (Burgos), que se comprometía a mantenerse en la ciudad del Duero durante los tres años siguientes[1122].

La raquítica nómina de trabajos que hemos podido recuperar de Cristóbal no tiene nada que ver con la de Gaspar, que desde fecha temprana comenzará a contratar retablos completos y obras de mayor enjundia, algo que se hace más palpable a partir de los primeros años del siglo XVII. A todas luces, la formación

[1118] SAMANIEGO HIDALGO (2016): 228-229.
[1119] AHDZa, AP., 25 (Villaseco), Lib. 10, s. f. En las cuentas parroquiales de ese año se les abonan 13.000 maravedís a cuenta del retablo que están haciendo y se continúan haciendo libranzas hasta 1596. Un año antes ya se había traído desde Zamora a Villaseco, siendo tasado aquí por Esteban de Arnedo. A partir de esta fecha se contrató la pintura que corrió a cargo de Alonso de Escobar.
[1120] AHPZa, Prot. 674, ff. 331-332v. 1596, abril, 23. Zamora.
[1121] AHPZa, Prot. 393, ff. 210-211v. 1576, abril, 16. Zamora. Ya en el testamento aparecían como testigos tanto Ramos como su aprendiz Gaspar de Acosta. Y este último repetiría en idéntico papel en la obra de Santo Domingo.
[1122] AHPZa, Prot. 214, ff. 120-121 (bis). 1579, marzo, 6. Zamora; Prot. 463, ff. 717-718v. 1581, octubre, 1. Zamora; Prot. 276, ff. 699-702v. 1583, noviembre, 8. Zamora; Prot. 276, ff. 703-706. 1583, noviembre, 8. Zamora.

del menor de los hermanos había sido distinta y encaminada no únicamente a labores de carpintería y ensamblaje; es más, en algún momento se llega a titular así mismo como escultor. Eso sí, la pérdida muchas de ellas nos sitúa ante un panorama igualmente poco halagüeño.

Al igual que ocurrió con Cristóbal de Acosta, en los primeros compases de su vida como oficial emancipado resultaron vitales los contactos con otros maestros, en lo que, sin duda, contribuyó su maestro. Uno de los primeros contratos conocidos lo rubricará junto al entallador Antonio Cruz, encargándose de fabricar un retablo para la parroquia de Rábano de Aliste. Y con él iniciará también en 1586 otro dedicado a Nuestra Señora en Gallegos del Rio[1123]. Un par de años antes, en 1584, había tomado a medias junto al escultor Pedro de Ribas el retablo de la ermita de San Pablo de Lazetre[1124], ocupándose seguramente de su policromía el pintor Alonso de Escobar[1125]. Al tiempo trabó relación por variados motivos con otras figuras ya consolidadas como Melchor de las Cuevas, Andrés Martínez y Tomás de Troas.

A las puertas de la década de 1590 los contratos irán ganando en importancia, al igual que sus compañeros de viaje. Sobre su probable colaboración en 1588 junto a Juan Ruiz de Zumeta y Antonio Falcote en la capilla funeraria que Juan Enríquez había fundado en el monasterio de Santo Domingo de Zamora ya hablé mas atrás. Con este último sabemos por su testamento que también compartía la hechura de una custodia en Argañín[1126], y junto a Zumeta se vió envuelto en un litigio que les enfrentaba a los oficiales de Toro por la ejecución de las obras de aquella vicaría, concretamente de unos retablos en Villalar y Peleagonzalo. Sobre ello ya habló Vasallo Toranzo y resulta interesante para mostrar los intereses encontrados de unos y otros, los primeros deseosos de ampliar su radio de acción y los locales –representados por Juan Ducete el Mozo– abogando por un proteccionismo que les diera una cierta seguridad frente a los más numerosos y crecidos talleres de Zamora[1127]. De nada le sirvió en este caso a Ducete el pleito o el ofrecimiento de realizar ambas obras con una cuantiosa baja económica, postura en que Zumeta se hizo fuerte alegando que una vez rematadas no podían admitirse rebajas debiendo estimarse por encima de todo *la pericia y sufficiençia de uno a otro artifiçe y la de mi parte es conoçida y la del adverso no tanta.*

[1123] A la larga Acosta acabará haciéndose con el total de las dos obras. AHPZa, Prot. 465, ff. 522r-v. 1583, junio, 3. Zamora; Prot. 467, ff. 491r-v. 1585, mayo, 24. Zamora.
[1124] Dehesa o despoblado también nombrado como San Pablo de la Cetre, en el partido de San Pablo y en la tierra de Sayago. En el Catastro de Ensenada se la nombra como lugar dependiente de la localidad de Piñuel.
[1125] Este figurará como fiador de la escueta escritura, en la que no aparecen condiciones para la hechura ni importe fijado. AHPZa, Prot. 466, ff. 894r-v. 1584, noviembre, 14. Zamora.
[1126] SAMANIEGO HIDALGO (1980): 345; *ídem* (1982): 64.
[1127] VASALLO TORANZO (2004b): 35 y 37. Además, acusasa a Ducete de no dejar sus obras conforme al arte y de que siempre tenía pleitos para acabar. Estas y otras jugosas declaraciones se extrajeron de AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 954, Leg. 2, s.f. 1593, septiembre, 7. Zamora.

Se desconoce lo que ocurrió con la obra de la iglesia de Santa María en Villalar, pues nada resta allí de esta época, pero en Peleagonzalo sí se conservan dos retablos, uno hecho parcialmente por Acosta, el otro por Zumeta, que quizá fueran parte de estos contratos impugnados. Sin embargo, fuese por el revuelo creado, o porque en realidad se trate de obras diferentes, lo cierto es que según la documentación los conjuntos que hoy vemos en la parroquia no se comenzaron hasta la centuria siguiente.







Figs. 5.114 y 5.115. Santa Lucía, Santa Eufemia y sagrario del desaparecido Retablo mayor de Villaseco. Gaspar de Acosta y taller (1590-1596)

Pese a este contratiempo parece que su labor continuó con cierta normalidad. Para el entallador Antonio de Ampuero realizó hacia 1593 un bulto de San Antón con destino a San Pedro de Latarce[1128]. Al año siguiente y en la cercana Villavellid contrató el retablo mayor, pero no se llegó a hacer[1129]. Y en 1598 se obligó a hacer un

[1128] Según el testamento de Ampuero debía entregarse a Juan Mielgo, que desconocemos si tendría alguna relación con la parroquia de la localidad. La talla alcanzaría las tres cuartas de alto y Acosta, una vez terminada, recibió 10 reales. La cantidad parece escasa, por lo que quizá recibió alguna cantidad a la hora de tomar el trabajo. AHPZa, Prot. 641, f. 568. 1593, septiembre, 10. Zamora.

[1129] El contrato se mandó rehacer en 1609 porque se estimó que la escritura contenía condiciones dañosas para la parroquia. A partir de los años 60 se le comienzan a librar cantidades al entallador Francisco Quevedo, pero de Acosta no se vuelve a saber nada en esta obra. Eso sí, en 1598 cobraba 30 ducados por unos escaños. PARRADO DEL OLMO (1976): 312, 321 y 322.

crucificado de unos seis pies de alto para la cofradía de la Pasión de San Juan de Puerta Nueva, tallado en madera de álamo blanco y que daría acabado y policromado en el plazo de tres meses, recibiendo por ello 450 reales[1130]. A estos habrán de sumarse contratos ya conocidos en Carbajales de Alba, Moldones y Villaseco, en su mayoría retablos[1131]. De este último se conservan algunas piezas desperdigadas por el templo o reaprovechadas en otros conjuntos de cronología posterior.

En concreto podrían pertenecerle unas tallas de Santa Eufemia, Santa Lucía y Santa Catalina de Alejandría, además de un sagrario de forma ochavada carente de uso en la actualidad (figs. 5.114-5.115). Las imágenes se acogen a la estética romanista, con plegados amplios y pesados, rostros inexpresivos y unas cabelleras rizadas que recuerdan la manera de trabajar de Montejo y Zumeta. Por su parte, el tabernáculo se articula a base de columnas de fustes acanalados y capiteles jónicos. Sus tres paños llevan frontones triangulares y curvos y mientras los laterales acogen hornacinas (hoy vacías), en el central se abre la puerta con una efigia de Cristo, pintada probablemente por Alonso de Escobar como propuso Nieto González[1132].

Entre todos estos trabajos también tuvo tiempo de ejercer como tasador[1133], siendo sus exámenes más destacados los llevados a cabo en dos obras de Juan de Montejo ya analizadas. En 1590, junto a Juan Ducete el Mozo y Pedro de Ribas, revisaba el recién concluido retablo de El Fito y seis años más tarde fue llamado por el propio Montejo –que le prefirió a él antes que a Juan Ruiz de Zumeta–, para valorar el mayor de Jambrina. Parece que la relación entre ambos siempre fue buena y especialmente beneficiosa para Acosta.

Otro linaje asentado en Zamora durante los años 70 del siglo XVI y cuya labor llegó hasta la segunda década de la centuria siguiente es el los Arnedo, oriundos del norte peninsular, seguramente de Burgos o de La Rioja[1134]. Desde luego la ciudad que coincide con el topónimo de su apellido se encuentra en la comarca de La Rioja Oriental, y en ella hubo talleres escultóricos de gran difusión en la zona y fuera de al región[1135]. Además, algunos años antes habían

[1130] AHPZa, Prot. 723, ff. 242-243v. 1598, marzo, 3. Zamora.
[1131] SAMANIEGO HIDALGO (1979b): 12-13; NIETO GONZÁLEZ (1982): 352-354; *Ídem* (1987): 190. En Moldones se conserva una custodia, absolutamente desvencijada, que pudo pertenecer a este retablo. La de Villaseco se mantiene en mejor estado y las relaciones entre ambas parecen claras. El retablo en el que estaría inserta se atribuyó por Nieto a los dos hermanos, que lo comenzarían a hacer en 1590.
[1132] HERAS HERNÁNDEZ (1973): 204; NIETO GONZÁLEZ (1982): 350-352; *Ídem* (1987): 190, 193, 194 y 211. Aunque la primera fue tomada como obra de la segunda mitad del siglo XVIII, no cabe duda de que se labró a fines del siglo XVI, como el resto.
[1133] También tasó un retablo en Valer, localidad del arciprestazo de Aliste, cuyo importe le fue reclamado por considerarse excesivo en 1598. AHDZa, AP., 83 (Valer), Lib. 11, s. f.
[1134] RAMOS DE CASTRO (1981): 435. De procedencia logroñesa, de una estirpe de canteros que se avencidó en Toro y terminó estableciéndose en Zamora, lo da NAVARRO TALEGÓN (1980): 335, 370, 375 y 376; *Ídem* (1983): 88. Los relaciona, además, con los canteros Alonso de Arnedo y sus hijos Juan y Pedro.
[1135] BARRIO LOZA (1981): 203-221. Se le ha llegado a considerar como el núcleo de población con más densidad de de escultura romanista de toda la Rioja.

llegado ya a Toro unos canteros con idéntico apellido que se sabe procedían de Logroño.

Al mayor de ellos, **Esteban de Arnedo el Viejo**, es posible ubicarle residiendo en la Rúa, dentro de la colación de San Cebrián y siendo mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora del Pilar de dicha parroquia[1136]. Y, al igual que después hizo su hijo, se ocupará fundamentalmente de labores de entallador, pero con una particularidad que también estará presente en ambos y es que frecuentemente se definen a sí mismos como "maestro de órganos" o "maestro de hacer órganos". Precisamente en esta tesitura le encontramos contratando obras para las villas de Portillo y Palazuelos –entonces de la diócesis de Palencia–, para San Felices de los Gallegos y Alaejos –en la de Salamanca– , o incluso en el monasterio de las Comendadoras de Santa Cruz (de la orden de Santiago) de Valladolid[1137], la mayor parte de las veces acompañado del pintor Juan de Durana[1138].

El patriarca de la familia fue el que contactó más directamente con Juan de Montejo, pue su hijo no comenzará a despuntar hasta la marcha de este último a Salamanca. Tras aquella temprana colaboración en el retablo de Morales de Toro, junto al toresano Melchor Díez, parece que sus caminos tardaron en volverse a cruzar. Aunque parezca extraña, la documentación resulta clara en este sentido. Mientras tanto sí cultivó fecundas relaciones con los principales maestros que ya estaban en la ciudad antes de que llegara el salmantino, caso de Juan Ramos y Juan de Barahona, y con entalladores especialmente activos como Melchor de las Cuevas y Cristóbal de Acosta. En solitario o junto a alguno de ellos desarrolló una cuantiosa y variada actividad, especialmente desde finales de la década de 1570 hasta el momento mismo de su muerte en 1595[1139], por lo que hemos de suponer que dispuso de taller de tamaño medio del que se tienen algunas noticias. En concreto, en abril de 1578 tomó como aprendiz a Pedro de Camporredondo, vecino de Sobremazas (Cantabria) para enseñarle el oficio de ensamblador por tiempo de dos años y al acabar 1579 la portuguesa Beatriz Martín asentaba a su hijo, Hernando de la Tijera, en su taller para que aprendiera el oficio del maestro durante los cinco años

[1136] AHPZa, Prot. 231, ff. 314-315v. 1569, octubre, 26. Zamora. Entre los testigos de esta escritura de fuero aparecen también los pintores Juan de Durana y Cristóbal Gutiérrez. Precisamente adquiere unas casas allí que lindaban con las de este último pintor. AHPZa, Prot. 221, ff. 534bis-539bis. 1575, mayo, 26-30. Zamora, aunque aquí será testigo de la escritura otro de sus colegas, Alonso de Remesal.

[1137] No se recogieron estos entre los contratos dados a conocer por RAMOS DE CASTRO (1981): 434-484, en Pozaldez, Vilalverde de Medina, Rodilana, Toro o Aldeadávila de la Ribera.

[1138] AHPZa, Prot. 212, ff. 622bis r-v. 1574, septiembre, 26. Zamora; Prot. 446, s.f-v. 1581, julio, 24. Zamora; Prot. 499, ff. 10-15. 1584, febrero, 9. Zamora; Prot. 499, ff. 106-109v. 1584, septiembre, 12. Zamora. En la penúltima de estas escrituras, para el monasterio de Palazuelos, además de Durana, también aparece como fiador el platero Andrés Gil. El contrato de "Saelices de los Gallegos", fechado el 25 de agosto de 1583, se transcribió en AUSa_RE, 6, 3, ff. 20-21.

[1139] Con anterioridad conocemos inédito, por ejemplo, el encargo de una custodia para la iglesia de Roales, por la que en 1565 había recibido ya 6.800 maravedís. A continuación, se tasó y se contrató su pintura con el maestro Juan Ruiz a quien se le pagó algo más de 8.000 maravedís por su trabajo. AHDZa, AP., 154 (Roales), Lib. 7, ff. 142 y 143v-145v. O la de Tamame, contratada dos años después junto al pintor Alonso de Aguilar. AHDZa, AP., 204 (Tamame), Lib. 8, ff. 98v-100.

siguientes[1140]. A estos se le sumará ya en la década siguiente su vástago homónimo, de quien comienza a tenerse noticias útiles a partir de 1587, curiosamente al acusársele de dar una cuchillada a Lucas Hernández, vecino de Zamora, por cuyo delito se ejecutaron los bienes de su padre por valor de 112 reales[1141], y acaso su también sobrino Baltasar.

Ya se dijo cómo junto a Juan de Barahona ejecutó ciertas obras en el altar de San Froilán del monasterio de Moreruela y en él recayó el encargo de hacer terminar el desmembrado retablo mayor de la iglesia de San Miguel de Fresno de Sayago. En este, sobre el que ya se habló de manera prolija, reside posiblemente un nuevo contacto con Montejo debido a la ejecución de aquel magnífico crucificado reubicado hoy en un retablo lateral y que atribuí a la gubia de nuestro escultor. Por lo que parece, la relación de Barahona y Arnedo rebasó lo profesional pues, una vez muerto, su mujer le eligió como testamentario y encargado de realizar la partija de sus bienes, de los que también adquirió herramientas y algunas tablas y vigas de madera[1142]. Ya tenía experiencia en estas lides, pues cinco años antes, en 1575, había hecho lo propio con el testamento y bienes del entallador Francisco Ramos, en este caso asistido del pintor Cristóbal Gutiérrez.

El ensamblador Melchor de las Cuevas fue uno de sus colabores predilectos. Junto a él y al cantero Alonso Gutiérrez concertará la sillería de coro del monasterio de Santa Marta de Zamora (Franciscanas)[1143]. Y ambos se comprometieron de mancomún a realizar el retablo de la iglesia de Monfarracinos, aunque su historia constructiva se tornó compleja al traspasarse sus mitades y entrar en liza el maestro Juan Ramos[1144].

Pocos años antes de testar se convirtió en curador de los hijos de su amigo Juan de Durana, encargándose de cobrar sus deudas, pagar dotes y administrar sus bienes[1145]. Pronto les tocaría verse en esta misma situación a los herederos de Esteban de Arnedo el Viejo, pero lo cierto es que a mayores de las dichas hasta aquí no quedaban muchas más obras o contratos en el tintero, exceptuando el retablo mayor de la parroquial de Villadepera. Esta fue la última vez que negociaría con Montejo, al que encargó una parte sustancial

[1140] Al primero ya aludí al hablar de Juan Ramos, pues es él quien como curador suyo lo asentó con Arnedo y quien firmó la carta de libre y quito de este acuerdo casi cuatro años después, el 8 de enero de 1582. Tijera procedía del lugar de San Pedro, tierra de Algoso (Portugal) y fue llevado por su madre dado que su padre homónimo había fallecido. AHPZa, Prot. 444, ff. 1026r-v. 1579, diciembre, 5. Zamora

[1141] AHPZa, Prot. 501, ff. 416-417v. 1587, febrero, 24. Zamora. Tendrá, al menos, otros tres hijos con su mujer Catalina Sánchez llamados Pedro, Juan y Francisco Arnedo que no parece que siguieran el oficio familiar: AHPZa, Prot. 519, ff. 614-626. 1595, junio, 4. Zamora

[1142] AHPZa, Prot. 155, ff. 184-209v. 1580, abril, 29. Zamora.

[1143] Compuesta de 31 sillas y dos rincones que habrían de ejecutarse en un plazo máximo de diez meses. AHPZa, Prot. 358, ff. 227-228v. 1581, junio, 26. Zamora.

[1144] AHPZa, Prot. 448, ff. 278r-v. 1582, marzo, 8. Zamora. Es fiador del contrato el platero Andrés Gil.

[1145] AHPZa, Prot. 513, ff. 447r-v. 1589, mayo, 4. Zamora; Prot. 519, ff. 618-619v. 1595, junio, 3. Zamora.

del mismo, los cuatro tableros que llenarían sus calles laterales y el Calvario de bulto redondo para la caja del ático.



Fig. 5.116. Retablo mayor de la iglesia de la Asunción en Villadepera (c. 1593-1595). Esteban de Arnedo y su taller y Juan de Montejo

El problema de esta última obra, en realidad una de las pocas conservadas más o menos en su integridad, es que quedó inconclusa al momento de su muerte y que sufrió una importante reforma a fines del siglo XVIII. Esto impide filiar con total seguridad el estilo de Arnedo el Viejo con este retablo, pues su terminación y montaje corrió a cargo su hijo, Esteban de Arnedo el Joven y de algún otro miembro del taller. Desde luego, parece claro que las recurrentes cajas romanistas van perdiendo protagonismo en pos de una arquitectura mucho más clasicista, aunque no se renuncia todavía al empleo de columnas con el tercio inferior del fuste tallado o a ménsulas de apoyo adornadas con mascarones y motivos fitomorfos, exornos que también corren por los entablamentos.

Este postrero contacto se convertiría en el primero o en uno de los primeros para el heredero del taller familiar, **Esteban de Arnedo el Joven**[1146]. A él, como principal sucesor le correspondió, tal y como se ordenaba en el testamento de su padre, pagar el trabajo realizado por Juan de Montejo para este retablo. El cumplimiento de esta manda se alargaría demasiado en el tiempo, pues seis años después, en el testamento de Montejo aún permanecía un resto de 100 ducados por la obra de Villadepera (fig. 5.116). Como es obvio, además del obrador el joven Esteban heredó parte de los contactos profesionales de su progenitor, por lo que durante sus primeros años no será raro verle acompañado de Juan de Durana o de los Acosta, a los que con el tiempo sumará a otros como Hernando de Somarriba y Juan Ruiz de Zumeta. Curiosamente también mantuvo esa prolífica tarea de constructor de órganos, por la que había destacado el taller familiar y desde 1595 asomarán los primeros encargos, siendo los más destacados los de Aldeadávila de la Ribera –retomado de un contrato de su padre– y los de Babilafuente, ambos en la diócesis de Salamanca[1147].

[1146] A la muerte de su padre tendría unos 25 años. Esto lo sabemos por un pleito del año 1596 en el que como testigo declara ser de edad de más de 26 años. AHPZa, Prot. 520, ff. 761-763v. 1596, septiembre, 14. Zamora. Aunque en otra declaración del año 1600 afirma tener más de 33 años. AHPZa, Prot. 577, ff. 674-675. 1600, julio, 4. Zamora.

[1147] AHPZa, Prot. 519, ff. 541r-v. 1595, marzo, 29. Zamora; Prot. 520, ff. 102-103v. 1596, febrero, 24. Zamora; Prot. 705, ff. 271-272. 1599, mayo, 27. Zamora. En Aldeadávila se erige en su fiador el platero Antonio de Paradinas, figurando como testigo de la escritura su hermano

Aunque ninguno de los Arnedo intervino, como ya se pudo ver, en el retablo de la capilla catedralicia de don Hernando de Balbás, parece que mantuvieron algún tipo de vínculo con dicha familia. Entre 1597 y 1598 se protocolizaron varios documentos en los que tanto Esteban de Arnedo el Joven como su hermano Pedro de Arnedo, actúan como testamentarios del canónigo Balbás y como recaudadores de deudas en su almoneda. Es más, ambos serán testigos del testamento y otras escrituras de autorización de una María de Balbás, pariente del anterior[1148].

La trama que fue tejiendo este complejo y rico tapiz artístico no fue, como ya he ido esbozando hasta aquí, la persona de Juan de Montejo, su taller y sus obras en la diócesis. Durante las cerca de dos décadas que pasó en Zamora no logró, ni de lejos, crear unas relaciones profesionales tan variadas y una red clientelar tan extensa como la que desplegaron los Falcote. En torno a ellos pivotaron prácticamente todos los grandes encargos hasta la llegada de Montejo que, con su innovador estilo, su enorme capacidad creativa y, sobre todo, por la alta calidad de sus obras logró desplazarlos hacia un segundo plano. Bien es cierto que el establecimiento de nuestro escultor en la capital casi coincidió, de manera determinante, con el fallecimiento de Juan Falcote, verdadero sustento del linaje gracias a su dominio de la plástica zamorana durante prácticamente treinta años y a una mentalidad empresarial que le permitió extender sus redes hasta los puntos más recónditos de la diócesis. Lo limitado de su relación con Juan de Montejo ya se expresó en los capítulos correspondientes, pero llama la atención que en los primeros compases de la década de 1580, y por lo tanto un par de años antes de morir, Falcote se encontraba en disputa con el curador de los hijos de Juan de Juni para cobrar ciertas deudas, litigio elevado a la Chancillería de Valladolid[1149]. Estas desavenencias vendrían derivadas del pago de varios quintales de alabastro destinados, seguramente, al sepulcro de don Antonio de Sotelo, además de diversas herramientas y modelos que Falcote había comprado en la almoneda de bienes del borgoñón[1150]. Esta transacción o la presencia de Juni en Zamora en 1574 para tasar la obra magna de Falcote, el retablo del Apostolado, invita a elucubrar sobre una relación anterior entre ellos cuya razón desconocemos.

Todavía tuvo tiempo de recibir pagos por obras ya ejecutadas o que le acabarían quedando como herencia laboral a su hijo Antonio, muchos de ellos recibidos parcialmente en forma de frutos, diezmos granados y emprimas. Me refiero a los conjuntos realizados para la iglesia de Santa María de

Pedro de Arnedo. Pero en Babilafuente le fiará el platero zamorano Pedro Hurtado y uno de los testigos será el carpintero García de Luzaga, sin duda colaborador en la obra.

[1148] AHPZa, Prot. 522C, ff. 1987-1996. 1598, septiembre, 27. Zamora.

[1149] El impago derivaba, al parecer, del profundo endeudamiento a que se había visto sometido Falcote para financiar los trabajos de la capilla de los Sotelo. Sus patronos no fueron siempre prontos y buenos pagadores. Es más, su deuda llegó a tal extremo que tuvo que recurrir a la venta de objetos personales. A en 1580, por ejemplo, se le habían sacado dos tapices como depósito. SAMANIEGO HIDALGO (2016): 209.

[1150] VASALLO TORANZO (2004b): 97. Sobre parte de estas ventas ya se habló en FERNÁNDEZ DEL HOYO (1991): 334.

Castronuevo, Pajares de la Lampreana o Fariza[1151], de los que nada queda hoy, o a las interminables obras de la capilla de Sotelo en la iglesia de San Andrés.

En varias de estas escrituras ya figuraba compartiendo protagonismo, o simplemente como testigo, su hijo **Antonio Falcote**. Él será quien en una de ellas revele sus lazos familiares con Salamanca[1152], donde residía el zapatero Pedro Falcote, hermano de su padre, a quien ahora le demandaba un traslado sobre una probanza de nobleza hecha en su nombre en la audiencia de Salamanca[1153]. Y a él le corresponderá retomar la actividad del taller familiar y mantener su elevada capacidad de contratación y ejecución de obras, aunque para ello tuviera que servirse puntualmente de varios de los maestros más activos del panorama como Juan de Barahona, Tomás de Troas, Juan Ruiz de Zumeta, o el propio Juan de Montejo.

Uno de los primeros que acometió, por lo que no descarto que ya se hubiera apalabrado anteriormente con su padre, fue el retablo de la capilla de Cristóbal González de Fermoselle que acabaría terminando Juan de Montejo. A continuación, emprendería de la mano de Zumeta y Gaspar de Acosta la hechura del de la capilla del doctor Enríquez en el monasterio de Santo Domingo. Tras estas dos obras, ya detalladas, arrancó la penúltima década del siglo XVI, donde apenas tuvo tiempo de situarse por su inesperada muerte en 1592. Eso sí, antes vivió lo que quizá pueda considerarse como uno de los mayores descalabros de su carrera, algo en lo que, por cierto, también había fracasado su progenitor. Por razones que ya he expresado, que creo no son otras que una cuestión de falta de capacidad, uno y otro fueron postergando la labra del bulto funerario de don Antonio de Sotelo y, como consencuencia, la terminación de su sepulcro[1154]. En el proceso, profusamente documentado por Samaniego[1155], no faltaron las excusas de diversa índole, lo que motivó el profundo descontento de los patronos que acabarían optando por derivar el contrato a Valladolid, a la persona de Esteban Jordán, y más tarde a la Corte, donde por fin lo ejecutaría Pompeo Leoni.

A su último encargo ya hemos un aludido en par de ocasiones por lo que no insistiré más aquí. El 1 de abril de 1592 rubricaba junto a Juan Ruiz de Zumeta la escritura para hacer el retablo del convento de San Juan de las Monjas. Apenas le daría tiempo a hacer nada, pues dos meses después le sobrevendría la muerte y su mitad del contrato fue transferida por su viuda, Catalina de Ribera, y sus herederos –que no hijos, pues murió sin descendencia– al

[1151] AHPZa, Prot. 274, ff. 36-37v. 1581, enero, 25. Zamora; Prot. 463, ff. 275r-v. 1581, marzo, 10. Zamora

[1152] La rama salmantina de la familia Falcote ha sido explorada recientemente por REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 377, 385, 431, 432 y 438.

[1153] AHPZa, Prot. 479, ff. 555r-v. 1581, octubre, 11. Zamora.

[1154] Aún así, todavía en 1590 recibe de don Antonio de Sotelo y Mella, sobrino del fundador y patrono administrador de la capilla de San Andrés, un poder para que pudiera cobrar 50 ducados de unas rentas y dehesas en reazón del *bulto y entierro de alabastro.* AHPZa, Prot. 514, ff. 877r-v. 1590, diciembre, 31. Zamora.

[1155] SAMANIEGO HIDALGO (2016): 203-216, 222-223, 226-233 y 256-266; *Ídem* (1980): 331-332.

escultor Juan de Montejo. Algo similar ocurrió, como es bien sabido, con el cuantioso número de obras que habían quedado sin terminar.

Para completar este panorama trazado a vuelapluma se ha de hablar de los dos principales beneficiados de la marcha de Montejo a Salamanca, **Tomás de Troas** y Juan Ruiz de Zumeta. Ya presenté a este dúo de norteños recién llegados a la ciudad del Duero y contratando sus primeros trabajos en 1585. Ambos, mejor que cualquiera de los anteriores sacaron fruto de estos dos últimos decenios del siglo XVI pues, aunque sus vidas rebasaron los inicios de la centuria siguiente, estos años coincidieron con los de su periodo de mayor actividad. Aunque no fueron pocos los trabajos que ejecutaron juntos, cada uno desplegó su actividad particular y bien distinta, pues sólo el segundo era realmente escultor.

Troas, por su parte se reveló con un activo entallador, aunque en ocasiones se le nombre también como ensamblador. Tras sus trabajos iniciales con Zumeta, en la segunda mitad de la década de 1580 comenzó a contratar pequeñas obras en solitario tanto para la ciudad como para algunos pueblos de la diócesis. En este periodo guarnecerá unas *palabras de consagraçion* para la desaparecida iglesia capitalina de Santa Olalla o hará unos cajones para la iglesia de Bustillo del Oro[1156]. Obras de mayor enjundia le llegarán en la década siguiente. Una de las primeras será la hechura del retablo mayor del monasterio de San Jerónimo, uno de los cenobios más importantes de la ciudad, contratado en 1593 y para el que los entalladores Cristóbal Izquierdo y Antonio de Ampuero se constituyeron en sus fiadores[1157]. La ausencia de otra documentación impide conocer su aspecto y desarrollo, salvo que iba encastrado en una moldura de piedra en la cabecera y que en su ensamblaje se propuso intentar acomodar unos *tableros que estan viejos* conforme a un borrón realizado por el propio Troas. Por testimonios decimonónicos es posible saber que la máquina iba presidida por una imagen de Nuestra Señora y que bajo esta se disponía el tabernáculo.

La proliferación de encargos debió de posibilitar la acogida en su casa de algunos oficiales y aprendices, detalle que hasta ahora se desconocía. Fruto de unas labores realizadas para el entallador Antonio de Ampuero, de las que este último nos informa en su lecho de muerte, logramos saber sus nombres, Flórez y Gordón, y de su activa participación en estos trabajos de índole menor, como eran molduras y piezas de unas andas[1158]. Probablemente esta situación le

[1156] AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 945, Leg. 2, s.f. 1587, octubre, 7. Tasadas por Antonio Falcote y por cuyo pago se moverá pleito en la audiencia episcopal. Por otro lado, los cajones los había recibido en traspaso del ensamblador Luis Rodriguez. AHPZa, Prot. 113, ff. 99-100v. 1588, julio, 8. Zamora.

[1157] El retablo debía estar terminado para el día de Navidad de ese año, habiéndose contratado el 2 de mayo. Su coste no debería superar los 230 ducados. NAVARRO TALEGÓN (1995): 556; ISIDRO GARCÍA (2022): 90 y 271.

[1158] AHPZa, Prot. 641, ff. 567r-v. 1593, septiembre, 10. Zamora. Sobre el apellido Flórez ya hablé más atrás al tratar sobre un entallador relacionado con Falcote llamado Pablo Flórez y cuya vida discurrió durante el último tercio del siglo XVI entre Zamora y Toro. Por ahora no puedo afirmar que se trate del mismo personaje. Más opaco resulta el caso de Gordón, con

permitiría emprender obras como la sillería de coro para el colegio de Nuestra Señora de Guadalupe en Salamanca en 1595[1159], el retablo para el altar de Gaspar de Ledesma en la iglesia de San Juan de Puerta Nueva (Zamora) al año siguiente, o algo más tarde el del convento de Santa Marina[1160]. De este último sólo sabemos que a fines de agosto de 1598 había recibido por parte de la comunidad y su mayordomo, Francisco de la Peña, 600 reales para el retablo que se había comprometido a hacer. Por el contrario, en el encomendado por Ledesma, escribano del número de la ciudad de Zamora, las condiciones se recogen con algo más de detalle, aunque como en el anterior también se ha de lamentar su desaparición. Aunque no ha quedado memoria de su ubicación, parece que se asentaba en uno de los pilares del templo y este marcaría la altura y anchura de la máquina. Según parece sería un retablo de escasa volumetría, puesto que sus soportes eran pilastras y en sus cuerpos predominarían las *ystorias* y las *ymagenes de media talla*, también en el banco que habría de llevar cuatro tableros con figuras. Sin descartar que también integrase algún bulto redondo, el tiempo de ejecución de apenas cuatro meses y su presupuesto, de tan sólo 100 ducados, también habla sobre la dimensión de trabajo. De su policromía quizá se ocupó Alonso de Remesal I, erigido como fiador del contrato[1161]. Entre medias de todos ellos, en 1597, escrituró el mayor del monasterio toresano de Santa Sofía, pero se ve que no tuvo tiempo de más pues a su muerte no había puesto la mano sobre él[1162].

Su relación con Juan de Montejo fue casi inexistente, y la única vez que sus nombres aparecen juntos en una escritura es por una desavenencia, en concreto por la adjudidación del aludido retablo de Villavellid. Aquí Troas gozó del favor del obispo y la oferta presentada por Cristóbal de Acosta y el salmantino no encontró la acogida necesaria pese a ser más ventajosa económicamente. A juzgar por la documentación la escasa interacción mantenida con Montejo fue algo habitual con la mayoría de sus coetáneos. En efecto, los vínculos son variados, aunque esporádicos y cuando abundan suelen ser con artífices de segundo orden. Hasta 1600 apenas había tenido

cuyo apellido conocemos a varios carpinteros que trabajaron en Zamora en las dos últimas décadas del siglo XVI, pero a ningún entallador.

[1159] Anejo al convento de Nuestra Señora de la Victoria se construyó a mediados del siglo XVI. Aunque de manera un tanto errática los colegiales comenzarían a entrar hacia 1564, al tiempo que proseguían las obras en el edificio. Su capilla, hacia donde irían dirigidas estas sillas, estaba concluida en 1578. MARTÍNEZ FRÍAS (1990): 73-76; RUPÉREZ ALMAJANO y CASTRO SANTAMARÍA (2004): 479; MADRID (2004): 16-17. El contrato y traza se firmaría con fray Francisco de Llerena, rector del colegio de Nuestra Señora de Guadalupe, de la orden de San Jerónimo. Habría de ser de madera de nogal, con la silla del rector destacada, debiendo completarse en el plazo de un año. Por cada silla recibiría diez ducados y por la principal lo que mereciere previa tasación. AHPZa, Prot. 519, ff. 576r-v. 1595, mayo, 16. Zamora.

[1160] AHPZa, Prot. 680, ff. 370r-v. 1598, agosto, 26. Zamora. Se desconoce el emplazamiento de este retablo, pero algunos años después la clausura de Santa Marina hizo un nuevo contrato para policromar y dorar su retablo mayor, por lo que quizá estemos ante la misma pieza. En este caso las labores correspondieron al pintor Pedro de Quirós. AHPZa, Prot. 927, ff. 584-587v. 1614, noviembre, 6. Zamora.

[1161] AHPZa, Prot. 538, ff. 72-74v. 1596, febrero, 12. Zamora.

[1162] NIETO GONZÁLEZ (1977): 450-451. Lo contrataría junto al pintor Alonso de Remesal I pero en 1603, muerto Troas, se traspasó a Gaspar de Acosta. NAVARRO TALEGÓN (2001): 203-204.

trato con los Falcote, Acosta y Arnedo, por ejemplo[1163] y no porque no estuviera asentado en la estructura social de la ciudad, pues durante algunos años fue mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora de la Misericordia[1164]. Y aunque trabajó para la capilla de los Sotelo no fue Falcote quien le reclamó, sino el propio patrono, para hacer unos cajones por los que recibió 700 reales[1165].

Son muchos los detalles sobre **Juan Ruiz de Zumeta** con que ya se han ido salpicando capítulos anteriores. Su estilo, eminentemente romanista, con evidentes filiaciones a los maestros del norte peninsular dada su formación con López de Gámiz, no encontró demasiadas trabas para calar en Zamora, sobre todo una vez que Montejo le dejó via libre. A comienzos de la década de los 90 del siglo XVI ya llegaba con un ramillete de obras bastante amplio y variado, aunque acometidos fundamentalmente para clientes particulares, como el crucificado hecho para Juana Hidalga y el retablo para la capilla de Francisco García, o para parroquias de muy segundo orden. No tardó, como ya se ha visto, en comenzar a trabajar para promotores más poderosos, donde entraría el monasterio de Santo Domingo de la capital, el convento de las Comendadoras de San Juan y el propio obispo Juan Ruiz de Agüero, al tiempo que se trataba de acercarse –con claros intereses– a Antonio Falcote. Precisamente, gracias a un encargo de este último, se produjo uno de los primeros y escasos contactos mantenidos con Juan de Montejo. Y casi es lógico pensar que existiera cierto distanciamiento entre ellos, acentuado, tal vez, tras la muerte de Juan Falcote, pues mientras Zumeta había tratado en vida de ganarse su aprecio, el testamento primero y los herederos después recondujeron las mejores obras y proyectos inacabados de Falcote a manos del salmantino. Recuérdese que pocos años después, en 1596, Montejo eligió a Acosta para tasar el recién terminado retablo de Jambrina y que fue la parroquia la que acabó por llamar a Zumeta para que actuase en su nombre.



Fig. 5.117. Cristo Salvador del Mundo. Fachada norte de la catedral de Zamora. Juan Ruiz de Zumeta (post. 1592)

No sabemos si fruto de su próspera relación con el obispo Agüero o simplemente debido a una creciente popularidad, logró que su arte su sumara a las obras

[1163] Ya aludí a la tasación que hizo Antonio Falcote de la obra de Santa Olalla, y Gaspar de Acosta actuará como fiador suyo en la curaduría de una menor. AHPZa, Prot. 682, ff. 355r-v. 1600, noviembre, 14. Zamora. El retablo que este último había hecho en Moldones también lo tasará Troas a petición de la parroquia. AHDZa, AP., 54 (Moldones), Lib. 10, f. 114v.

[1164] Fundada en la casa hospital que la cofradía tenía, con su capilla, en la colación parroquial de San Martín de los Caballeros. AHPZa, Prot. 575, ff. 505-506v. 1598, diciembre, 29. Zamora; Prot. 541, ff. 343-351. 1599, junio, 6. Zamora.

[1165] AHPZa, Prot. 681, ff. 98-99. 1599, marzo, 1. Zamora. Dos años antes se le había encargado una cajonería para su sacristía. SAMANIEGO HIDALGO (2016): 262-263 y 267.

de renovación y edificación del claustro catedralicio –tras su incendio– y de la nueva portada norte, en concreto a esta última. De las mismas se ocupaba a partir de 1591 el trasmerano Juan del Ribero Rada[1166]. Y fuese por decisión propia del arquitecto o por mandato del cabildo, en el centro del tímpano que iba a coronar el gran pórtico de acceso, se colocó un medallón circular con un busto del Salvador[1167], advocación de la seo zamorana. La intrahistoria de su encargo se desconoce, y ninguna mención al mismo se recogió en la documentación estudiada por Samaniego, Ceballos y Casaseca en la que se desgranaban los pormenores de la compleja obra arquitectónica, pero por su estilo no cabe duda de que recayó en Juan Ruiz de Zumeta. Se trataba de una aportación discreta, pero muy relevante por su ubicación y significado (fig. 5.117). El navarro creó aquí una figura en relieve, bastante frontal, pero de movidos paños dispuestos como acostumbraba, entremezclando plegados finos y duros con otros más abultados. Acaso la forzada postura del brazo derecho, que se levanta para bendecir, o el impertérrito rostro resulten más identitarios. Es más, su fisonomía, con esas cejas marcadas, nariz larga y afilada o la barba corta y de remate bífido, responde a uno de los tipos que manejará años más tarde en el retablo mayor de Casaseca de las Chanas.

Su reconocimiento redundó, obviamente, en su casa y obrador. Casó con María de Remesal, entroncando así con una de las sagas familiares de pintores más prolijas de Zamora y rápidamente nacería su primera hija, María, el 19 de marzo de 1593[1168]. Dos meses después acogió en su taller a otro aprendiz, tercero de cuantos conocemos hasta ahora, el benaventano Juan de Toranzo[1169], que pasaría con él cuatro años aprendiendo *su ofiçio de escultor y entallador.* Más allá de que el curador de este joven era de Zamora, llama la atención que en su traslado no optase por dirigirse hacia Astorga o León, núcleos que tradicionalmente habían tenido una relación más estrecha con la villa de los conde-duques. Quizá en la decisión influyó que Zumeta había comenzado a moverse por el entorno de los valles de Benavente tasando algunas obras del entallador Bartolomé Hernández como el retablo de Bercianos de Vidriales[1170], lo que haría resonar su nombre en puntos más

[1166] SAMANIEGO HIDALGO (1979e): 6; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS y CASASECA CASASECA (1986): 95-109.
[1167] Mencionado prácticamente en todos los estudios monográficos sobre la Catedral: LUELMO ALONSO (1956): 29; RAMOS DE CASTRO (1982): 76; RIVERA DE LAS HERAS (2001): 41; *Ídem* (2017): 31.
[1168] NAVARRO TALEGÓN (1985b): 26.
[1169] Fue asentado por el albañil zamorano Juan Miguel, que había recibido un poder del curador del menor Alonso de Villarreal, vecino de Benavente. Era huérfano, al menos de padre, también llamado Juan de Toranzo. AHPZa, Prot. 285, ff. 315-316v. 1593, mayo, 23. Zamora; Prot. 285, ff. 317-318. 1593, mayo, 11. Benavente.
[1170] Hasta cuatro tasadores se requirieron para ver la obra, entre los que, sin duda, destaca el escultor Gregorio Español. La tasación, solicitada por la viuda de Hernández, Luisa del Torneo, se realizó el 7 de mayo de 1591 (GONZÁLEZ GARCÍA (1983): 99-118). A partir de esta obra, Zumeta coincidirá en otras tasaciones con Gregorio Español, siendo la más llamativa la del retablo de Huerga de Garaballes (León), valorado en tres ocasiones entre 1594 y 1598 por ambos escultores. En este caso concreto Zumeta era reclamado por el contratista de la obra, Pedro de Villaba, de orígenes navarros al igual que nuestro artífice (LLAMAZARES (1991): 146-148). Sobre ambos retablos y sus protagonistas se abunda en la tesis inédita de Rubén

alejados de la ciudad de Zamora. Al año siguiente trasladó su morada al arco de San Cibrián, a unas casas que habían sido del entallador Alonso de Tejerina[1171]. A tenor de esta circunstancia y de otros documentos que le muestran en continuos negocios con mercaderes locales parece que en los años finales del siglo XVI gozaba de una economía desahogada. No sabemos si fue ahora cuando contrajo matrimonio con María de Remesal, pero desde luego en este momento trabaría una profunda relación el pintor Alonso de Remesal II y su familia[1172]. Llegó a convertirse en tutor de un pariente de estos llamado Mateo de Remesal y comisionado por Ana de Paradinas, y acompañado de los pintores Juan Álvarez y Alonso de Escobar, en cobrador de las deudas que habrían quedado a la muerte de su marido, Alonso de Remesal I[1173].



Fig. 5.118. Retablo mayor de la iglesia de la Asunción en Torres del Carrizal (1585-c.1650). Juan Ruiz de Zumeta, Enrique entallador, Antonio López, Juan González, Jerónimo García y Cristóbal Ruiz de la Talaya (pintor). Fotografía: Virginia Flores Andrés (2013)

Entre las últimas obras documentadas de las que se tienen noticias antes de saltar de siglo está una escultura de Santo Toribio encargarda por el pescadero Juan de Neira como testamentario de Toribio Gutiérrez, pregonero de la ciudad de Zamora, que habría de entregarse a la iglesia de San Julián. Tendría unas tres cuartas de alto y el contrato contemplaba también la policromía que Zumeta hubo de subcontratar necesariamente –quizá a Alonso de Remesal–, recibiendo por todo ello veinte ducados[1174]. También fabricó una custodia para la parroquial de

Fernández Mateos *La estela de Gaspar Becerra en la antigua diócesis de Astorga: El escultor Gregorio Español* (2022).

[1171] Se las vendió, con su bodega y cubas, el chapinero Tomás de Zamora y lindaban con las de Luis de Hortigosa y con las de doña Juliana de Osorno. AHPZa, Prot. 472, ff. 365-366v. 1594, junio, 10. Zamora; Prot. 472, ff. 367r-v. 1594, junio, 10. Zamora; Prot. 472, ff. 700-701v. 1594, octubre, 14. Zamora. Las prlmeras noticias sobre estas casas fueron aportadas en NAVARRO TALEGÓN (1985b): 26, al igual que su anterior residencia en unas casas alquiladas en la cruz de la Rúa y en la rúa de los Francos.

[1172] Ya en 1596 se constituía en fiador de la tutela de Pedro de Remesal, hijo de Ana Hernández y del pintor Pedro de Remesal (AHPZa., Prot. 655, ff. 303-304v. 1596, julio, 15. Zamora). Dos años después será testigo en la venta de un censo realizada por la viuda de Alonso de Remesal I y su posterior redención (AHPZa., Prot. 646, ff. 297-300v. 1598, octubre, 12. Zamora; Prot. 647, ff. 23r-v. 1599, febrero, 8. Zamora), donde también aparecerá tardíamente Esteban de Arnedo el Joven. Otro hijo de Ana Hernández será el que recaiga en la tutela de Ruiz de Zumeta (AHPZa., Prot. 695, ff. 384-386v. 1599, septiembre, 23. Zamora)

[1173] AHPZa., Prot. 681, f. 652. 1599, noviembre, 22. Zamora

[1174] La propia cabaña en la que iría el santo se pintó de azul con unas estrellas de oro. AHPZa., Prot. 540, ff. 2-3. 1598, enero, 3. Zamora

Cazurra, policromada por Juan de Escobar[1175], pero de ninguna de las dos piezas se conserva nada. Cosa bien distinta ocurre con el retablo mayor de Torres del Carrizal (fig. 5.118), en el que se encontraba trabajando por estos años y cuya ejecución se extendió más allá de su muerte, en concreto hasta 1652. No está claro que lo contratase él si tenemos en cuenta que los descargos más tempranos datan de 1585, cuando Zumeta estaba recién aterrizado en Zamora, pero lo que sí está claro es que en 1593 ya se había hecho con la obra y en ella laboró durante los tres años siguientes hasta que la visita pastoral de 1596 ordenó detener su construcción[1176].

Su compleja historia fue reconstruida por Nieto González, llegando a la conclusión de que la orden no fue atendida o se consiguió cambiar el dictamen del visitador, pues hasta 1609 Ruiz de Zumeta siguió recibiendo periódicas libranzas por su trabajo. A partir de aquí la obra pasaría de mano en mano hasta su terminación cerca de 1614. No obstante, pasó algunos años en blanco por falta de fondos hasta que Cristóbal Ruiz de la Talaya acometiera sus pinturas –no previstas originalmente– y policromía, terminadas de abonar en 1652. Pese a la intervención de varios entalladores el retablo resulta armónico y bastante homonégeo, en parte porque *grosso modo* siempre se siguió la traza *de un rretablo de media talla* que debió de aportar Zumeta[1177]. Aunque mantiene ciertos dejes del retablo romanista a que nos tiene acostumbrados el navarro, lo cierto es que su depuración formal y decorativa y la proliferación de ornatos de carácter geométrico nos encamina al léxico contrarreformista asumido paulatinamente por Zumeta y que pudo reforzarse con la entrada en la obra del ensamblador Juan González ante la muerte del anterior. Como en otras



Fig. 5.119. San Cipriano. Iglesia de San Cipriano (Zamora). Juan Ruiz de Zumeta (c. 1595)

[1175] NIETO GONZÁLEZ (1982): 92, 281. En 1600 se documenta otra en Pontejos
[1176] HERAS HERNÁNDEZ (1973): 171; NIETO GONZÁLEZ (1982): 316-318.
[1177] Nieto pasó por alto algunos detalles como la aparición en escena de Juan González en 1614, momento en que se dan detalles sobre el retablo realizado por Zumeta, lo que me lleva a pensar que no se previeron las pinturas que hoy ocupan sus calles laterales sino relieves. Además, se informa de la presencia del retablo en Zamora todavía en ese instante, y de la búsqueda del contrato y condiciones para valorar lo realizado y lo que faltaba por hacerse. En ese momento se mandó policromar la imagen titular del retablo, pero el resto se prefirió no pintarlo por el alto coste que ello llevaría. AHDZa, AP., 156 (Torres del Carrizal), Lib. 9, ff. 99, 139, 142v, 143, 222, 237v, 249v y 270v. Bien es cierto que en algún momento intuyó la posible participación de Juan González al comparar el retablo de Torres con otros realizados con seguridad por este ensamblador como deslizaba en NIETO GONZÁLEZ (1980): 134.

máquinas del navarro, las columnas de cuerpo inferior muestran el tercio inferior del fuste entorchado y respetan la canónica superposición de órdenes, siendo estas primeras dóricas y las del ático compuestas.

El 23 de junio de 1599 nacía su segundo hijo, llamado Antonio[1178], y como su hermana se bautizó en la vieja parroquia de San Cipriano a la que tantos años llevaba ligado de uno u otro modo. Por ello, no poco orgullo le cabría cuando se le encomedó la labra del titular del templo (fig. 5.119), una escultura de bulto redondo que aún recibe culto en su capilla mayor. En este año ya estaba terminada y los repetidos descargos en las cuatro cuentas anteriores sugieren que pudo ser contratada en 1595[1179], sumando la cantidad de 18.000 maravedís. De su primitiva policromía se ocupó Alonso de Remesal, cuya viuda, Ana de Paredinas, recibirá pagos hasta 1609[1180], aunque hoy permanece oculta bajo otra aplicada a fines del siglo XVIII. A pesar de todo, en la imagen reconocemos el estilo de Zumeta, asentado en presupuesto becerrescos, con un tratamiento rígido y seco de los plegados y un rostro de modelado blando pero absolutamente impávido. En el modo en que las telas se amontonan sobre la peana se aproxima a los modos de Juan de Montejo, al igual que en esos prominentes rizos que asoman bajo la mitra, pero ni de lejos es una de las imágenes en las que más se aprecia esa influencia.



Fig. 5.120. San Cipriano. Iglesia de San Cipriano (hoy en Museo Diocesano de Zamora). Juan Ruiz de Zumeta (1595-1600)

No hay constancia documental de que esta figura se hubiera hecho para un retablo coetáneo, pero sí ocupó la hornacina del ático de un retablo churrigueresco que hasta finales del siglo pasado tapizó el testero de la iglesia[1181]. Ahora bien, no se puede descartar que Zumeta hubiera hecho un conjunto anterior del que no nos han llegado noticias, pero del que conocemos un resto material conservado hoy en el Museo

[1178] NAVARRO TALEGÓN (1985): 26.
[1179] Un año más tarde se sugiere en RIVERA DE LAS HERAS (2001b): 95.
[1180] AHDZa, AP., 281-5 (San Cipriano-Zamora), Lib. 18, s. f. Cuentas de 1595-1598, 1600-1602, 1606 y 1609; Lib. 20, s. f. Cuentas de 1779-1780. La pintura se tasó en 1606 valorándose en 1.308 reales. Pero esta valiosa dermis se ocultó a fines del siglo XVIII de la mano del pintor y dorador José González a quien se pagaron 300 reales por su estofado, pintura y encarnación y compostura del angelito que estaba a sus pies.
[1181] HERAS HERNÁNDEZ (1973): 252. Aunque en el texto no se dice nada sobre ella, la imagen aparejada (fot. 1.276) resulta clarificadora al respecto.

Diocesano de Zamora[1182]. Se trata de un relieve que efigia a un Dios Padre (fig. 5.120), iconografía que comúnmente coronó los retablos de la época. Por su similitud con el que remata el altar de la capilla de Francisco García y Beatriz de Vergas (1586-1588) y con el que encargarán María de Zamora y Antonio de Villacorta (1604-1605), ambos para la iglesia de San Juan de Puerta Nueva, o con varios de los bustos de Casaseca de las Chanas (San Marcos, San Lucas o San Pablo), puede adscribirse a su catálogo sin ningún problema. Todos llevan esas vestiduras amplias pero de plegado fino, comparten rasgos fisonómicos y lucen alborotadas barbas y cabelleras, no lejos de los gustos de Montejo pero menos gruesas y sin aquellos característicos remates acaracolados.





Figs. 5.121 y 5.122. San Bartolomé y San José con el Niño. Iglesia de San Pelayo (Argañín). Juan Ruiz de Zumeta y taller (1595-1600). Pág. siguiente: San Pedro y San Juan Bautista (detalles). Retablo mayor de Casaseca de las Chanas. Juan Ruiz de Zumeta y taller (c. 1604)

Lo mismo que ocurre en esta pieza descontextualizada e indocumentada nos lo hemos encontrado con dos esculturas de la iglesia de San Pelayo de Argañín, tierra de Sayago (fig. 5.121), que pueden relacionarse con Juan Ruiz de Zumeta y su taller y que habrían sido talladas en torno al año 1600. La primera es un San Bartolomé[1183], imagen titular de la cofradía de su nombre, que según los

[1182] RIVERA DE LAS HERAS (2012): 15-16.
[1183] HERAS HERNÁNDEZ (1973): 24. Hoy dispuesta en un retablo lateral dedicado al Cristo del Amparo, donde comparte espacio con otras imágenes de muy diversa factura y cronología.

inventarios parroquiales tenía un altar propio. En este caso es el trabajo de su cabeza el que nos invita a proponer esta atribución. La morbidez de sus carnes, que forman unas características arrugas bajo los pómulos, el considerable tamaño de su nariz, el abuclado trabajo del cabello (con prominentes entradas) e incluso el gesto de su boca, parcialmente abierta como solía hacer Montejo, responde a uno de los tipos cuasi grotescos rastreables en Casaseca de las Chanas (fig. 5.122).





Precisamente en la variedad de personajes que pueden contemplarse en este retablo encuentro otro modelo que se acerca a la segunda de estas tallas de Argañín. En concreto, las distintas efigies de San Juan Bautista se aproximan a este San José con el Niño que nos ocupa ahora[1184]. Como en la anterior, Zumeta tiende a presentar rostros de alargado canon, pero en este caso su apariencia es bastante más naturalista que en la de San Bartolomé. Bien es cierto que ambas comparten un mismo tratamiento de los paños, con plegados de escaso volumen, con profusión de líneas verticales y de una largura inusitadamente corta, dejando ver los tobillos la mayor parte de las veces. Como en Casaseca, resulta distintivo el modo en que los mantos se anudan sobre uno de los hombros y caen sobre el pecho formando pliegues de apariencia dura y una especie de recerco rectangular por delante del cuello. Es aquí, donde la figura del patriarca recupera un modismo muy montejiano, como es esa orla festoneada que recorre todo el orillo del manto. En realidad, la propia composición del grupo se muestra próxima al prototipo manejado comúnmente por Juan de Montejo, con ese dinámico Niño de postura arqueada que busca la mano derecha de su progenitor y su mirada cómplice. Su ademán resulta aquí un tanto forzado y carente del naturalismo de las representaciones que usa como fuente de inspiración. Sobresale especialmente su policromía, con unos excelentes estofados repletos de composiciones vegetales y animales

[1184] En la calle lateral izquierda del retablo mayor se dispone actualmente esta talla. HERAS HERNÁNDEZ (1973): 24.

en tonos rojizos y verdosos que pudieron ser ejecutados por Diego de Quirós o Rodrigo Rodríguez, maestros que hacia 1600 se encontraban trabajando para la parroquia en la pintura de otras tallas[1185].



Fig. 5.123. Niño Jesús. Iglesia de San Juan Bautista (Casaseca de las Chanas). Juan Ruiz de Zumeta (c. 1600)

Como detalle anecdótico, pero que refuerza la autoría propuesta, cabe decir que también en Casaseca, pero sobre la mesa de altar de un retablo lateral, se encuentra una talla de un Niño Jesús que hila directamente con la talla anterior (fig. 5.123). Las dos deben ser atribuidas a la gubia de Zumeta, pues comparten esa potente anatomía, su congelado movimiento pese a lo inestable de su postura, las rollizas facciones del rostro y el trabajo abultado del cabello. Aunque este último viste de modo distinto sí se redunda en el carácter de los plegados, e incluso se repite un problema que demuestra las menores aptitudes artísticas de Zumeta respecto a Montejo, pues los brazos que se disponen hacia abajo resultan un tanto antinaturales en su colocación.

Cerraré esta etapa de la vida de Juan Ruiz de Zumeta aludiendo a una imagen que se le atribuyó en fechas recientes, pero que fue dada a conocer por Guadalupe Ramos[1186]. En la capilla de Santiago de la catedral de Zamora, una de las pocas que perviven de claustro medieval, se encuentra esta imagen de San Nicolás de Bari que había sido tomada como de época barroca pero que tras la atribución del San Nicolás de la iglesia de San Cipriano quedan pocas dudas que impidan relacionarla con su estilo[1187]. Va vestido como obispo, con capa pluvial y mitra, pero su báculo, acaso perdido, fue sustituido con posterioridad a los primeros años del siglo XVIII por un ancla, elemento iconográfico que le identifica como patrón de los marineros (fig. 5.124).

Comparte con San Cipriano el tratamiento de las telas y el tipo de rostro con intenciones naturalistas pero vacío de expresividad, como también adolece del nerviosismo juniano que Montejo trasmitía a sus imágenes, algo normal en un maestro que, como Zumeta, se había formado en los postulados romanistas. Al contacto con este último puede deberse la concepción más ampulosa de la capa, rica en plegados, algunos de ellos profundos y con una apariencia dura y quebrada, evolución estilística a la que el salmantino también había llegado en

[1185] AHDZa, AP., 164 (Argañín), Lib. 11, ff. 158v, 166, 176v, 178v y 202. Como tasador de dichos trabajos actúa el local Alonso de Escobar.
[1186] RAMOS DE CASTRO (1982): 468.
[1187] RIVERA DE LAS HERAS (2001): 142; *Ídem (*2016): 353-353. Como recoge el autor, todavía en 1715 se mandó tallar un báculo nuevo y otros reparos en la talla al salmantino José de Larra Churriguera.

los últimos compases del siglo XVI. Recuerda su excelente estofado al de la talla de Argañín, por lo que no sería raro que en él hubieran trabajado los mismos artífices. Entre los exuberantes motivos fitomorfos descolla el elemento figurado del capillo de la capa pluvial, donde se pintó una figura femenina, en pie, que se mira en un espejo que porta en su mano derecha. Rivera de las Heras propuso que su autor se hubiera inspiradoen la estampa de la Soberbia grabada por Jacob Mathan en 1593 según composición de Hendrick Goltzius.



Fig. 5.124. San Nicolás de Bari. Catedral de Zamora. Juan Ruiz de Zumeta (c. 1595-1600)

Tras a estos ocho artistas que ocuparon, por así decirlo, las primeras líneas del panorama escultórico zamorano de fines del Quinientos hubo muchos otros. Algunos han salido ya, pero sus nombres alcanzan, tranquilamente, las dos docenas. Obviamente, formaron parte del complejo entramado de talleres, encargos y subcontratas que no quedó reflejado en la documentación. Aparentemente, las relaciones de Juan de Montejo fueron las que hasta aquí he tratado de presentar, y nulos o prácticamente inexistentes resultaron –al menos en lo que trascendió a los papeles– los contactos con otros de entalladores y ensambladores rescatados. Entre los más importantes estarían Antonio de Ampuero[1188], Melchor de Astorga[1189], Alonso de Castro, Antonio de

[1188] Al que ya aludí al hablar de una compra de tablones de nogal a un vecino de Cervantes, tierra de Sanabria, en la que también participó Montejo.
[1189] Es junto a Juan Ruiz de Zumeta uno de los tasadores de la obra hecha por Montejo en la capilla de los Balbás ante de traspasársela a Gaspar de Acosta.

la Cruz, Melchor de las Cuevas, Cristóbal Izquierdo[1190], Andrés Martínez, Juan de Oñate, Luis Rodríguez, Juan de Salazar y Juan de Somarriba (o Somarribas). Nos queda la duda del entallador Diego González, con el que mediando el año 1583 Montejo se veía envuelto en un pleito criminal cuyo origen y final se desconocen, pero que tenía presos a varios colegas de González en la cárcel real de Zamora[1191].

[1190] En compañía de Antonio Falcote hace una primera tasación de la parte del retablo de Jambrina hecha por Pedro de Ancieta, trámite necesario antes de que Isabel Arias, viuda del anterior, traspasase la obra a Montejo

[1191] AHPZa., Prot. 366, ff. 152-153. 1583, agosto, 30. Zamora.

6. REGRESO A LOS ORÍGENES. EL TRASLADO DEFINITIVO A SALAMANCA (1597-1601)

6. 1. CON UN PIE EN ZAMORA Y OTRO EN SALAMANCA

A la compleja situación laboral que Juan de Montejo atravesó en el lapso de tiempo transcurrido entre los años 1595 y 1597 se sumaría el trance de abandonar la ciudad que le había acogido durante algo más de década y media. En un capítulo anterior ya planteé la hipótesis de que su marcha se hiciera efectiva entre finales de 1596 y principios del siguiente, y no en 1595 como se ha sugerido últimamente[1192]. Aunque la muerte de su mujer, Isabel Vázquez, y otros condicionantes familiares pudieron influir de manera irreversible en esta decisión, lo más probable es que el escultor tuviera tomado el pulso al mercado artístico de Zamora y de Salamanca, y ante un palpable agotamiento del primero, el de la ciudad del Tormes le ofrecería renovadas posibilidades de trabajo y expansión. Tuviera o no que ver, este traslado coincidió también con varios importantes acontecimientos de carácter eclesiástico. Casi a la par se produjo la llegada –desde la diócesis de Canarias– del nuevo obispo de Zamora, don Fernando Suárez de Figueroa (1597-1608) y el final de un lustro de sede vacante en la diócesis de Salamanca, roto por el asturiano don Pedro Junco Posada (1598-1602)[1193]. Además, este último hubo de bregar nada más llegar con la difícil circunstancia que había supuesto la pérdida de territorios del obispado tras el nacimiento de la nueva diócesis de Valladolid en 1595, entre ellos la populosa villa de Medina del Campo y parte de su abadía y arciprestazgo[1194].

En cuanto puso los pies sobre territorio salmantino los trabajos y contratos comenzaron a sucederse sin un punto de interrupción, lo que, sin duda, acabaría por convencer a Montejo de que su arriesgado movimiento no había sido en balde. Lo que tampoco ofrece lugar a dudas, como ya se ha dicho, es que los primeros compromisos en Salamanca los contrajo siendo aún vecino de Zamora. Aún tardaría cerca de dos años en desligarse de la ciudad del Duero en lo que a su vecindad se refiere, pues hubo compromisos que tardaron algo más en resolverse y necesitaron obligatoriamente de visitas puntuales. Esto nos sitúa ante un espinoso escenario del que no se han hallado datos que ayuden a despejarlo. Las incógnitas afloran a la hora de imaginar cómo se resolvieron algunas de las obras de más enjundia que se mantenían abiertas en Zamora, tales como el retablo para el matrimonio García de Losada-Ávila, el mayor de San Juan de Puerta Nueva o los relieves de San Cebrián de Castro. Y para su respuesta me inclino por una amalgama de las dos opciones posibles. Es decir, que parte de ello se resolviera en Zamora, donde sino el taller, si al menos varios oficiales siguieron trabajando para Montejo, y quizá por ello el arrendamiento de la vivienda-obrador del maestro se siguió pagando hasta después de su muerte. Sólo así se explica la prosecución de estas labores y, por ende, el mayor protagonismo del taller y su clara heterogenidad estilística. Pero, por otro lado, parece lógico pensar que la labra de determinadas piezas se hubiera trasladado junto al maestro a la vecina Salamanca para ser

[1192] REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 464, 468 y 507.
[1193] VICENTE BAJO (1901): 141-145.
[1194] LORENZO TOLEDO (1986): 415-428.

ejecutadas junto a las primeras misiones asumidas aquí. No era la primera vez que se daba una circunstancia similar. Por ejemplo, mediando la década de 1590 Montejo labraba los colaterales del templo de las carmelitas de Alba de Tormes en su taller de la zamorana rúa de los Francos.

Curiosamente, al contrario de lo que cupiera pensarse, parece que a su llegada a Salamanca nuestro escultor no pudo contar ya con la vivienda-obrador familiar de la colación de San Adrián, que se habría vendido o traspasado. Por ello, a la hora de acometer su primer trabajo documentado, el maestro Alonso Falcote, con quien le unía un cierto parentesco, tuvo que facilitarle una casa donde trabajar. No se sabe si, además, residió en ella, pues cabe recordar que hacía escasos años que su hermano Martín de Montejo también había regresado a Salamanca desde Fuentesaúco y pudo haberle alojado temporalmente, máxime cuando la situación laboral y económica del boticario era envidiable.

6.1.1. La escultura del retablo de Santa María de los Caballeros

Por lo que parece, el regreso de Juan de Montejo al mercado artístico de Salamanca le conectó por primera vez –al menos en lo laboral– con la rama tormesina de los Falcote. Atrás quedaba ya la dispar experiencia y parca relación mantenida con sus parientes de Zamora. Fue Alonso Falcote, hermano del escultor zamorano Juan Falcote, quien escrituró el retablo que inicia esta última andadura de Montejo por Salamanca, el de la iglesia capitalina de Santa María de los Caballeros.

Aunque se desconoce la fecha exacta de contrato, lo que sí sabemos es que el 21 de septiembre de 1595 se subcontrató a Juan de Montejo para que hiciera ciertos trabajos en él[1195]. Este se comprometería a tallar los relieves del banco y a hacer una imagen de la Asunción de Nuestra Señora *con sus anjeles y nubes y serafines* antes de Pascua de Flores (de Resurrección) de 1596[1196]. Por su parte, Falcote le daría la madera necesaria, herramientas para trabajar y, como ya va dicho, una casa donde hacer dichas piezas. Todo apunta a que Alonso, como hábil tracista y constructor de retablos comenzó a construir toda la maquinaria arquitectónica, aunque llegado el momento hubo de auxiliarse del ensamblador Esteban Ramos de Sasiaín. Ante la presencia del activo Juan Ramos en la ciudad del Duero[1197], hay quien ha propuesto para este otro personaje un origen zamorano, lo que teniendo en cuenta su segundo apellido

[1195] A él en solitario se le atribuyó desde antiguo (CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 38), aunque más recientemente se reconoció el protagonismo de Alonso Falcote como contratista del mismo (CASASECA CASASECA (2011): 191-193). Entre ambos trabajos, Ceballos ya reconocía que el ensamblaje debía atribuirse al mencionado Falcote (RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (1989): 233). El estudio más reciente y la ordenación de toda la información y documentación sobre el mismo se debe a REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 429-434 y 507-508.
[1196] AHPSa, Prot. 4671, ff. 996-997v. 1595, septiembre, 21. Salamanca.
[1197] Este, como ya recogimos, era de orígenes cántabros, concretamente de Secadura.

parece poco probable[1198], e incluso se le ha querido relacionar con Montejo ante la fortuita aparición de un tal Ramos que hizo dos columnas en el retablo de la capilla de Cristóbal González de Fermoselle en Zamora[1199]. Por más que se ha buscado, no existe documento alguno que permita tal identificación, y no hay constancia de que Ramos de Sasiaín trabajase en Zamora, aunque un aislado protocolo le sitúa *estante* en la ciudad en 1591 y actuando como testigo en una carta de dote de su colega el entallador Diego González[1200].

Presentados los necesarios fiadores Montejo se pondría manos a la obra. Cabe la posibilidad de que hubiera cumplido con su compromiso a fines de abril de 1596, coincidiendo con la Pascua de Resurrección y con la entrada en la empresa de Esteban Ramos como certifica un nuevo contrato firmado el día 26 de ese mes[1201]. Sin embargo, el complejo desarrollo de la obra, la ausencia de descargos pormenorizados, la dilación en los pagos a los herederos de Falcote hasta bien entrado el siglo XVII[1202], y el hecho de que nuestro escultor aún se encontrase pleno de actividad en Zamora nos impiden afirmarlo con tanta rotundidad. No descarto, pues, que su trabajo se prolongase algunos meses más, sobre todo si tenemos en cuenta que el 27 de noviembre de 1596, todavía como vecino de Zamora, contrata el retablo de la capilla de Cristóbal García de Losada y Beatriz de Ávila en San Juan de Puerta Nueva, obra autógrafa casi en su totalidad.

Meses arriba o abajo, lo cierto es que Juan de Montejo cumplió con su trabajo ejecutando seguramente una docena de tableros para el banco, de los que hoy son visibles –algunos a duras penas– tan sólo diez debido a las reformas estructurales que el retablo sufrió a mediados del siglo XVIII[1203]. Cuatro de ellos, en correspondencia con las calles laterales, adoptan un formato rectangular y apaisado para recoger las escenas de la Anunciación, la Adoración de los pastores, la Epifanía y la Presentación en el templo[1204]. El resto, ubicados en los netos son de pequeño tamaño y muy alargados, espacio ideal para tallar figuras de cuerpo entero de Evangelistas y algunos apóstoles, entre los que se reconoce por este orden a San Lucas, San Marcos, San Pedro, San Pablo, San Juan y San Mateo. Al referirse a estos relieves Casaseca los

[1198] CASASECA CASASECA (2011): 192. El apellido es vasco, concretamente guipuzcoano. Se tienen noticias de un Esteban Ramos que trabajaba en Vitoria hacia 1600. ERKIZIA MARTIKORENA (2017): 372.
[1199] A esto ya me referí en el apartado correspondiente a dicha obra.
[1200] AHPZa, Prot. 487A, ff. 808-811v. 1591, julio, 10. Zamora. La firma es idéntica tanto en el documento de Salamanca como en este de Zamora. Aquí, asistía a la entrega de bienes dotales que el entallador zamorano Diego González recibía en su casamiento con Ana de Salazar. Entre los testigos también figuraba el entallador Antonio de Ballesteros, como Ramos ajeno al panorama artístico de Zamora. Este González, sí debió de tener algún tipo de relación con Montejo, pues en 1583 ambos estaban envueltos en un pleito criminal del que nada se sabe, salvo que algunos compañeros del entallador estaban presos por ello en cárcel de Zamora. AHPZa., Prot. 366, ff. 152-153. 1583, agosto, 30. Zamora.
[1201] De esta opinión es REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 431 y 507.
[1202] Eso el trabajo de madera, pues la policromía fue mucho más allá, demorándose hasta 1683. CASASECA CASASECA (2003): 223-224.
[1203] HERNÁNDEZ MARTÍN (1990): 51-71. También hubo quien consideró que todo el retablo había sido realizado en esta época TORIBIO ANDRÉS (1944): 671-673.
[1204] CASASECA CASASECA (2011): 192-193.

tachó de reiterativos en sus modelos y de repetitivos en sus tipos, algo que me parece normal y casi habitual en la madurez de cualquier artista que se precie. Y eso es lo que, precisamente, se puede ver en ellos, el estilo más maduro de Montejo, sustentado en la base de sus trabajos zamoranos pero adaptado al devenir de los tiempos y con ciertos dejes adquiridos por su contacto con maestros más afectados que él por los rigores de la estética romanista.

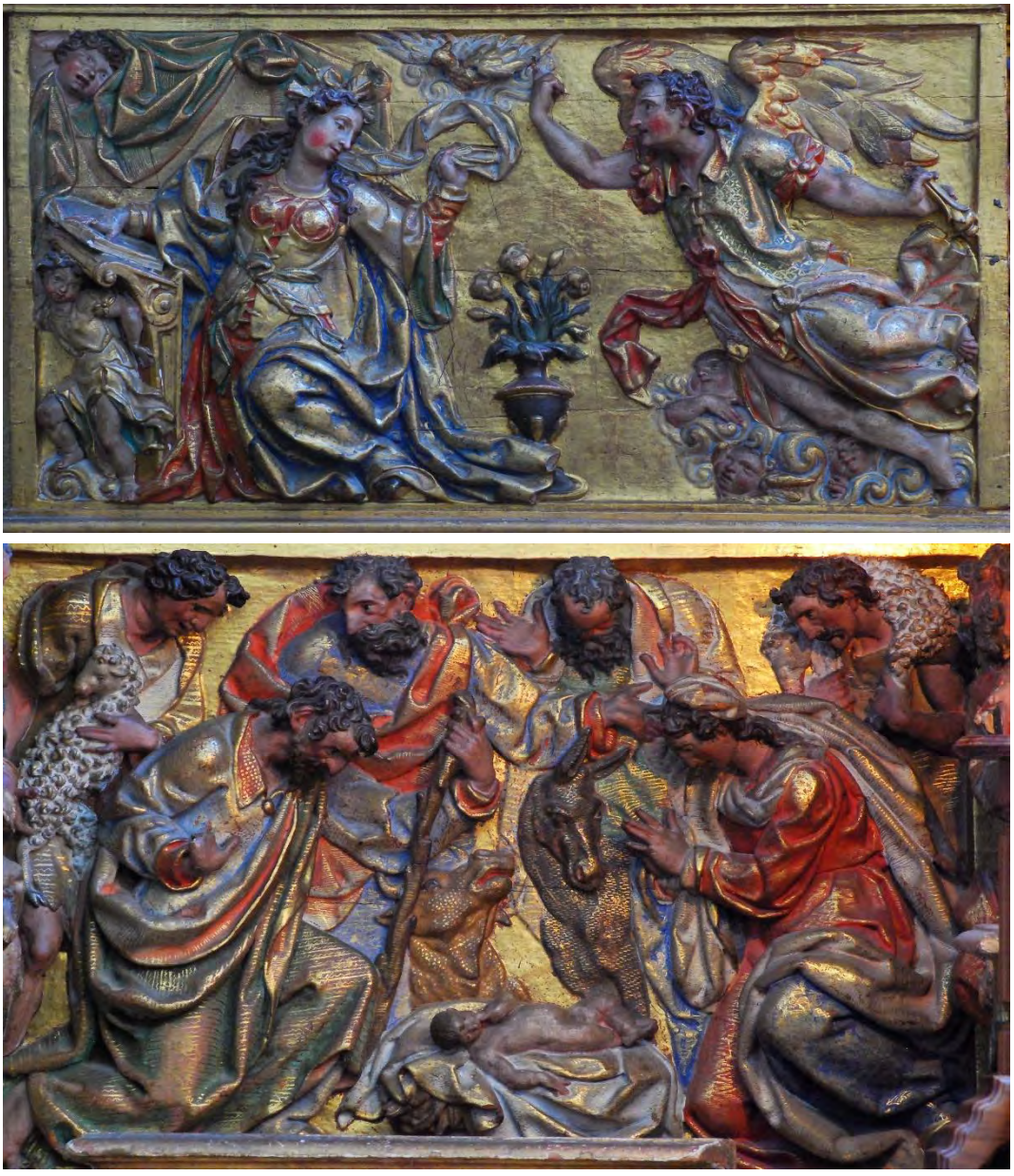


Fig. 6.1. Relieves de la Anunciación y la Adoración de los pastores. Banco del retablo de Santa María de los Caballeros (Salamanca). Juan de Montejo (1596)

Todos son de una belleza superior, apreciándose de manera inconfundible el estilo de nuestro escultor en toda su plenitud. El esmero puesto en cada uno de los mismos debe considerarse un modo de autoafirmación ante su nueva clientela y también, por qué no, la muestra que aún no había tenido tiempo de configurar un taller en Salamanca que pudiera atender los trabajos de menor calado, pues este no dejaba de ser aparentemente eso aunque estuviera

bastante bien remunerado[1205]. En nada varía el estilo desplegado por Montejo en ellos del de sus últimas obras realizadas en Zamora, haciéndose patente especialmente el característico modelado de los paños que tras perder volumen y ampulosidad se han vuelto más complejos y duros, mezclando plegados más finos de abudantes zonas planas con otros más amplios y llenos de perforaciones. La variedad de tipos humanos es más que considerable lo que, sin duda, evita la irremediable monotonía ante la profusión de personajes, a pesar de que los temas y las fuentes utilizadas en su composición resultan recurrentes en el catálogo del salmantino. Las citas son múltiples, pero como suele ser habitual en nuestro escultor no pasan de ser referencias, y no traslados literales, a obras de Alba de Tormes, Morales del Vino, Jambrina, Villadepera o Zamora capital.

De los cuatro relieves (figs. 6.1 y 6.2), sin duda, el más airoso es el de la Anunciacion con esa pareja de figuras elegantes y henchidas de dinamismo. La exagerada torsión de la Virgen contrasta con su delicado rostro y la inestable postura del arcángel o el reclinatorio de soporte antropomorfo parece inspirado en composiciones grabadas de Raimondi. A otro italiano, Orazio de Santis, remite el panel de la Adoración de los pastores, usado por primera vez en Jambrina, si bien la fuerte impronta del Nacimiento de la catedral de Zamora se hace notar en las posturas y actitudes. Ambas estampas no eran desconocidas, como tampoco lo es la usada en el relieve de la Epifanía y debida a Cornlis Cort. Aquí, aunque copiada casi textualmente, las figuras hubieron de adaptarse a un marco que las constreñía, a diferencia de lo visto con anterioridad en San Juan de Puerta Nueva. Es imposible obviar cómo el ímpetu expresivo de Montejo trasciende al modelo acentuando el espíritu dinámico de algunos de sus protagonistas, caso del inquieto Niño que parece preludiar los



[1205] Al comenzar, la fábrica le debió de entregar 400 reales (REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 507) únicamente por su trabajo, cantidad a la que se irían sumando otros pagos cuyo monto desconocemos y un último plazo una vez estimado por los tasadores.



Fig. 6.2. Epifanía y Presentación en el templo. Banco del retablo de Santa María de los Caballeros. Juan de Montejo (1596)

juguetones infantes tallados poco después por Sebastián Ducete. Cierta novedad encierra también el tema de la Presentación. Aunque remite, como el anterior, a Cort, y había sido tratado tempranamente por Montejo en la iglesia de San Juan de Alba de Tormes, la escena se completa con una inusitada panoplia de personajes ajenos al grabado, pues la composición original se limitaba al sacerdote, la Sagrada familia, la mujer que en primer plano se arrodilla y abre los brazos y otra que porta una cesta con pichones.

Poco más se puede decir en lo que atañe a los paneles menores, pues los tipos manejados son fácilmente rastreables en el resto de composiciones y en nada difieren en lo estilístico. Acaso cabe llamar la atención sobre un par de cuestiones como son el acento expresivo puesto en los rostros pese al pequeño tamaño de los relieves, la aparición de aquellos característicos paños de aspecto circular vistos en varias obras de la década de 1590, y el empleo de



Fig. 6.3. San Pedro y San Pablo. Banco del retablo de Santa María de los Caballeros. Juan de Montejo (1596)

un recurso escasamente usado por Montejo y sí más por los escultores romanistas, como es un ceñidor del que se vale para sostener a la altura de la cintura la sobreabundancia de telas, efecto que el salmantino suple dejándolos volar al aire o suspendiéndoles de manera imposible (fig. 6.3).

Junto a estas piezas, Alonso Falcote le encargó la imagen principal del retablo, que en el siglo XVIII perdió su lugar en favor de la actual Virgen de los Caballeros. Se ignora cual fue su destino, pero las últimas teorías al respecto resultan bastante convincentes[1206]. Lo que se ha propuesto es que el grupo desaparecido sea una "Asunción de la Madre de Dios" que actualmente se encuentra en el Museo Marés de Barcelona (nº inv. 1140), relacionada desde hace algunos años con Juan de Montejo y que se había identificado con la que el escultor también talló para el convento de San Bernardo de Salamanca y que en su testamento aseguraba que aún no le habían acabado de pagar[1207] (fig. 6.4). Teniendo en cuenta que no se conoce nada de la obra de los bernardos, la duda se debe mantener, pero desde luego tanto por tamaño como por su estilo bien podría ser la titular del retablo que nos ocupa. Es cierto que su modelo difiere de otras imágenes de la Asunción conocidas, como la de Morales del Vino, Jambrina o El Fito, pero precisamente en estos conjuntos retablísticos hay referencias parangonables. Su corpulencia, vestimenta, peinado y rostro –aunque menos expresivo– se muestran próximos a los de la Magdalena de Morales, con esa ya identitaria camisa con broche central que genera unos complejos fruncidos en torno al busto y la cintura. Por su parte, los querubes que vuelan alrededor de ella no andan lejos de los de El Fito, aunque aquí todos se agrupan dentro del mismo bloque lígneo.



Fig. 6.4. Asunción. Museo Marés (¿Iglesia de Santa María de los Caballeros, Salamanca?). Juan de Montejo (1596). Fotografía: ©Museo Marés. Barcelona

Más problemas plantea el resto de imágenes del retablo de Santa María. Desde que las viera Gómez-Moreno, que las consideró *barrocas, estimables y con algo del estilo de Becerra*, relacionándolas, además, con el resto de obras de Alba

[1206] REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 507.
[1207] BRASAS EGIDO (1996b): 155-156. Con anterioridad se había adscrito a la escuela de Juni. El autor alude también al componente becerresco que, personalmente, no veo tan claro.

de Tormes que con posterioridad se han ido ligando ya a Juan de Montejo, han estado en su haber[1208]. Quizá, al mantenimiento de la autoría ha contribuido la interpretación del ya de por sí enmarañado contrato de cesión entre Falcote y Montejo. Pero no hay duda de que en él se habla exclusivamente del banco y de la imagen titular, por más que alguna coletilla pueda inducir a pensar que también entró en liza el resto de la escultura. Si en algún momento el traspaso se extendió a otras piezas no ha quedado testimonio escrito. Por ello, como ha sabido ver Alba Rebollar, esta atribución plantea evidentes problemas, especialmente por la disparidad de los bultos y porque, en líneas generales, se apartan del estilo de Montejo. Sin entrar aquí en los pormenores, la hechura de las tallas se ha redirigido en su última revisión hacia el contratista del retablo, el salmantino Alonso Falcote[1209], algo que para mi también suscita ciertas dudas, sobre todo porque las obras recogidas por la misma autora dentro de la producción de este personaje resultan muy heterogéneas. Además, del análisis de las ocho figuras que se mantienen del retablo primitivo puede concluirse que la mitad de ellas muestran estilemas o pequeños detalles que permitirían plantear algún tipo de participación por parte de Juan de Montejo, bien aportando modelos, bien a través de algún oficial a su cargo.





Fig. 6.5 y 6.6. Santa ¿Lucía? y San Juan Bautista. Primer y segundo cuerpo del retablo de Santa María de los Caballeros. Talladas sobre modelos de Juan de Montejo (c. 1596). Pág. siguiente: Terme del ático

[1208] GÓMEZ-MORENO (1967): 282. Todavía Casaseca estimó que toda la labor escultórica y algunos detalles decorativos se debían a Montejo, CASASECA CASASECA (2011): 192-193.
[1209] REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 432-434. Esta misma hipótesis había sido planteada bastantes años antes por RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS y CASASECA CASASECA (1979): 392, aunque algún tiempo después, como ya se ha visto, cambiaron de opinión, especialmente el segundo de los autores. Y al menos el Santiago apóstol ya lo asignó a Falcote MORALES IZQUIERDO (2005): 24-26. Todavía en 1602 su hermano y heredero Pedro Falcote recibía pagos por esta obra AHPSa, Prot. 2959, ff. 575r-v. 1602, mayo, 30.

Especiamente evidente resulta en la escultura de Santa Lucía con un busto que deriva de los tipos femeninos de Montejo (fig. 6.5). Su estilizado cuello, la cabeza algo inclinada hacia delante –gesto que genera una perceptible papada y que se acompaña de una caraterística caída de ojos–, las redondeadas facciones, o el complejo peinado del que cuelgan acaracolados mechones que caen hasta los hombros, no se encuentran lejos de la imagen titular de las Marinas o de la Virgen de la Candelaria de Fuentesaúco. Sin embargo, el estudio de los plegados con abudantes líneas verticales, difiere de los gustos de Montejo, aunque el modo en que se compone la camisa, plisada y llena de oquedades, sobre la que se coloca una suerte de velo retorcido que pende de la melena, recuerda innegablemente al tablero de la Asunción del retablo mayor de Jambrina.

Las imágenes del segundo piso, San Juan Bautista y Santiago apóstol, hermanan entre sí, son mucho más monumentales, aunque faltas de energía y emoción, y fueron realizadas por un maestro conectado profundamente con la estética romanista. Aún así, sus rizadas cabelleras y la aparición de algunas brazadas de tela de formas redondeadas y pesadas, parecen haber sido guiadas por Montejo. Y algo similar ocurre con el San Gabriel del ático que, a lo ya dicho, suma una túnica que con el avance de su pierna izquierda se abre hasta la rodilla sujetándose de ahí para arriba mediante botones, al modo en que Montejo presentó los ángeles del sepulcro de Francisco Velázquez y Teresa Laíz (Alba de Tormes) o los niños tenantes del retablo de Morales del Vino.



A modo de coda se ha de aludir fugazmente a los dos termes dispuestos en los extremos del ático (fig. 6.6). Nada hay en ellos que permita atribuirlos a una u otra mano, si bien caben algunas reflexiones. La primera es que Alonso Falcote utilizó normalmente unos diseños de retablos de líneas sobrias y que huían de la sensualidad ornamental[1210], donde quizá estos elementos no casarían demasiado bien. No ocurre lo mismo en Juan de Montejo que, manteniendo unos rudimentos junianos, utilizó este tipo de soportes en más de una ocasión[1211], como ya vimos en el retablo de Perucho de Villarreal, en el retablo mayor de las carmelitas albenses o incluso en el de San Juan de Puerta Nueva de Zamora. El de aspecto masculino luce, además, un característico festoneado en sus ropas y una evocadora toca que con abundantes plegados cae a ambos lados de la cara. Con todo, la complejidad construtiva de este retablo impide saber hasta dónde llega el trabajo de cada uno de los

[1210] REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 402.
[1211] Como cariátides y como motivos muy personales de Montejo acaso inpirados en el tratado de Serlio las estimó CASASECA CASASECA (2011): 192.

profesionales que trabajaron en él (fig. 6.7). Eso sí, de lo que no me cabe duda es de que la presencia de nuestro escultor, materializada de la forma que fuese, hubo de ser mayor de lo que se ha propuesto últimamente.



Fig. 6.7. Retablo de Santa María de los Caballeros. Alonso Falcote, Juan de Montejo y otros (1595-1596)

También en la iglesia de Santa María de los Caballeros se mantuvo hasta hace algo más de una década un relieve del Llanto sobre Cristo muerto[1212].

[1212] Como Descedimiento se refiere a él RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (2005): 67. Siendo estrictos, el tema aquí representado (fundamentalmente por su disposición y personajes) parece situarse entre el Descendimiento y el Entierro. Este dramático pasaje, que adquirió una mayor dimensión a partir de la Contrarreforma puso su énfasis en la angustia de la Virgen, que es la que se ubica en el centro de la composición. Es lo que estrictamente se denomina como *Virgo sacerdos*, la Madre que ofrece en holocausto a su hijo (SMITH (2005): 75-79). Esta iconografía se prodigó especialmente en las sacristías, espacio en el que el sacerdote se

Curiosamente, Gómez-Moreno no reparó en él pese a que sí accedió a la sacristía, donde se conservaba, y pudo contemplar los sepulcros que allí se encuentran, por lo que las primeras menciones al mismo son más recientes. Desde que lo viera Ceballos se ha venido atribuyendo a Montejo y posteriormente plantearon, incluso, la posibilidad de que fuera una pieza extraída de la calle central del retablo[1213], transformada en dos momentos consecutivos como se puede ver en la imagen del *Catálogo monumental.* El problema fundamental es que el tablero no encaja ni material ni iconográficamente en la estructura[1214], y su análisis estilístico no aguanta la comparación con escultura del retablo ni mucho menos con la obra de Montejo.

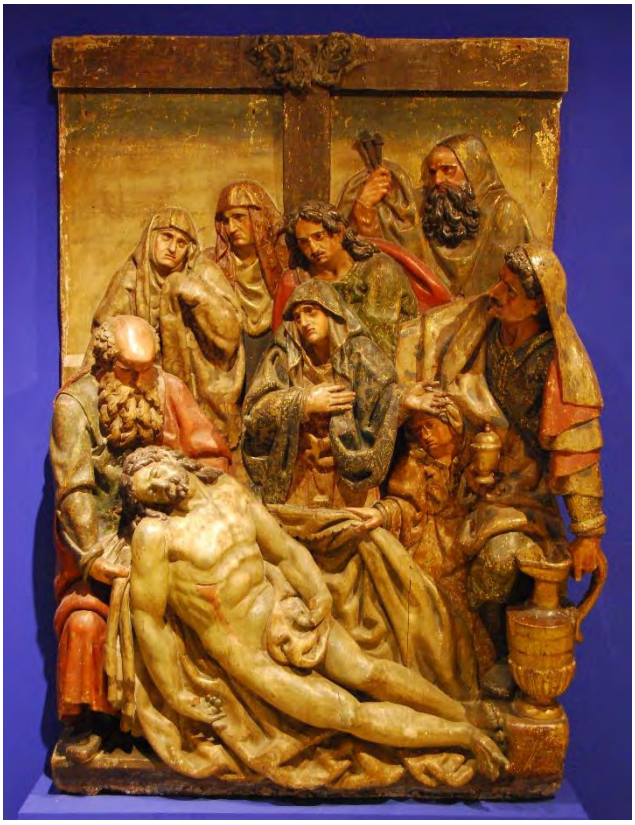


Fig. 6.8. Llanto sobre Cisto muerto. Museo Diocesano de Salamanca (proc. Santa María de los Caballeros). Anónimo vallisoletano (c. 1580-1585)

En la actualidad, el tablero se encuentra depositado en el Museo Diocesano de Salamanca[1215] (fig. 6.8) lo que permite una mejor contemplación y profundizar en el asunto de su autoría, reafirmándonos en que no salió de las gubias de Montejo. En lo que sí coincido con Casaseca es en las deudas del autor con la escuela romanista vallisoletana posterior a Juni. Sin poder concluir sobre su atribución, sí es posible decir que el relieve guarda ligeras concomitancias con la producción de Francisco de la Maza, en concreto con su última época –por otra parte, la menos conocida–, donde su *maniera* juniana y nerviosa se iba transformando en un romanismo más auténtico por influencia de Juan de Anchieta o Esteban Jordán. De aquí parte otra derivación: cronológicamente parece anterior a la hechura del retablo, en concreto de hacia 1580-1585, lo que, aunque no invalida que hubiera formado parte del mismo, sí complica algo más aquella teoría. Aunque su fuente de inspiración seguraramente sea otra[1216], lo cierto es que la

preparaba para rememorar el sacrificio de Cristo en la Eucarístía, como parece ocurría en Santa María de los Caballeros.

[1213] CASASECA CASASECA (2011): 193.

[1214] REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 507.

[1215] Agradezco a Tomás Gil Rodrigo, director del Servicio Diocesano de Patrimonio Artístico y Cultural y de Evangelización de la Cultura, las facilidades brindadas para su estudio y fotografía.

[1216] En algún momento se ha propuesto que su autor hubiera utilizado como modelo el relieve del sepulcro catedralicio del canónigo Gutierre de Castro, CASASECA CASASECA (2011): 193.

posición del Cristo se asemeja bastante a La Piedad pintada por Sebastiano del Piombo para Francisco de los Cobos entre 1533 y 1539.

6.1.2. Entre Juan del Ribero Rada y Juan de Montejo: el retablo de la iglesia de Santa Olalla

Antes de agotarse el año 1596 Juan de Montejo estará presto ya a cerrar su vuelta física a Salamanca, hecho que coincidió con el contrato y ejecución del retablo mayor de la desaparecida iglesia de San Olalla (o Santa Eulalia). El concierto, licencia y condiciones se otorgaron el 18 de noviembre de 1596[1217], momento en el que no queda del todo claro que Montejo fuese ya vecino de Salamanca. Lo que sí ponen de manifiesto los mismos documentos es que se encontraba perfectamente imbricado en el tejido artístico local, descubriéndonosle asociado a dos ensambladores locales, Martín de Espinosa y Pedro Martín, para materilizar el encargo. Unos dos meses después, ya en 1597, cuando su hermano Martín de Montejo otorga las ineludibles fianzas para comenzar la obra, aparece avecindado por fin en Salamanca[1218] (Doc. 6).



Fig. 6.9. Santa Bárbara y Santa Águeda. San Juan de Sahagún (proc. Retablo de Santa Olalla). Juan de Montejo (1596-1597)

[1217] BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 236 y 239; CASASECA CASASECA (2011): 185 y 188; REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 508-512.
[1218] Junto al boticario figura también como fiador el bordador salmantino Agustín Gaitán. AHPSa, Prot. 5268, ff. 1127-1128. 1597, enero, 16. Salamanca.

Pese a que el compromiso era mucho más cuantioso que el anterior, de nuevo nuestro escultor veía coartada su libertad creativa, pues el contrato traía aparejada una traza impuesta por los comitentes. Aunque el dibujo no se ha conservado, es fácil intuir su diseño clasicista si se tiene en cuenta que su autor había sido el prestigioso arquitecto Juan del Ribero Rada que, por entonces, se encontraba residiendo en Salamanca tras ser nombrado maestro de obras de la Catedral en 1589. Su papel como difusor del nuevo lenguaje clasicista, sus juicios contrarios a aquellos maestros que abusaban de la "fantasía"[1219], o la mención en las claúsulas del retablo de Santa Olalla a los dictados de Sebastiano Serlio, parecen claros a ese respecto. Ribero había ideado una máquina de gran formato, similar en dimensiones al de Santa María de los Caballeros (ambos superaban los ocho metros y medio de altura y los seis de ancho), organizada en banco, dos cuerpos y ático. Sus calles, separadas por columnas de fuste estriado con sus traspilares y órdenes superpuestos, albergarían tablas de pincel y *nichos* para ocho esculturas. De ellas, tan sólo conocemos el contenido de la central que albergaba un bulto de Santa Olalla del que ya disponía la parroquia, una Asunción/Coronación de la Virgen y en el encasamiento del ático un Crucificado flanqueado de la Virgen y San Juan, estos fuera de la caja.

Tras el derribo de la iglesia a fines del siglo XIX se sabe que parte de sus bienes, junto a los de otros templos desaparecidos, pasaron a la recién construida iglesia de San Juan de Sahagún[1220]. Allí, en dos de sus capillas laterales se han reconocido acertadamente tres efigies talladas por Juan de Montejo que debieron pertenecer a aquel retablo cuyo destino[1221], al parecer, fue terminar desmembrado. En sus calles laterales estarían ubicadas estas esculturas de Santa Bárbara y Santa Águeda (fig. 6.9), ambas de apenas un metro de altura, pero de gran calidad y belleza. Aunque reprimido por el ajustado lugar que habrían de ocupar, describen un elegante *contrapposto* que remata en ese ya identitario ladeamiento de la cabeza. Las telas de sus ropajes resultan generosas y de complejo plegar, conviviendo entre sus múltiples recovecos las formas sinuosas con otras más aristadas. La profusión de dorados en su azulada policromía, incluso en sus rizadísimas melenas –adornadas con aparatosos recogidos–, hace que manos y rostros se conviertan en focos de atención. Las primeras, nerviosas, movidas y con algún descoyuntamiento; los otros solemnes, de aspecto andrógino y gesto inusitadamente altivo, al modo de las arrogantes figuras utilizadas por romanistas como Juan de Anchieta.

Es posible que entre aquellos ocho bultos se contara también el Calvario del ático, cuyo crucificado será la tercera de las piezas reconocidas en San Juan de Sahagún[1222]. Su filiación a Montejo resulta indiscutible destacando dos cuestiones por encima de repetitivos modismos. La primera de ellas es el perizoma, que formalmente repite el diseño habitual del salmantino, pero que

[1219] BARRÓN GARCÍA (1994): 216.
[1220] TORIBIO ANDRÉS (1944): 355-356 y 693; SÁNCHEZ GÓMEZ (1995): 39, 42, 44 y 46.
[1221] REBOLLAR ANTÚNEZ (2015): 25-26; *Ídem* (2018): 508-512.
[1222] Con cruz mide: 190 x 153 cm., sin ella 117 x 108 cm. Actualmente en la parroquia se le nombra como "Cristo del Amparo".




Figs. 6.10. Crucificado y Puerta del sagrario con Niño Jesús Salvador. San Juan de Sahagún (proc. Retablo de Santa Olalla). Juan de Montejo (1596-1597)

se ha vuelto mucho más plano y pegado al cuerpo gracias a sus aristados pliegues, aunque en los colgantes laterales aún mantiene esa ampulosidad representativa de momentos anteriores (fig. 6.10). La segunda es el abultado pero nervudo tratamiento anatómico, que enlaza su factura con la de algunas piezas zamoranas de la década de 1590, caso de Jambrina, San Juan de Puerta Nueva, o incluso con el soberbio ejemplar del convento del Corpus Christi. Por la horizontalidad de sus brazos se aproxima más a los dos primeros, pero si en algo desmerece el de Santa Olalla es en la resolución del rostro, muy alejada de la idealizada belleza y serenidad con que se solventaron los anteriores y que quizá fue terminada por algún oficial. Dudo de que el madero sobre el que está clavado sea el original, pero sí lo parece el *títuli,* similar a una tarja de cueros recortados y extremos enrollados, como los de la capilla funeraria de San Cipriano, el Museo catedralicio de Zamora, o el retablo de El Fito.

Entre las últimas condiciones del retablo se pormenorizó la dedicada a la custodia, que iría ubicada en el basamento de la calle central, bajo la efigie de Santa Olalla. Su altura no hubo de exceder la del propio banco y su arquitectura se asemejaría a la del resto del conjunto, con columnas y dos cajas laterales para albergar imágenes de San Pedro y San Pablo. También llevaba labrada la puerta con un asunto que inicialmente quedó al dictado del mayordomo. Es de suponer que facilitaría su iconografía en un momento posterior y creo que optó por la del Niño Jesús Salvador. En dependencias parroquiales pude localizar una puerta de sagrario que por su tamaño (70 x 50 cm.), pero sobre todo por el estilo de su talla, debe ponerse en relación con Juan de Montejo y, por ende,

con el desaparecido retablo que nos ocupa[1223] (fig. 6.10). Nos presenta al Niño en pie, bendiciendo con la mano diestra y sosteniendo el orbe con la contraria. Viste el atavío propio de los infantes menores de siete años en la Casa de Austria, el baquero, con cuellos, brahones y dos pares de mangas, las segundas tubulares y aplastadas, llamadas "de casaca", que colgaban de los hombros y llegaban casi hasta las rodillas[1224]. A pesar de los gruesos ropajes, aderezados con pliegues esencialmente verticales, se intuye su movida postura. Su rostro, dulce y regordete o su acaracolada cabellera le sitúan, junto al resto de detalles, como una versión atemperada del Niño de Fuentesaúco. Sobre el fondo se talló también una suerte de telón colgante anudado en las esquinas superiores, recurso que Montejo utilizó en alguna otra ocasión para completar sus ya de por sí abigarrados tableros, como ocurre en los relieves de la Presentación de Villadepera (Zamora) y de la Anunciación del Museo Marès, pero también su prominente nudo se repite en el cinturón de la imagen de Santa Águeda a la que se aludió unas líneas más arriba.

Su policromía es mucho más rica que la de las dos tallas hermanas, aunque, como en aquellas, correspondería con la aplicada tras la terminación del retablo, seguramente ya en los primeros compases del siglo XVII. El predominio de sencillos exornos vegetales se ennobleció aquí con cenefas de motivos geométricos y florales, imitación de brocados, alguna pequeña arquitectura y sobre todo un curioso muestrario de dijes y pequeños *arma christi* pintados en el babador –o escapulario– que cuelga sobre el frente del vestido[1225]. No es la primera vez que vemos este tipo de gracejos pincelados en imágenes de Montejo, recuérdese que la Virgen del Socorro del retablo de Perucho (Alba de Tormes), lucía un collar de coral y el infante una ramita del mismo material engastada y colgada del cuello[1226].

Nada se conoce sobre el desarrollo final del conjunto, pero según las claúsulas debía estar terminado para el día de Navidad de 1597. Su último pago se haría efectivo una vez asentado, a principios de 1598, reservándose el mayordomo la potestad de no pagar la custodia (24 ducados) si la obra no se entregaba de conformidad en la fecha acordada. Por ella recibirían un total de 424 ducados, librados en distintos plazos, siendo siempre su valor de tasación superior a los 500.

[1223] Debo el acceso a la misma a la amabilidad de don Rafael Blanco Morales, actual párroco de San Juan de Sahagún, con el que tuve la suerte de recorrer también algunas localidades del arciprestazgo "Santa Teresa de Jesús - La Armuña" al que estuvo adscrito hasta el año 2019.
[1224] BERNÍS (1990): 65-111; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (2019): 743-767.
[1225] José Antonio Fernández analizó recientemente un ejemplo pictórico parangonable, conservado en el madrileño Museo Nacional de Artes Decorativas (FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (2019): 755). Dos más, una tabla pintada y una pequeña escultura de bulto, custodian en su Museo las Clarisas de Carrión de los Condes (PEÑA MARTÍN (2010): 9-10 y 13-14). Por mi parte, hace algunos años pude estudiar una talla del monasterio de Sancti Spíritus el Real de Toro en la que los dijes eran piezas exentas de orfebrería (PÉREZ MARTÍN (2005c): 40-41). Para algunos de elos, especialmente los tallados o pintados ya a mediados de siglo se ha supuesto como fuente de inspiración un grabado xilográfico publicado en un pliego de cordel barcelonés de 1635, publicado por LLOMPART (1980): 372-374.
[1226] También el infante de la Virgen con el Niño del Museo Marès luce al cuello un collar de coral con cruz pendiente. BRASAS EGIDO (1996c): 156-157.

6. 2. EL TALLER DE SALAMANCA

Tras la conclusión de estas dos obras y el advenimiento del año 1598 Juan de Montejo ya figurará avecindado de manera continua en su ciudad natal. Los meses anteriores, el maestro, y quizá algún miembro del taller, los pasaría a caballo entre las dos diócesis, como probaban aquellos documentos que le sitúan aquí y allá indistintamente. A las puertas del siglo XVII, parece que el cambio de vecindad no era sino un mero trámite para el que bastaba con presentarse ante el Concejo y manifestar la intención de formalizarlo, a lo que, sin duda, ayudaba el disponer de un oficio provechoso y acaso una condición social privilegiada, como era el caso, pues no olvidemos que Montejo y su familia ostentaban desde antaño su condición de hidalgos, aunque nunca he visto que hicieran gala de ello.

Tras trabajar temporalmente en aquella casa cedida por Alonso Falcote, parece lógico que nuestro escultor quisiera asentar su vivienda y obrador en la capital, pero, por ahora, desconocemos su ubicación. Salvo que aún existiera en Salamanca alguna vivienda familiar de la que pudiera haber hecho uso, lo más probable es que se inclinara hacia un arrendamiento, fórmula utilizada durante toda su vida en Zamora. Lo único que sabemos con certeza es que el 29 de septiembre de 1601 el receptor del alfolí de la sal de la ciudad de Salamanca, Hernando de la Peña, le arrendó *zinco aposentos y un curralillo y unos portales* por espacio de tres años[1227]. Estos últimos, abiertos a un corral grande, *ques en la parte donde a de tener el taller para trabajar el dicho montejo,* tendrían un uso compartido con su propietario, especialmente en los momentos de acopio de sal, por lo que no podrían llenarse de madera que impidiese el paso. Todas las referidas estancias estaban en la propia Casa de la Sal, ubicada en la calle del Prior, vía bulliciosa salpicada de casas nobles que unía las plazas de Monterrey y la Mayor.

Entre los testigos de esta escritura figuraban unos desconocidos Juan Sánchez y Tomás de Huerta[1228], pero, al menos, este último pudo acabar ocupando uno de los referidos aposentos. No sólo aparece aquí en calidad de escultor, sino que en el testamento de Montejo se le reconoce como *criado* y como depositario de ciertas cantidades de dinero para cumplir con el ánima de su maestro[1229]. Como había ocurrido antes en Zamora, los miembros del taller difícilmente llegarían a la media decena contando con el propio Juan de Montejo. Al anterior se sumó hacia el mes de septiembre de 1598 el ensamblador Antonio de Cordovilla, asentado por su colega de oficio Francisco Ruiz de Velasco. En este caso debía de ser algo coyuntural[1230], puesto que la

[1227] El contrato se formalizó pocos días después, el 9 de octubre. Anualmente tendría que pagar por ellos 20 escudos de a 400 maravedís. El documento, procedente del archivo de protocolos, fue recogido y transcrito parcialmente en AUSa_RE, 6, 4, ff. 172-173.
[1228] AHPSa, Prot. 5089, ff. 218-219v. 1601, octubre, 9. Salamanca.
[1229] CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 39.
[1230] Recientemente se ha propuesto que, dada la coincidencia de fechas, quizá este ensamblador ayudaba a Montejo en la terminación del retablo mayor de las bernardas. REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 465.

duración del acuerdo se reducía a seis meses, en cada uno de los cuales Montejo le abonaría tres ducados además de ropa y calzado[1231]. Aún así, Cordovilla abandonó el taller a los dos meses, aunque fue prendido y obligado a trabajar sin cobrar hasta que subsanase el quebranto causado al escultor que ascendía a 188 reales entre dineros, camisas y zapatos, deuda avalada por su mentor, el ensamblador Francisco Ruiz y por Martín de Espinosa, su fiador[1232].

Nos queda la duda de si alguno de los oficiales que se mantuvieron en el taller de la ciudad del Duero hasta los últimos años, como Tomás Villa –que había pasado por Alba de Tormes– o Luis Miranda, pudieron trasladarse después a Salamanca. Sus nombres no vuelven a aparecer en la documentación zamorana, pero tampoco en la de Salamanca. Quizá se incorporaron a la disciplina de otro maestro o pasaron a formar parte de esa estela anónima de artífices que durante años siguieron repitiendo en Zamora las fórmulas aprendidas en el taller de Juan de Montejo. Desde luego, quienes sí formaban parte del mismo, habiéndose comprometido con el escultor en algún momento del último lustro del siglo XVI, eran Francisco Alonso, Rodrigo de Espinosa y un tal Juan del que desconocemos su apellido[1233]. Acaso, junto a todos ellos estaría el joven Juan de Montejo, primogénito del matrimonio de nuestro artista con Isabel Vázquez, llamado a heredar el taller paterno y que en 1598 había alcanzado ya los 17 años de edad.

6.2.1. La difusión de modelos iconográficos de éxito por la diócesis de Salamanca

Con la conformación del nuevo taller, la capacidad de contratación de Montejo creció exponencialmente, posibilitándole la atención a pequeños trabajos parroquiales y mantener el pulso en los encargos de grandes retablos y monumentos que aún estaban por llegar. En los primeros, además, el esfuerzo resultaría ya mínimo una vez creados y fijados los modelos durante las décadas anteriores. Su amplia aceptación en Zamora daba casi por seguro el éxito con la clientela salmantina, como de hecho ocurrió.

En líneas generales estas obras pueden clasificarse en tres grandes bloques, las imágenes de temática cristológica, las marianas y las que abordan representaciones de santos. En su mayoría son piezas claramente autógrafas, o en las que se aprecia alguna mínima desviación que quizá se deba a la participación puntual de alguno de sus oficiales.

A las indagaciones realizadas por Ceballos y Casaseca, hace algunos años el profesor Vasallo sumó el primer crucificado de la provincia de Salamanca

[1231] BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 235.
[1232] Detalles extraídos de la transcripción conservada en AUSa_RE, 6, 3, f. 143.
[1233] SAMANIEGO HIDALGO (2016): 268.



Figs. 6.11. Cristo crucificado. Monasterio de San José (MM. Carmelitas Descalzas), Cabrerizos. Juan de Montejo (c. 1596)

atribuible sin mayor género de dudas a la mano de Juan de Montejo[1234]. Realizado para el convento de las Carmelitas Descalzas de Salamanca, hoy se encuentra en la localidad de Cabrerizos a donde se trasladó la comunidad en 1970[1235] (fig. 6.11). Se trata de un ejemplar de discreto tamaño, asimilable realmente a una cruz de altar o de remate de algún pequeño retablo. Aún así, su calidad es excelente y, en contraste con el otro ejemplar que acabamos de presentar en Salamanca, exhibe una anatomía mucho más blanda y estilizada y un paño de pureza más redondeado. Aunque por su elegante *serpentinata* y la horizontalitad de sus brazos se asemeja, efectivamente, a la talla de Santa Olalla, su sensibilidad, mucho más naturalista y la idealización de sus facciones, nos retrotraen a creaciones zamoranas de comienzos de la década de 1590, como el Cristo del retablo de Cristóbal González de Fermoselle[1236], el de la sacristía de Malillos, el de la ermita de Villadepera o incluso con el Morales del Vino. Con los dos últimos comparte, además, la posición totalmente girada de la cabeza hacia el hombro derecho. No me parece descartable, pues, que el crucificado de las Carmelitas no sólo fuese una de las primeras encomiendas que atendió en su regreso a Salamanca, sino que pudo haber sido realizado con anterioridad como fruto de algún encargo aislado derivado de su contacto con las fundaciones de Santa Teresa[1237].

[1234] VASALLO TORANZO (2004): 73-74.

[1235] Agradezco a la comunidad de Carmelitas de Toro (Zamora), a la que me une una larga amistad, sus gestiones para facilitarme el acceso a las clausuras hermanas de Salamanca.

[1236] El de Cabrerizos conserva un *tituli* que, aunque muy maltratado, se asemejaría a este de la iglesia de San Cipriano, y un Gólgota casi idéntico al del Calvario del Museo Catedralicio de Zamora, incluso en la girada colocación de la calavera que reposa sobre los peñascos.

[1237] Otra hipótesis apunta a que esta talla procediera de alguna iglesia salmantina desaparecida en el siglo XIX, como Santo Tomé (derribada en 1855), dada la proximidad con

La parroquial de Añover de Tormes conserva otro pequeño crucificado (fig. 6.12), muy maltratado, que por su tamaño quizá se pensara orignalmente como crucifijo de altar o para rematar algún retablo pero que hoy pende de una de los muros de su nave. Su pésimo estado de conservación podría hacernos pensar en otro sentido, pero bajo su epidermis subyace una imagen de cierta calidad que permite trazar una línea de continuidad con la pequeña escultura que atribuí en la iglesia de San Juan de Alba de Tormes. Ambos son Cristos de la Expiración, iconografía de la que Montejo cuenta con el ejemplar más soberbio en la iglesia zamorana de San Cipriano, allí violenta tanto la postura de la cabeza que resulta imposible no traer a colación la célebre imagen de Juan de Juni para el convento de Santa Teresa de Valladolid. Tanto por su apurado estudio anatómico como por el carácter del paño de pureza, podrán tomarse como imágenes gemelas. No se debe descartar, por tanto, que pudiéramos estar ante una obra ligeramente anterior a otras que aquí se irán viendo, pues el de Alba se talló hacia 1587.



Figs. 6.12. Cristo crucificado. Iglesia de la Santa Cruz (Añover de Tormes) Taller de Juan de Montejo (c. 1585-1595)

El segundo modelo iconográfico será el concerniente a las imágenes marianas. Todas ellas responden al tipo de Virgen con el Niño que Juan de Montejo creó para el retablo de la Virgen del Socorro o "altar de Perucho" en la iglesia de San Juan de Alba de Tormes. Desde que se tallara entre 1586 y 1587 su arquetipo apenas varió y casi tres lustros después las diferencias en sus réplicas se limitaban al carácter de sus paños, que no a su disposición, y a la tímida irrupción de un naturalismo de corte barroco que profundizaba en la relación afectiva de la Madre y el Hijo, en la línea de lo que poco tiempo después dominarán los toresanos Sebastián Ducete y Esteban de Rueda.

Hasta la fecha se han podido consignar tres grupos, dos de ellos conocidos y ya relacionados con Montejo y su taller desde hace algunos años, el otro inédito, coetáneo e igualmente salido de las mismas gubias. Entre los primeros se encuentra una Virgen que en fecha imprecisa recaló en el Museo Marès proveniente de Salamanca[1238]. Allí la estudió Brasas Egido reconociendola como alguna de las dos tallas que, a su vez, Gómez-Moreno había visto en

el antiguo cenobio de las Carmelitas y que para dicha iglesia Montejo contrató un retablo. CASASECA CASASECA (2011): 187. Contraria a esta teoría es REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 521, al considerar las reducidas dimensiones de la capilla de Nuestra Señora (en Santo Tomé) para la que se hizo el retablo y que en su escritura no se especifica que hubiera de llevar un crucifijo.

[1238] BRASAS EGIDO (1996c): 156-157.

Villoria y Palacios del Arzobispo y que le recordaban a aquel maestro cercano a Juni que regó con obras sobresalientes la villa de Alba de Tormes[1239]. Como ha reconstruido recientemente Rebollar Antúnez, una serie de confusiones y errores ha hecho que unos y otros estudiosos hayan dudado de la conservación de aquellas dos imágenes, algo de lo que hoy ya no cabe duda[1240]. La primera está en un retablo barroco dispuesto en la nave del evangelio de la iglesia de San Pedro apóstol y es una obra de hacia 1600 que no creo deba relacionarse con Montejo, por más que al arqueólogo granadino le pareciera *análoga a la de S. Juan de Alba*[1241]. La de Palacios, *que mucho recuerda a ciertas obras de Juan de Juni, mas quizás deba de atribuirse a algún discípulo*, se vendería a mediados del siglo pasado como ocurrió con tantas obras apreciadas por Gómez-Moreno, recordemos que su *Catálogo* de Salamanca se dio a conocer al gran público en 1967[1242]. Es por ello por lo que parece factible la propuesta de identificación de esta y la de Barcelona realizada por Alba Rebollar, manteniendo siempre la cautela ante la falta de documentación y la pérdida generalizada de los retablos realizados por Juan de Montejo en toda la diócesis salmantina. Aunque muy deslavazada mantiene parte de su policromía original a base motivos fitomorfos con ricas estofaduras y abundantes dorados sobre fondos azulados y rojizos (fig. 6.13).



Fig. 6.13. Virgen con el Niño. Museo Marés, Barcelona (proc. ¿Palacios del Arzobispo?) Juan de Montejo (c. 1596). Foto: Rubén Fernández Mateos

El característico sistema de plegados con dos ondulantes cascadas que caen a derecha e izquierda del cuerpo tras recoger el manto con sendos brazos y, entre medias, una túnica llena de hondas perforaciones y vacíos que generan valientes líneas diagonales, son aquí la firma plástica más reconocible de nuestro escultor. A ello, obviamente, se sumarán

[1239] GÓMEZ-MORENO (1967): 359 y 398.
[1240] REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 504.
[1241] El mismo juicio, pero sin posicionarse al respecto, recogió tempranamente CASASECA CASASECA (1984): 352.
[1242] En el Museo consta que ingresó el 27 de noviembre de 1979, fecha quizá genérica pues aparece repetida en muchas otras piezas.

ciertos modismos de raíz juniana que impregnaban el sustrato estilístico de Montejo, como eran la postura descoyuntada de alguna de sus manos o el jugueteo de los dedos con las telas a la hora de sostener al Niño.




Figs. 6.14. Virgen con Niño. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción (Campo de Peñaranda) e iglesia de San Pablo (Salamanca). Taller de Juan de Montejo (c. 1585-1595)

Todo ello se repite casi miméticamente en la Virgen del Rosario (fig. 6.14) que preside el retablo colateral de la epistola de Campo de Peñaranda[1243]. Es cierto que sus ampulosos pliegues se han vuelto un poco más rígidos y que la cara de María ha perdido parte de la expresividad y dulzura habitual, a pesar de que sigue manteniendo el estilizado cuello y los prominentes mentón y papada. Sus cabellos, cubiertos por una toca, ya no lucen tan ensortijados ni deslizan algún serpenteante mechón sobre los hombros, como se aprecia en la imagen del Marès, en Alba de Tormes o en Fuentesaúco, por ejemplo. Por su parte el Niño se coloca en una pose similar, aunque su torso permanece frontal desechando así la marcada helicoidal que describía el anterior. Y en lugar de buscar el

[1243] CASASECA CASASECA (1984): 85-86; GÓMEZ-MORENO (1967): 479. Este último dijo que era semejante a la de Villoria y que recordaba a Juni en los paños.

contacto directo con su madre mediante la mirada o a través de la mano con que acariciaba su mejilla, simplemente inclina su cabeza hacia la de ella.

Tales discrepancias han hecho que tradicionalmente haya merecido la consideración de imagen *cercana* a Juan de Montejo[1244], aunque de últimas se han rebajado tales expectativas tomándose como obra de un anónimo juniano[1245]. Esta vaguedad no hace justicia, por otra parte, a una talla de excepcional calidad y en la que, al contrario de las últimas opiniones, sí se reconocen –con las excepciones ya dichas– las características fijadas por el maestro. La falta de personalidad del rostro es la que, acaso, recomienda proponer la colaboración del taller, pero aún bajo la doctrina de Montejo. Respecto a su cronología, Casaseca exhumó un dato muy interesante que aludía a la policromía de la imagen en 1594[1246], por lo que de haberse terminado la escultura se pintaría en esos mismos años, al límite del asentamiento definitivo del salmatino por estas tierras. El alto coste pagado por este trabajo apenas está hoy visible, pues parece que únicamente subyace el oro, pero si se escudriña entre los pliegues pueden atisbarse motivos vegetales, algunas bichas y un orillo rico con cenefa de rameados.

Parece lógico pensar que los modelos se fueron desvirtuando con el paso del tiempo, bien porque el maestro se despreocupaba de estas imágenes en favor de los grandes contratos, bien porque, como ya se ha visto, se siguieron repitiendo durante algunos años una vez muerto Montejo. Algo así ocurriría con una talla conservada en la actual iglesia de San Pablo (en origen de la Santísima Trinidad)[1247], cuyo cuerpo es absolutamente idéntico al de la anterior, con esa particular volumetría y su característico perfil ahusado (fig. 6.14). También el infante se yergue sobre el brazo izquierdo de su madre, pero las notas de naturalismo que se apreciaban en las anteriores, tanto en el detallismo de las manos de la Virgen, como en el dinamismo del Niño, o en el propio afecto maternofilial, aquí han desaparecido. Ambos permanecen absortos y aunque sus rostros sí recuerdan a los trabajados por Montejo, carecen de expresión y de aquellos ensortijadas y gruesas cabelleras. Por el contrario, en la talla de Jesús perdura el detalle de la túnica que se descuelga de su hombro izquierdo, sosteniendo en la misma mano el orbe[1248].

[1244] CASASECA (1990): 49.

[1245] REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 429, 533 y 534.

[1246] El beneficiado de El Campo manifestaba haber pagado 14.000 maravedís para los trabajos de policromía, reconociiendo, además, que la talla había costado cerca de 35.000 maravedís. CASASECA CASASECA (1984): 86. La segunda cantidad nos parece muy elevada si la comparamos con otras imágenes exentas talladas por Montejo en Zamora.

[1247] Los Trinitarios se asentaron en esta plaza de San Adrián en 1625 y fueron edificando el convento poco a poco hasta la consagración del templo en 1665. No obstante, en su interior se conservan algunas obras de arte anteriors, quizá procedentes de la cercana y arruinada San Polo. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (2005): 76-77. Desconozco si este es el caso de la Virgen que nos ocupa, pues desde luego no parece una obra de mediados del siglo XVII.

[1248] El orbe, rematado con cruz terminal, lo llevan también las imágenes de El Campo, Ceadea, Encina de San Silvestre y en Zamora la muy deteriorada de Bermillo de Sayago. En el resto de ejemplares conocidos de Virgen en pie con el Niño en brazos, este último porta una paloma o pichón, como ocurría en la del Museo Marès primera de este capítulo.

Las imágenes hagiográficas componen el grupo más nutrido de los tres, pero también es dónde más arduo resulta reconocer en algunas ocasiones la mano de Montejo dado que en ellas no se crearon tipos tan definidos como los que acabamos de ver en otras categorías, imponiéndose una mayor libertad creativa en función de la época, del contexto y del comitente.





Figs. 6.15 y 6.16. San Pedro y San Pablo. Iglesia de San Martín (Salamanca). Juan de Montejo (c. 1596-1601). Pág. siguiente: Detalle de la cabeza de San Pablo

Aunque abundan las imágenes de taller y de discreta calidad, pues en su mayoría eran obras destinadas a parroquias rurales y escasamente pudientes, no ocurre esto con dos esculturas de San Pedro y San Pablo (fig. 6.15) descontextualizadas y dispuestas hoy sobre unas hornacinas en la nave central de la iglesia capitalina de San Martín[1249]. Hacen *pendant* y todo apunta a que se pensaron para ubicarse en un retablo, pero lo único que transmite la documentación es que la primera de ellas estuvo –junto a una talla de San Sebastián, de distinta mano– en el altar de Nuestra Señora del Común y que procesionaba sobre unas andas de cuatro pilares el día del Corpus[1250]. Ambas ya fueron consideradas por Ceballos como afines al estilo de Juan de Montejo y aunque en los últimos años se haya propuesto que quizá pertenezcan a algún

[1249] Con anterioridad se conservaban en la sacristía. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (2005): 60.
[1250] Al menos así aparece en el inventario parroquial realizado el 26 de agosto de 1676: LORENZO ARRIBAS (2022): 71, 72, 74 y 317.

discípulo dado lo alargado y desproporcionado de su cuerpo[1251], estimo que son dos obras autógrafas y de notable calidad. El trabajo de los paños es impecable y la blandura con que se modelaron sus rostros recuerda al mejor Montejo, retrotrayéndonos, además, a obras maestras como las imágenes realizadas para el retablo de la capilla de Cristóbal González de Fermoselle. Al Moisés de su ático remite, por ejemplo, el rostro de este San Pablo (fig. 6.16) y ambos[1252], a su vez, al modelo miguelangelesco de la tumba del papa Julio II. Incluso esa mano derecha que se esconde bajo los paños, parece un trasunto de la que se hunde bajo las barbas en San Pietro in Vincoli.



Unas acaracoladas barbas y cabelleras con prominentes tupés sobre la frente adornan sus rostros graves y enérgicos, tensión que se manifiesta también a través de las manos y del propio movimiento de las imágenes, las dos con un marcado *contrapposto* y el San Pablo girándose conforme a una elegante helicoide. El modo en que los dedos de la mano izquierda de este apóstol juguetean con la empuñadura de la espada es un detalle que, aunque sea normal en los escultores de la época, llama la atención y recuerda a lo que hacían las Vírgenes que acabamos de ver a la hora de sostener al Niño. A pesar de todo, quizá pueda suscitar ciertas dudas el tratamiento de las telas, más duras y quebradas de lo habitual, pero su amplitud y sus perfiles sinuosos y líneas diagonales, no son sino un paso más en la evolución estilítica de Montejo ya anunciada en otras obras de los años finales de su carrera. Resisten, no obstante, el modo en que túnicas y mantos se doblan al tocar el suelo o cómo se amontonan sobre la rodilla que avanza, recursos vistos ya en innumerables ocasiones.

La actual policromía del San Pedro, a base de repetitivos exornos vegetales, fue aplicada en 1682 por Domingo Nieto que recibió por ello 400 reales. Puesto que es igual a la de su pareja suponemos que se harían al mismo tiempo, aunque no se consignó detalladamente en los asientos parroquiales[1253].

Una iconografía sobresaliente, quizá por su fama de santo milagrero y de protector contras las epidemias, es la de San Sebastián. También Montejo ensayó con la representación de este santo, que no sólo permitía recrearse en el estudio del desnudo, sino también en la captación del dramatismo y sus vías

[1251] REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 536, 538 y 539. La autora apunta, incluso, el parecido de la cabeza de San Pablo con la de su homónimo en el retablo de Colmenar de Montemayor, atribuido al escultor Pedro Hernández, algo con lo que discrepo.
[1252] Conocemos otro San Pablo, muy popular, con lejanos ecos montejianos tanto en el tratamiento de barbas y cabellos como en el plegar de los ropajes en la la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de la localidad de Trabanca. Conservada hasta hace algunos años en la sacristía, tras su reciente restauración ha sido colocada en la capilla mayor del templo.
[1253] El primero, además, fue retocado a mediados del siglo XVIII por el pintor y dorador Fernando Rodríguez Torres. LORENZO ARRIBAS (2022): 71.

de expresión. Tras habérselo atribuido ahora, tenemos como referente válido para el ámbito salmantino el bulto redondo descubierto en la ermita de San Albín de Fermoselle. Como se recordará, nos presentaba al mártir semidesnudo, asaeteado, y apoyado –que no atado– contra un árbol de tronco nudoso. Su cuerpo se disponía con un pronunciado arqueamiento, sus brazos en posición contrapuesta, uno hacia lo alto y el otro hacia la cadera y la cabeza ladeada y con gesto anhelante.







Fig. 6.17. San Sebastián. Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves, (Peralejos de Solís) e iglesia de Nuestra Señora de la Concepción (Saucelle). Juan de Montejo y taller (c. 1596-1601)

Poco varía la talla zamorana de otra que hemos localizado en la parroquial de Peralejos de Solis, ubicada en una hornacina lateral de su retablo mayor (fig. 6.17). Es ligeramente más grande que su modelo y nos permite conocer cómo estarían colocados los brazos aquella, parcialmente perdidos. El derecho se dobla casi en ángulo recto y abre la palma de su mano hasta apoyarla contra uno de los muñones del árbol, el otro se descuelga por detrás y quiebra violentamente su muñeca disponiendo sus dedos en movimiento. La copia es casi mimética, tanto en el tratamiento anatómico, como en el peinado de los rizos de su cabellera, o incluso en la expresividad de su rostro. Donde sí hay una ligera pero previsible variación es en el paño de Peralejos, no en su disposición, pero sí en el aplastamiento de los otrora redondeados pliegues.

Como obra con mayor participación del taller considero el de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Saucelle (fig. 6.17), con un tratamiento mucho más somero del cuerpo y de la expresión, pero con una testa semejante, ladeada, de acaracolados cabellos y boca entreabierta. De opinión diferente es Rebollar Antúnez que lo ha vinculado a Alonso Falcote, argumentando que el escultor trabajó en varios retablos de la iglesia y que la cabeza de la imagen

recuerda a la de las figuras del retablo de Santa María de los Caballeros[1254]. El problema es que, según expuse con anterioridad, no parece del todo claro que las imágenes de esta gran máquina salmantina fueran realidazas en su conjunto por Falcote.



Fig. 6.18. San Roque. Iglesia de Santiago apóstol (Espino de la Orbada). Juan de Montejo (c. 1596-1601)

Los santos peregrinos por antonomasia, San Roque y el apóstol Santiago contaban hasta este punto con cerca de una decena de representaciones en el catálogo de Juan de Montejo, algunas de ellas ya realizadas en la diócesis de Salamanca, en concreto en Alba de Tormes (Carmelitas e Iglesia de San Juan), si bien la iconografía más representativa de ambos personajes se había desarrollado en Zamora. Del primero tenemos una imagen inédita en un retablo lateral de Espino de la Orbada (fig. 6.18), gemela a otras dos a las que me referiré más adelante y que se encuentran en territorios de la actual provincia de Valladolid o rayanos con ella. Todas presentan al santo en pie, ataviado como romero, pero abriéndose la túnica para mostrar las llagas de su dolencia. Junto a él, el perro que acabará lamiendo esas heridas y que le alimentaba con el pan que lleva en la boca. Resulta bastante menos movido que el visto en Muelas del Pan, pero en líneas generales recoge todos los modismos ya conocidos, especialmente en la cabeza, manos (con los dedos anular y corazón unidos y sobremontados) y ropajes. En estos últimos, muy repintados, se recurre a los ya habituales cuellos doblados hacia arriba o a unas botas altas llenas de características arrugas[1255].

Ya se sabe que las diferencias iconográficas de este con Santiago apóstol en muchos casos fueron mínimas, palpable si se compara la talla de Espino de la

[1254] REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 135, 404 y 406. La presencia de Falcote en Saucelle fue documentada originalmente por CASASECA CASASECA (2000): 69. El caracterísco paño en forma de aspa tiene un carácter menos plástico, bien es cierto que la talla está conmpletamente repintada y ha perdido parte de su aspecto original.

[1255] Podemos citar dos imágenes más, ambas de seguidores de Montejo. La primera de ellas está en Salmoral, ubicada en un retablo de la nave de la epístola (CASASECA CASASECA (1984): 292), mucho más frontal, de rostro anodino y resolución mucho más floja. La otra en la hornacina central del retablo mayor de Babilafuente (*Ídem* (1984): 67 y 69) y cuyas facciones le acercan al autor del Resucitado recogido en Zorita de la Frontera. Por entonces, Casaseca la vió ubicada en un lugar distinto de la iglesia de San Benito abad.

Orbada con el Santiago de la capilla sacramental de la catedral de Zamora. Sobra decir que su túnica va cerrada por completo y que no se acompaña de ningún animal, pero, por lo demás, el modelo es el mismo. A mayores, el pescador de Galilea solía ir descalzo y en una de sus manos portaba un libro, en su categoría de apóstol evangelizador.

Así lo vimos en aquella pequeña talla albense del Museo de las Carmelitas y así aparece en la titular de la iglesia de Santiago apóstol de Aldealengua, localidad próxima a Cabrerizos (fig. 6.19). Esta, como aquella, compendia todos estos detalles, desde el acusado arqueamiento y balanceo de su figura al trabajo de sus paños, llenos de oquedades, con el borde inferior de la túnica en vuelo, los característicos cuellos y con unos sinuosos pliegues en la cintura que recuerdan a esos ceñidores retorcidos usados en otras imágenes. Flojea, no obstante, en el modelado de las manos, especialmente en la que sujeta el cayado –que quizá se haya repuesto–, aunque en la contraria el quiebro de la muñeca es similar a la de Alba. El grosero repinte que se le aplicó en el siglo XIX desvirtúa parte de sus valores distintivos[1256], afectando especialmente a la resolución y expresividad del rostro, por suerte animado aún por una rizada y revuelta melena.



Fig. 6.19. Santiago peregrino. Iglesia de Santiago apóstol (Aldealengua). Juan de Montejo (c. 1596-1601)

El retablo dedicado a los santos Juanes en la iglesia homónima de Alba de Tormes estableció desde fecha relativamente temprana unos modelos válidos para ambos personajes, aunque Juan de Montejo exploró con mayor interés, aunque marcado una línea continua apenas trastocada, el del Bautista. Las posibilidades expresivas eran mayores, aunando, además la presencia del desnudo y de una composición más compleja, cuasi grupal, al incorporar a la masa corpórea del santo el cordero (símbolo de Cristo) que le acompaña en su iconografía.

Dejando a un lado las obras documentadas, existe una imagen, conocida y no por ellos menos controvertida (fig. 6.20), en El Campo de Peñaranda que sigue

[1256] Esto ha hecho que toda ella se haya tomado erróneamente como obra de esa centuria. MORALES IZQUIERDO (2015): 101.



Fig. 6.20. Santiago peregrino y su retablo colateral. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción (El Campo de Peñaranda). Juan de Montejo y taller (c. 1596)

casi al pie de la letra el prototipo albense[1257]. Como aquella, nos muestra al santo en pie, con un sutil pero elegante movimiento y ataviado con unas ampulosas y complejas vestiduras que sobredimensionan el bloque escultórico. En ellas se entremezcla y se anuda la consabida piel de camello, que exhibe su anverso y su reverso ofreciendo un interesante juego de texturas, dejando al aire la pierna izquierda y parte del torso. Gracias a ello podemos juzgar su cuerpo, más estilizado y menos hercúleo que el de Alba de Tormes. Sin embargo, como ya avanzó Casaseca esta imagen no ahonda en el componente expresivo del rostro que plasma unos rasgos fisonómicos ajenos al maestro, exceptuando su barba y su cabello, llenos de acaracoladas guedejas. Así, pues, a pesar de que es una escultura sobresaliente cabe pensar en que aparte de Montejo alguien del obrador hubiera puesto también las manos sobre ella. Con esto, vuelvo a poner el foco sobre el taller, pues últimamente las hipótesis se han situando en sendos extremos, por un lado considerándose como obra propia, por otro como de un anónimo juniano[1258]. Lo que sí sabemos con certeza es que su hechura la concertó el licenciado

[1257] Para GÓMEZ-MORENO (1967): 479, se adscribía a la misma tendencia juniana que venía detectando desde Alba de Tormes, Villoria, Palacios, etc., pero el mermado expresionismo hizo que CASASECA CASASECA (1984): 89-90, la colocara en el círculo de Juan de Montejo y no como imaben autógrafa, o en su esfera (*Ídem* (1999): 46).

[1258] CASASECA CASASECA (2018): 190; REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 505, 534, 535, 580 y 582. La última autora la considera, incluso, como una de las mejores esculturas del perido existentes en la provincia. Ubicado en el retablo colateral de la epístola, que había sido contratado junto a su frontero por Pedro Martín y Martín Rodríguez.

Salamanca, provisor de la diócesis, hacia 1596 y que talla y pintura supusieron un desembolso de 24.888 maravedís para la parroquia[1259].





Figs.6.21. San Juan Evangelista y su retablo. Coro bajo del convento de Santa Clara (Salamanca). Juan de Montejo (c. 1596-1601)

Menos parangones con el modelo de Alba de Tormes admiten los bultos que Juan de Montejo hizo sobre San Juan Evangelista. El grandilocuente gigante albense quizá se escapaba de los presupuestos más decorosos que exigían los Calvarios, grupos en los que habitualmente encontramos al santo. De manera aislada, como el que mencionaré a continuación, tan sólo lo representó después en el retablo de la capilla de Cristóbal García y Beatriz de Ávila (hoy en la catedral de Zamora). Pese a que todos ellos mantienen elementos comunes, su rasgo más definitorio es la diversidad. Y esto es lo que ocurre con un San Juan que hemos localizado en el coro bajo del convento de las Claras de Salamanca[1260] (fig. 6.21). En uno de los retablos dispuestos en el muro de paso del coro a la iglesia, concretamente en el del lado del evangelio, se ubica la imagen, aunque parece que esta no fue su ubicación original[1261]. El retablo, protobarroco, reúne, tanto en sus pinturas como en los pequeños relieves de los netos una rica iconografía de temática franciscana y una inscripción repartida en dos cartelas, que reza: "SIGNASTI DOMINE SER/VUM TUUM FRANCISCUM [SIGNIS REDEMPTONIS NOSTRA]". O lo que es lo mismo, "Has marcado, Señor, a tu siervo Francisco [con lo signos de nuestra redención]", leyenda que habitualmente acompaña al santo de Asís al momento de recibir

[1259] CASASECA CASASECA (1984): 89.
[1260] GARRIDO y PISÓN (1994): 20.
[1261] Una fotografía de mediados del siglo pasado nos lo ubica en la panda oeste del claustro, en un altar de yeso, decoración pictórica y azulejería conocido como "de San Juan". Hoy su hornacina permanece vacía.

los estigmas. Por ello, parece lógico pensar que la hornacina central hubo de estar ocupada por este personaje y no por San Juan Evangelista, como ocurre.

Dejando a un lado estas cuestiones, y a sabiendas de las recomposiciones retablísticas llevadas a cabo en el siglo XVIII en los retablos de la iglesia conventual[1262], momento, por otra parte de extraordinaria relevancia artística para el cenobio, la imagen de San Juan podría vincularse con el hacer de Juan de Montejo. Se trata de una talla sencilla que en su colocación rezuma un cierto dinamismo que no nos resulta ya ajeno. Su túnica, sobria, ceñida y de escaso movimiento, recuerda lejanamente a la de los santos franciscanos del retablo de Jambrina o incluso a la del San Bartolomé de Fuentesaúco, con los cuellos vueltos y un prendedor a la altura del pecho. Sus pliegues son esencialmente lineales, aunque suman formas sinuosas en el orillo o en el recogido de las mangas, combinación más evidente en el manto que cae en forma de pico por su hombro derecho y se sujeta sobre el antebrazo contrario. Este arreglo no es el habitual en Montejo, que prefiere las formas envolventes, pero sí se practicó en imágenes como las que pueblan los encasamientos del retablo de Villaralbo. En su rostro se atisba una cierta blandura que, sin duda sería mayor, si no hubiera sufrido un grueso repolicromado en el siglo XVIII[1263], enmarcándose por un característico pelo ensortijado.



Fig. 6.22. Santa Marina, Margarita o Marta. Claustro del convento de Santa Clara. Juan de Montejo (c. 1596-1601)

Esta no es la única escultura de las Claras que puede relacionarse con Montejo. En el fondo de la crujía oriental de su claustro hay un retablo de yeso y azulejería con imágenes y pinturas de distinta época. Entre ellas está la efigie de una santa que la historiografía ha identificado indistintamente como Santa Marina o Santa Margarita[1264] (fig. 6.22), pero tampoco podemos descartar que se trate

[1262] De enorme interés resulta el epígrafe dedicado a este asunto en la tesis doctoral de REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 562-568. No hay en este trabajo ninguna mención a la imagen que nos ocupa que, por otra parte, tampoco parece casar con el estilo de Martín Rodríguez, autor de la imaginería del retablo mayor conventual.

[1263] Se desconoce a quien correspondió su pintura original, aunque para el monasterio estaba trabajando por estos mismos años el pintor más importante de la época, Martín de Cervera, artífice del dorado y policromía del primitivo retablo mayor de su iglesia realizado por el escultor Martín Rodríguez. BARBERO GARCÍA y MIGUEL DIEGO (1987): 254.

[1264] GARRIDO y PISÓN (1994): 45; REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 209. Alba Rebollar, que la toma como imagen de autor desconocido, plantea que pudiera haber pertenecido al hospital de Santa Margarita y que tras su desaparición –y dada la cercanía de ambos edificios– se hubiera producido el trasvase.

de Santa Marta[1265]. Serán sus características formales las que nos invitan a proponer dicha atribución. Su vestimenta coincide con la de innumerables imágenes femeninas ya estudiadas y que portan esa especie de camisa ceñida a la cintura, de bordes plisados, y una toca larga que cae sobre ella tras formar parte del complejo peinado. El manto, cruzado, adopta una de las variantes usadas por Montejo y, aunque difiere de cómo se arregló en la Santa Marina del convento zamorano, sí la vemos en el Salvador de Almaraz de Duero, por ejemplo, aunque allí los pliegues eran más algodonosos. Y el rostro, redondeado y de facciones dulces, con larga melena ondulada que cae sobre los hombros, y ojos entreabiertos, se asemeja al de la gran mayoría de vírgenes que talló. Hay otros detalles, como en la figura anterior, que aparecen enmascarados por su policromía barroca, pero el dragón sobre el que se alza no admite dudas sobre su dependencia de los de la citada Santa Marina y, sobre todo, del San Bartolomé de Fuentesaúco.



Fig. 6.23. San Antón abad. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción (Salmoral). Juan de Montejo (c. 1596)

Quedan algunas otras obras dispersas en la diócesis que, aunque contaban con un modelo precedente, optaron por no seguirlo, lo que no es algo extraño si se tiene en cuenta la alta capacidad creativa de Montejo. No obstante, siempre subyacían detalles que nos hablaban de una fuente común o de una relación de dependencia entre ellas. Este puede ser el caso de un San Antón de Salmoral (fig. 6.23), ya conocido, ubicado en una de las hornacinas del retablo de la nave del evangelio, conjunto realizado por Manuel Rodea, Ignacio López y Miguel Blázquez hacia 1761[1266]. Desde fecha temprana se creyó cercano a Montejo y dada su alta calidad no veo problema en considerarlo obra de su propia mano[1267]. Insiste en todos los estilemas ya conocidos, incluso en esas cascadas de sinusos pliegues que ya exhibía el San Antón de Jambrina, o en el modo en que ambos sujetan el libro en su mano izquierda. La cabeza del salmoraleño, totalmente descubierta, remeda presupuestos miguelangelescos y ahonda en esa expresividad de raíz juniana que afloraba con frecuencia en las creaciones

[1265] En su identificación plantean problemas los atributos que lleva en las manos. En la derecha una especie de cuchillo y en la derecha un moderno acetre con su hisopo. Parece que ninguna de las tres llevaría esa arma, pero el acetre –o simplemente el hisopo– sí lo portaba Santa Marta.

[1266] CASASECA CASASECA (1984): 292, 293, 296 y 297.

[1267] REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 531. La autora considera bastante segura su atribución a Montejo.

del maestro. Lo ampuloso de su vestimenta me llama poderosamente la atención, pues, como ya sabemos, en estos años finales del siglo XVI Montejo había abandonado este tipo de tratamiento. Cabe la posibilidad, pues, de que fuese una obra más cercana a 1596, o incluso fruto de algún encargo anterior que hoy desconocemos[1268].

Tesitura similar encontramos en un San Antonio de Padua de la localidad de La Sierpe (fig. 6.24), cuya fisonomía y hábito replica los de los santos franciscanos del retablo de Jambrina con algunos pliegues duros y quebrados que preludian la estética de las décadas siguientes. En unas y en otras se repiten esas mangas amplias y llenas de arrugas que parecen superponerse en tamaño decreciente hasta llegar a las muñecas con puños abotonados, unas cabelleras cortas y abultadas en las sienes y en la frente, y unos rostros flácidos –con un caraterístico hoyuelo en la barbilla– y de contenida expresividad. De esta misma iconografía también se asignó recientemente a Juan de Montejo otro bulto en Cabezabellosa de la Calzada[1269]. Esta última, aunque es una escultura muy interesante me parece ajena por completo a la plástica de nuestro escultor y debió de ser labrada por algún anónimo artífice hacia la primera década del siglo XVII.



Fig. 6.24. San Antonio de Padua. Iglesia de San Juan Bautista (La Sierpe). Juan de Montejo (c. 1596-1601)

6.2.2. Isaac de Juni, Juan de Montejo y el retablo del monasterio de Jesús

Desde que se comenzaros los intentos de aproximación biográfica y estilística a Montejo, el retablo del monasterio de Santa María de Jesús se convirtió para muchos en la piedra angular que explicaba el carácter profundamente juniano de su estilo, incluso hubo quien llegó a plantear que la confluencia en él de Isaac de Juni y Juan de Montejo demostraba una velada relación de pupilaje sobre el segundo. Nada más lejos de realidad, como luego se ha ido sabiendo. Primero porque en 1598, cuando el salmantino toma la obra, su estilo ya estaba más que apuntalado y, contrariamente, en esta época resultaba mucho

[1268] Existe otro San Antón en la iglesia de San Bartolomé de Negrilla de Palencia que se atribuyó a Juan de Montejo hace algunos años (CASASECA CASASECA (2000): 11), pero que a mi juicio nada tiene que ver con su estilo y ni siquiera puede considerarse obra de su taller. Lo mismo ocurre con una Santa Águeda de esta iglesia, ubicada, como la anterior, en el retablo de finales del siglo XVI que tapiza el brazo sur del crucero. Esta se tallaría ya del siglo XVII

[1269] REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 137, 525 y 530. Según la autora, quizá procediera de algún convento franciscano de la capital o de Alba.

menos juniano que años atrás. Y mucho menos por lo segundo, pues hasta 1577 Isaac se mantuvo en el taller de su padre y para entonces Montejo habría concluido su formación. Cosa bien distinta es que en algún momento se lograra demostrar la estancia formativa de nuestro escultor en Valladolid y en el entorno de Juan de Juni, tal y como propuse en el capítulo correspondiente, donde, a buen seguro, ambos se habrían conocido.

Sería muy interesante conocer cómo se fraguó el contacto entre las Bernardas de Salamanca e Isaac de Juni, pero ningún dato al respecto ha trascendido todavía. Lo que sí se sabe es que su abadesa, Catalina Enríquez y su priora, Aldonza de Anaya[1270], entre otras religiosas, trataron directamente con el escultor –presente en la ciudad del Tormes– la hechura del retablo mayor de su iglesia cuando mediaba el mes de marzo de 1593.

Dada la potencia de la iglesia diseñada por Rodrigo Gil de Hontañon y el cantero Martín Navarro[1271], el retablo también debía alcanzar un desarrollo considerable, de en torno a los 9 metros de alto (30 pies, más el Calvario del ático), algo que sólo conocemos a través de las condiciones redactadas por Isaac de Juni. Son estas las que hoy que permiten recomponer el aspecto general del retablo, puesto que en 1765 desapareció sustituido por un gran baldaquino barroco tallado por el ensamblador Miguel Martínez[1272]. Poco faltó para que lo viera Ponz, que sí llegó a reparar en las *menudencias* de la fachada del templo[1273].

Así, pues, recuperado el contrato hace algunos años no insistiré demasiado en su contenido[1274], tan sólo en las líneas básicas y en aquellos puntos sobre los que poco tiempo después tuvo que volver Montejo. En los laterales del banco se dispondrían dos historias o figuras al dictado de la abadesa y del padre confesor y en el centro la custodia, en cuya puerta se tuvo que tallar un Niño Jesús u *otra figura de media talla la que pidiera la abadesa* y en sus encasamientos laterales dos imágenes de bulto de San Benito y San Bernardo. El primer cuerpo se llenaría de derecha a izquierda con tres altorrelieves con historias del Nacimiento de Jesús, la Circuncisión (de *talla entera*, pues los otros eran de *media talla*) y la Adoración de los Magos. La calle central del segundo cuerpo estuvo habitada por una imagen de bulto de la Asunción rodeada de ángeles (tres a cada lado y dos más arriba sosteniendo la corona) y las laterales por sendos tableros con el Nacimiento de la Virgen y la

[1270] Quizá pariente de los patronos del monasterio, don Francisco Herrera y su esposa, doña María de Anaya, que lo fundarían entre 1548-1552, durante el episcopado del obispo Pedro de Castro (1545-1553): ARAUJO (1884): 130-132; CASASECA CASASECA (1988): 172.
[1271] GÓMEZ-MORENO (1967): 279-280; CASASECA CASASECA (1988): 171-179.
[1272] NIETO GONZÁLEZ y PAREDES GIRALDO (1987): 95; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (2005): 91. Desconocemos los motivos de su sustitución y nada aclara la documentación del siglo XVIII.
[1273] PONZ (1783): 253.
[1274] Aunque el contenido era conocido desde mucho antes, los protocolos localizados los encontramos por primera vez en BARBERO GARCÍA y MIGUEL DIEGO (1987): 236, 238 y 239. Los acercamientos más recientes a la obra se los debemos a CASASECA CASASECA (2011): 188-194 y REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 518-520. Previamente el documento ya había sido transcrito en AUSa_RE, 6, 3, ff. 172-173.

Anunciación. Sobre los extremos habrían de colocarse los escudos de armas de los fundadores y de la Orden de San Bernardo, y dentro de los tímpanos de las cajas centrales unas letras relevadas del nombre de Jesús (IHS) y un Dios Padre, respectivamente.

Toda la obra relatada, además de la arquitectura del retablo[1275], debía entregarse en el plazo de cuatro años y por ella Juni y sus oficiales recibirían la cantidad de 850 ducados. El tiempo dado parecía generoso, máxime cuando se le ofrecía la posibilidad de llevar a cabo la obra en su taller de Valladolid, lo que le permitiría atender otros de los compromisos, como como el retablo del monasterio de Santa Clara de Cuéllar (Segovia)[1276]. Por último, resulta de interés que tomase por sus fiadores a dos ensambladores salmantinos Martín y Blas de Espinosa[1277]. Además, la elección del primero no era gratuita, pues se trataba de uno de los profesionales más activos y económicamente solventes del último tercio del siglo XVI[1278]. Recuérdese que pocos años después aparecerá asociado a Juan de Montejo en el retablo de Santa Olalla, cuando nuestro escultor estaba recién retornado a Salamanca, y que no será esta la última vez en que sus nombres aparezcan juntos en la documentación.

Como ocurrió con el retablo de Cuéllar, la muerte de Isaac de Juni en noviembre de 1597 acabó truncando la ejecución del conjunto de las Bernardas. Es entonces, y no antes, cuando entrará en escena Juan de Montejo[1279], auspiciado por su hermano Martín, bien relacionado con varias de las clausuras de la capital debido a su profesión de boticario. El 18 de agosto de 1598 las religiosas del monasterio de Jesús se concertaban con Montejo para que finalizara la obra donde la había dejado Isaac de Juni. Superado ya el plazo inicial, nuestro escultor disponía ahora hasta Navidad de 1599, recibiendo por su trabajo 5.287 reales (algo más de 480 ducados) en varios plazos.

Siempre se ha dicho que el proyecto se encontraba muy avanzado y que, por ello, las nuevas condiciones no reflejaron ninguna variación sobre lo planteado por Isaac de Juni[1280], pero la verdad es que los emolumentos a recibir por

[1275] Al respecto de la arquitectura se han hecho recientemente algunas apreciaciones muy interesantes que hablan de la rica formación de Isaac de Juni. Por un lado, se aprecian influencias del diseño de Gaspar Becerra para el monasterio de las Descalzas Reales, por otro hay ciertas rémoras que hablan indudablemente del conocimiento de la obra de Berruguete. REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 519. Los ecos becerrescos en el retablo de Cuéllar, del que bebía este de las Bernardas, ya los puso de manifiesto URREA (2006): 4-5.

[1276] ANDRÉS ORDAX (1992): 349-351. Cuando Juni falleció en 1597, el retablo, que se realizó en Valladolid, no había sido finalizado, y se debió concluir en el taller mantenido por sus herederos en 1600, año en que se trasladó definitivamente a Cuéllar.

[1277] AHPSa, Prot. 5309, ff. 305-306v. 1593, marzo, 16. Salamanca.

[1278] REBOLLAR ANTÚNEZ (2016): 20, 25, 29 y ss.

[1279] El primero en recoger esta circunstancia fue RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (1979): 392, que también ponía sobre el tablero el importante papel jugado por su hermano, el boticario Martín de Montejo. Ceballos ya era consciente por entonces, que el nuevo contrato era una continuación del firmado en 1593 entre la clausura bernarda e Isaac de Juni. También dio a conocer algunas de las claúsulas del mismo, especialmente las relativas a la iconografía.

[1280] También es verdad que las religiosas solicitaron a Juni una copia del *modelo y traça formado de su mano* (AHPSa, Prot. 5309, ff. 299-304v (especialmente f. 301v). 1593, marzo, 15. Salamanca). Esto era una herramienta de control, pero también, en caso de que el maestro

Montejo superaban holgadamente la mitad del monto total. Da la sensación que aún quedaba bastante por hacer, o que lo que faltaba era lo más costoso. Lástima que el contrato se ciñera ya sólo a cuestiones de índole pecuniaria y a los plazos de ejecución, privándonos de saber qué le tocó hacer al salmantino o si el contacto con lo obrado por Isaac causó algún tipo de impacto sobre él. Lo que sí sabemos con certeza es que Montejo no viajó a Valladolid para recoger las piezas del retablo, sino que fue su hermano, Martín, quien con los poderes otorgados por las bernardas contactaría con los herederos del vallisoletano para trasladarlo todo a Salamanca, en concreto al propio monasterio[1281]. Una deuda de unos 2.000 reales que las monjas del Jesús mantenían con Montejo al momento de su muerte indicaba que la obra finalmente sí se llevó a cabo. Es más, en la memoria de la obras y dineros adjunta al testamento del escultor se indicaba que había añadido *un friso a talla y la talla de las colunas*, no sabemos si como demasía a los trabajos iniciales o con la intención de recibir algún tipo compensación por ello.

6. 3. UNA INCURSIÓN A LA ANTIGUA ABADÍA DE MEDINA DEL CAMPO

Medina y su Tierra estaban enclavadas en territorio de la diócesis de Salamanca, sin embargo, no pertenecían propiamente a ella, pues gozaban de un estatus especial que les otorgaba un alto grado de autonomía. En su condición de Abadía disponía de un gran poder económico, teniendo, incluso, libertad para ejercer la juridiscción ordinaria[1282].

Esta situación de privilegio desaparecería de erigirse la una diócesis de Valladolid, un anhelo casi centenario. Pese a la decidida voluntad de Felipe II, las gestiones con Roma –ya desde tiempos anteriores– habían estado plagadas de dificultades, a lo que se sumaban la enérgica oposición de Palencia y las quejas de Salamanca y de la propia Medina del Campo[1283]. La implicación directa del monarca, que lo convirtió prácticamente en cuestión de estado al situarlo a la altura de los graves asuntos de Francia y los Países Bajos que lo traían ocupado durante los años inmediatamente anteriores a su muerte, resultó definitiva para cerrar este camino largo y tortuoso. Por fin, el 25 de septiembre de 1595 el papa Clemente VII se encontraba dispuesto a firmar la bula "Pro excellenti" que creaba el obispado vallisoletano. Palencia perdía los arciprestazgos de Simancas, Tordesillas y Portillo, y el lugar llamado

no cumpliera con sus obligaciones –fuese por la razón que fuese– podría continuarse el proyecto sin introducir innovaciones que retrasasen o alterasen su desarrollo, ni incrementos en el presupuesto inicial.

[1281] AHPSa, Prot. 5309, ff. 413-416. 1598, agosto, 18. Salamanca.

[1282] LORENZO TOLEDO (1986): 418-427.

[1283] CABEZA RODRÍGUEZ (1996): 61-71 y 88-96. En el fondo de la cuestión estaba la viabilidad económica de la diócesis resultante y el impacto en las rentas de las de Palencia y Salamanca. El traslado de los nuevos límites territoriales se antojaba vital. En los últimos compases de dichas gestiones jugó un papel fundamental el cardenal Gesualdo que, en presencia del papa Clemente, leyó un discurso el 11 de septiembre de 1595, que acabó por convencerle pocos días después.

Villabáñez. De Salamanca se proponía tomar Fresno, Torrecilla de la Orden y Tarazona, y al completo el territorio de la abadía de Medina del Campo. Por otro lado, los diocesanos apelaban a que su territorio se hubiera desagajado aprovechando la vacante producida por la muerte de su obispo, don Jerónimo Manrique de Lara (†1593)[1284], lo que había impedido una mejor defensa ante Roma.

Por su parte, Medina conseguía que su abad tuviera silla reservada en el coro de la nueva Catedral y las súplicas de los medinenses lograban que la subordinación al nuevo obispado se llevase a cabo de una forma atenuada. Además, desde Valladolid se nombraría un vicario que residiera en Medina y ejerciera la jurisdicción ordinaria. Se mantenía, pues, una cierta autonomía, aunque ahora encauzada desde la recién creada diócesis. Esta fórmula, respetada por Roma, amparó el fuero de Medina hasta el concordato de 1851.

En lo que a las artes se refiere, parece que durante esos años de *impasse* el panorama no cambio sustancialmente, aunque a la larga el equilibrio acabaría por inclinarse hacía Valladolid más que hacia Salamanca. Esto explicaría, además de la extensión de su prestigio, que todavía a mediados de 1598 Pedro de los Cobos, rector del Colegio de la Compañía de Jesús de Medina del Campo, reclamase a Juan de Montejo para hacer ciertas *figuras e obras* del retablo de su iglesia[1285]. Aunque el salmantino se había comprometido a tenerlas para el día de Pascua de Resurrección de 1599, y a cobrar lo que correspondiera de 40 ducados entregados hasta el momento al escultor Juan Marcos, lo cierto es que en noviembre de este último año –y después de habérselo requerido *una, dos y tres veces*– parece que Montejo aún no había entregado ni asentado nada. Abrumado por el creciente volumen de encargos que llegaban al nuevo taller, no sería extraño que hubiera descuidado algunos. Al menos este lo acabaría cumpliendo, como atestigua una de las mandas de su testamento, según la cual los jesuitas le debían 14 ducados por su trabajo. Lo que se desconoce es el alcance del encargo, cuyo documento aún no se ha hallado, y si el compromiso se cumplió antes del



Fig. 6.25. Retablo mayor. Iglesia de Santiago el Real (Medina del Campo). Adrián Álvarez, Pedro de la Cuadra y Juan de Montejo (1595-1599)

[1284] MARTÍN HERNÁNDEZ (2005b): 248-249.
[1285] AUSa_RE, 6, 3, f. 146. Recoge la transcripción parcial del documento conservado en AHPSa, Prot. 4083, s. f. 1599, noviembre, 20. Salamanca.

30 de noviembre de 1599 fecha tope que el hermano Pedro Rodríguez, en nombre del aludido rector, le había dado para no traspasar su parte a otro maestro y ejecutar en sus bienes la cantidad entregada a tal efecto.



Fig. 6.26. Banco del retablo de Santiago el Real (Medina del Campo). Relieves de la Prudencia, Santa Catalina de Siena y Santa Águeda. Juan de Montejo (1598-1599)

El retablo en cuestión no era sino el mayor de la iglesia del colegio-noviciado de San Pedro y San Pablo (fig. 6.25), hoy templo parroquial de Santiago el Real y única construcción que subsiste de aquel complejo. Había sido contratado en 1595 por el ensamblador Sebastián López, vecino de Medina del Campo, ocupándose de la escultura el vallisoletano Adrián Álvarez. Es la muerte de este último, en 1598, lo que motivaría la entrada en escena de Pedro de la Cuadra[1286] y, como acabamos de ver, también de Juan de Montejo[1287]. Y a

[1286] Quizá formado en el taller de los Álvarez, a él le correspondió concluir algunas obras que Adrián dejó sin terminar cuando falleció. URREA (1992b): 394.

[1287] GARCÍA CHICO (1961): 144-147; URREA FERNÁNDEZ y PARRADO DEL OLMO (1986): 702; MARTÍN JIMÉNEZ y MARTÍN RUIZ (2010): 324; ARIAS MARTÍNEZ *et. al.,* (2011): 138-141. Existió un contrato anterior, firmado con Cristóbal de Palenzuela el Viejo y su hijo homónimo, para

ambos se han venido adscribiendo tradicionalmente los relieves del banco hasta que los estudios más recientes han hablado ya sólo del segundo de los escultores, sobre todo desde que el estilo de Montejo fue saliendo a la luz[1288]. La predela se compone de doce tableros, cuatro de ellos alargados y rectangulares, en correspondencia al espacio de las calles laterales y de las entrecalles exteriores. En ellos se dispusieron tendidas las cuatro virtudes cardinales, por este orden: Prudencia, Justicia, Templanza y Fortaleza. Los otros ocho, de menor tamaño, se ubican en los netos de las columnas de la calle central y en la cara interior de los de las columnas inmediatas. Estos relieves efigiaron a Santa Catalina de Siena, Santa Águeda, la Virgen (de la

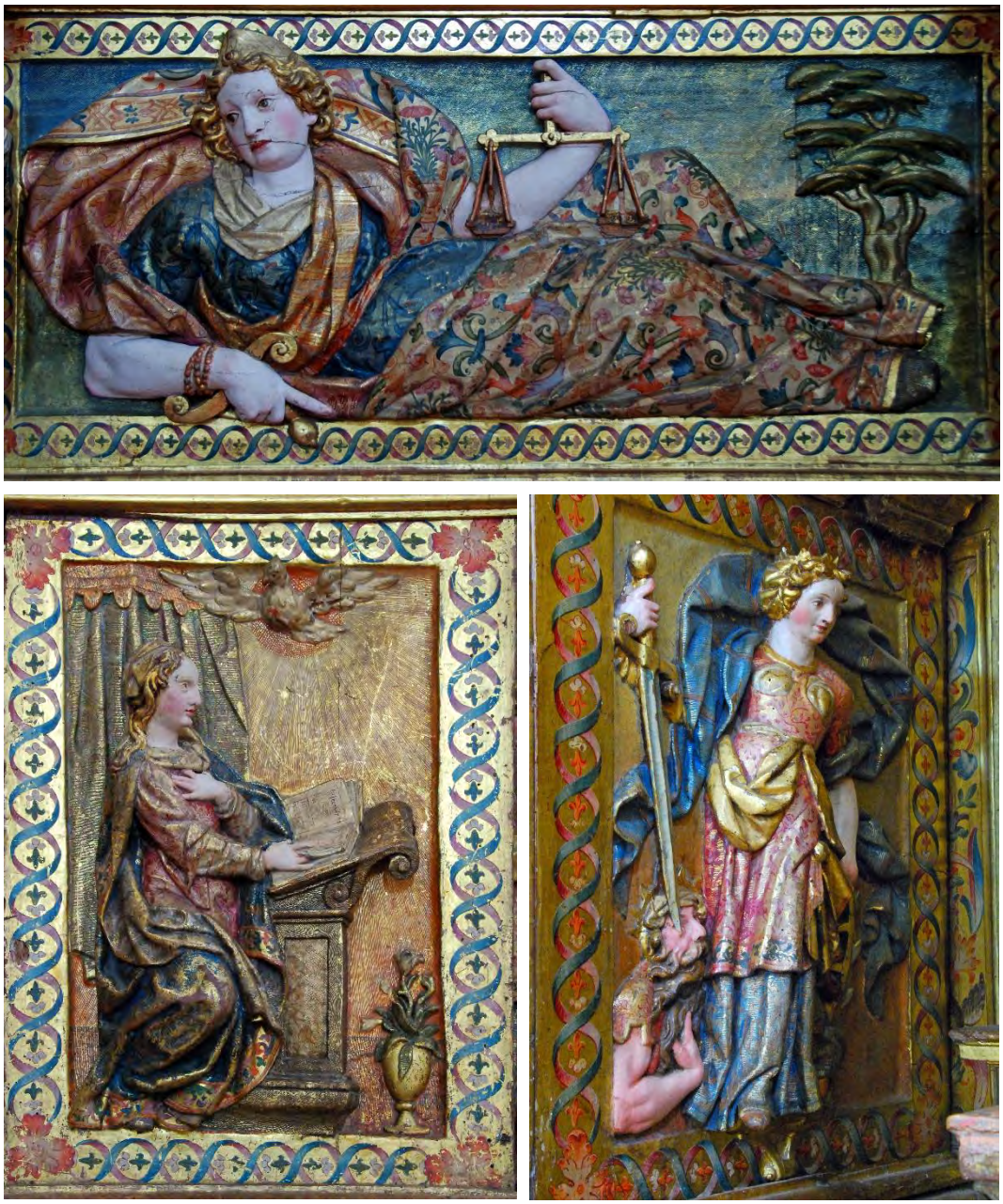


Fig. 6.27. Banco del retablo de Santiago el Real (Medina del Campo). Relieves de la Justicia, Virgen de la Anunciación y Santa Catalina de Alejandría. Juan de Montejo (1598-1599)

realizar dicho retablo, pero según la documentación conocida el acuerdo, firmado en 1594, quedó sin efecto. ARIAS MARTÍNEZ *et. al*., (2004): 124-125.

[1288] VASALLO TORANZO (2004): 72 y 76; REBOLLAR ANTÚNEZ (2015): 26.

Anunciación), Santa Catalina de Alejandría, Santa Inés, el arcángel Gabriel, Santa Lucía y Santa Clara (figs. 6.26-6.29).

Del análisis pormenorizado de los relieves pueden extraerse varias conclusiones de interés, por ello se reproducirán a continuación y por primera vez, todos y cada uno de los mencionados relieves. Quizá, la primera de todas es que no caben dudas de que todos los paneles menores fueron tallados por Juan de Montejo. Sus protagonistas son figuras tremendamente elegantes,



Fig. 6.28. Banco del retablo de Santiago el Real (Medina del Campo). Relieves de Santa Inés, arcángel Gabriel, Santa Lucía y Santa Clara. Juan de Montejo (1598-1599)

llenas de dinamismo y de continuas referencias tanto al repertorio habitual del maestro como a obras realizadas con anterioridad para distintos lugares de Zamora y Salamanca. Las figuras que componen la Anunciación remiten, por ejemplo, al relieve del Museo Marès, pero también en detalles aislados a la representación del banco de Santa María de los Caballeros. La Santa Águeda es un traslado del bulto redondo que Montejo dedicó a Santa Bárbara en el retablo salmantino de Santa Olalla y la Santa Catalina recuerda a su homónima en el retablo de la capilla sacramental de la catedral de Zamora. Por su parte, el encasamiento de la imagen de Santa Lucía repite la fórmula utilizada en la puerta del sagrario custodiada en San Juan de Sahagún, utilizando como fondo una tela colgante y anudada en los extremos. Mucho más personales me parecen los paneles en los que se tallaron a Santa Catalina y Santa Clara, cuyos hábitos facilitaban que Montejo se recrease en el tratamiento de las telas con una extraordinaria profusión de pliegues modelados conforme a los gustos de esta época. Ambas religiosas adoptan un perfil ondulante que les confiere gran belleza, líneas de las que también se contagió la efigie de Santa Inés, rodeada de unos preciosistas paños que vuelan libremente por detrás de la figura.



Fig. 6.29. Banco del retablo de Santiago el Real (Medina del Campo). Relieves de la Templanza y la Fortaleza. Juan de Montejo (1598-1599)

Respecto a los cuatro tableros de mayor tamaño, aunque también se pueda concluir su atribución a Juan de Montejo, lo cierto es que muestran un carácter algo distinto a los anteriores. Sus sobrios fondos, con algún elemento

paisajísitico, el trabajo de los paños, con esas características formas voladas y envolventes alrededor del torso, o algunos gestos, como esas manos descoyuntadas y cabezas ladeadas de rizadas cabelleras, se repiten tanto en estos como en los relieves anteriores. Pero, el carácter más monumental de los personajes, con unas anatomías más hinchadas, unos rostros más vulgares e impávidos y unos plegados más planos, parecen acusar la influencia del estilo de Adrián Álvarez[1289]. Tales diferencias nos hacen pensar en que los dos conjuntos pudieron ejecutarse en impulsos distintos, o bien que en estos últimos pudo intervenir otra mano –de estilo más romanista– además de la del maestro. Es más, aunque alguna de las virtudes recuerda a los modelos utilizados en Morales del Vino y San Juan de Puerta Nueva, no puede obviarse que, por lo general, son tipos nada habituales en el repertorio de Montejo y más cercanos a los vistos en otras obras de Álvarez, como los del banco del retablo de San Miguel y San Julián en Valladolid. No sería de extrañar, pues, que este hubiera dejado diseños sobre los que después trabajó el salmantino.

Por lo que respecta a los trabajos de policromía del retablo puede que corrieran a cargo del pintor Antón Pérez, o que al menos participara en ellos, pues su nombre figuraba como fiador del contrato junto al relojero Juan de Frías[1290].

Los testimonios materiales revelan que nuestro escultor trabajó para otros edificios de Medina del Campo. Lo que no podemos afirmar es que estos contratos y su resultado fuesen anteriores o posteriores a lo ejecutado en el templo de los jesuitas, aunque por su estilo parece que ninguno de ellos estaría demasiado separado en el tiempo.

Para la cofradía penitencial de la Santa Vera Cruz realizó un Cristo yacente que formaría parte de un paso procesional del Santo Entierro (fig. 6.30). Aunque hoy se conserva en la clausura dominica de Santa María la Real, originalmente ocupó una de las cuatro capillas con que contaba el templo penitencial de su cofradía, espacio que tomaría el nombre de dicha obra[1291]. Según parece, con él



Fig. 6.30. Cristo yacente. Convento de Santa María la Real. MM. Dominicas. (Medina del Campo). Juan de Montejo (c. 1600)

[1289] VASALLO TORANZO (2004): 72.
[1290] ARIAS MARTÍNEZ *et. al*., (2004): 124-125.
[1291] En su actual ubicación llevará desde 1961-1962, cuando se produjo el derribo de la sede primitiva de la cofradía. SÁNCHEZ DEL BARRIO (2003): 358-359.

escenificaba, como era habitual a fines del siglo XVI, la deposición de Cristo en el sepulcro.

Su relación con Juan de Montejo, de la que hoy no caben demasiadas dudas, es relativamente reciente[1292], pues con anterioridad se había colocado en el haber del toresano Juan Ducete el Mozo[1293]. Para ello, hemos de apoyarnos en el estudio de su anatomía, magra y musculosa, pero nada hinchada, o en la utilización de un distintivo paño de pureza, dispuesto en aspa y anudado en la cadera derecha. También ciertos detalles de la testa nos acercan a la plástica de Montejo, pese a que el flojo modelado del rostro no es lo mejor de la imagen. Aún así, la talla del cabello, con abudantes caracoles, la terminación bífida de la barba y la disposición de ojos y boca entreabiertos, esta última mostrando parcialmente los dientes, son parte de esos rasgos junianos presentes en el modo de hacer del salmantino, como también lo es el forzado quiebro que muestran ambas muñecas. En líneas generales se acerca bastante al tratatamiento dado al Crucificado del retablo de la capilla de Cristóbal González de Fermoselle, tallado hacia 1592-1593, o al Cristo de Malillos, de mediados de la misma década.

Por último, aludiremos a los compromisos adquiridos con otra de las instituciones más relevantes de la localidad, el Hospital Simón Ruiz. Desde hace bastantes años ya se sabía que Montejo había trabajado en algún sepulcro, perdido o no terminado, para su iglesia, por el que en su testamento se reclamaban 300 reales[1294]. En buena lógica cabría pensar que se le hubiera encargado el monumento funerario del fundador y sus dos esposas, para lo que Montejo estaba más que capacitado. Sin embargo, este privilegio les correspondió en primera instancia a Francisco de Rincón y Pedro de la Cuadra, aunque a la postre parece que lo haría sólo el segundo de ellos entre los años 1598 y 1600[1295]. No obstante, existe constancia de que el plan original para este sepulcro varió sustancialmente respecto a lo que a la larga acabaría ejecutándose. Por ello, aunque no hay indicio alguno de que Juan de Montejo participara en algún momento del proceso, tampoco debe descartarse que de haber labrado algo finalmente no se hubiera incorporado al conjunto. Desde luego sería extraño, pero de lo que no cabe duda es de que el gasto sí se había generado y que era cuantioso.

Hay quien ha pensado que este descargo pudo afectar, en realidad, a otro sepulcro que no era el de aquellos patronos, sino el de los de la iglesia de la Compañía, don Pedro Cuadrado y doña Francisca Manjón, dispuestos hoy en

[1292] VASALLO TORANZO (2004): 72, 74 y 79; ARIAS MARTÍNEZ *et. al*., (2004): 167. Estos últimos, aunque insisten en su relación con la "escuela de Toro", ya se hacen eco de la atribución realizada por Luis Vasallo.
[1293] ARIAS MARTÍNEZ *et. al.,* (1996): 118-119; HERNÁNDEZ REDONDO y ARIAS MARTÍNEZ (1999): 68. Antes aún, como explican estos autores, Juan José Martín González lo adscribió de manera genérica a la "escuela de Toro".
[1294] CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 38 y 41.
[1295] El estudio más reciente sobre el panteón de Simón Ruiz, y que recoge toda la bibliografía anterior, en HERNÁNDEZ REDONDO (2016): 78-86.

un costado de su cabecera[1296]. Por su factura, estos bultos orantes, se habían relacionado ya con algún escultor salmantino, que los habría ejecutado durante el primer tercio del XVII[1297]. Pero ahora se ha tratado de identificar el trabajo de sus rostros y su tipología con los de los monumentos de Alba de Tormes y San Pablo de Zamora respectivamente. Por nuestra parte, no apreciamos tales similitudes, más allá de las formales, que serán comunes a las de todos los enterramientos de este tipo, entendiendo, además, que por ciertos rasgos estilísticos y por su atuendo, estas figuras se realizaron en fecha posterior a la muerte de Montejo. Sobre todo, parece raro que nuestro escultor hubiera errado en el destinatario de esa claúsula testamentaria, pues no era el único encargo que había recibido de dicha institución.



Fig. 6.31. San José con el NIño. Hospital Simón Ruiz (Medina del Campo). Juan de Montejo (c. 1600)
Fotografías: ©Museo de las Ferias. Medina del Campos y Luis Vasallo Toranzo

Y así llegamos a otra pieza, hoy, menos problemática, pese a que también ha generado sus discrepancias, no tanto en lo tocante a su autoría, sino a su procedencia (fig. 6.31). Más allá de que en algún momento se haya podido contemplar en la iglesia de Santiago el Real, la principal duda residía en saber si su encargo había partido de uno de los dos conventos de Carmelitas que existieron en la localidad (San José y Santa Ana, femenino y masculino), o del propio Hospital General de Medina[1298]. Pero recientemente, y gracias a la

[1296] REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 529.
[1297] URREA FERNÁNDEZ y PARRADO DEL OLMO (1986): 702.
[1298] REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 527. La autora argumenta que pudo proceder de una donación realizada al hospital en 1619 por don Alonso Ruiz de Roa, vecino de Medina, entre cuyos bienes figuraba un San José de bulto con un Niño Jesús.

catalogación de los fondos documentales del Archivo Simón Ruiz, se ha podido confirmar que fue encargada a Juan de Montejo al tiempo de la construcción de la iglesia del hospital, posiblemente para uno de los retablos laterales[1299]. Por él, los herederos del escultor recibieron ya en 1602 la cantidad de 6.630 maravedís. La cantidad no parece muy alta para el tamaño y calidad de la imagen, asaltándonos la duda sobre una problemática claúsula recogida en el testamento de Montejo, por la cual reclamaba una deuda de 100 reales *en la dicha villa de medina del canpo en san josef.* Casaseca, Samaniego y últimamente Vasallo han relacionado esta manda con la escultura que nos ocupa[1300], pero tal y como se expresa más bien parece que su requerimiento se dirigiera al convento de San José y no hacia una imagen de dicho santo. Creo más probable, como también ha señalado Rebollar Antúnez[1301], que en realidad se trate de otro trabajo desconocido obrado para la villa de las Ferias. Aunque en este instante ya no existían dudas sobre la atribución del grupo de San José con el Niño a Juan de Montejo, este asiento contable no sólo corrobora su autoría, sino que lo sitúa como una de sus últimas obras, algo que por otra parte ya se hacía palpable en la factura de la imagen. Fue Vasallo Toranzo el primero en estudiar materialmente esta talla y su estilo, relacionándola, además, con otra, debida al taller, que se conserva en Castronuño[1302]. A ellas podemos sumar hoy la del Monasterio de San Juan de Jerusalén (Museo Diocesano de Zamora). Todas siguen un mismo modelo, pero esta es la mejor de la serie, sobresaliendo por su vitalidad, naturalismo, por el extraordinario tratamiento de los plegados y la conseguida expresión de sus rostros.

Parece claro, pues, que el trabajo de Juan de Montejo en Medina del Campo se concentró en los últimos compases del siglo XVI. Pero no se ha de descartar que algunos años antes ya hubiera tomado contacto con algunas de las localidades de la Abadía que después se integrarían en la diócesis de Valladolid, como también parece lógico pensar que una vez abierta brecha en la cabeza del territorio, el taller y sus oficiales optarían a nuevas oportunidades de trabajo. Sólo así se explica que, en varias de estas poblaciones, como Cervillego de la Cruz, Villaverde de Medina o Alaejos, se puedan rastrear algunas creaciones que beben de modelos puramente montejianos.

En las parroquias de los dos primeros encontramos otras tantas tallas de San Roque (fig. 6.32), que siguen el modelo salmantino visto en Espino de la Orbada y no el desarrollado algunos años antes en Zamora. En ambas, el santo viste de peregrino y se abre de manera distintiva la túnica, generando unos

[1299] VASALLO TORANZO (2016c): 136-137.
[1300] CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 38 y 41; VASALLO TORANZO (2004): 77; VASALLO TORANZO (2016c): 136.
[1301] REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 527.
[1302] VASALLO TORANZO (2004): 77 y 79. Con anterioridad se había propuesto como obra ejecutado por algún escultor salmantino de hacia 1600: URREA FERNÁNDEZ y PARRADO DEL OLMO (1986): 681. Desde entonces existirá consenso en su atribución, que se ha ido repitiendo en sucesivos estudios y exposiciones: ARIAS MARTÍNEZ *et. al*., (2004): 40; SÁNCHEZ DEL BARRIO (2014): 140-141.

interesantes juegos de pliegues tanto en ella como en la capa. Las arrugadas botas, la esclavina de cuellos ligeramente vueltos y los habituales rasgos fisonómicos resultan definitorios, si bien ambas adolecen de esa gracia y vivacidad que sólo sabía aportarlas el maestro. La de Cervillego fue tomada hace algunos años como obra del siglo XVIII, algo que después rectificó Castán Lanaspa al compararla con otra imagen de la que hablaré a continuación, concertada en 1599 para la parroquial de Nava del Rey[1303]. De la de Villaverde se ha dicho que fue tallada a finales del siglo XVI, aunque me parece que se hechura debería adelantarse hasta los primeros años de la centuria siguiente, como también recomienda su peana de piedras y gallones[1304].



Fig. 6.32. San Roque. Iglesia de San Juan Bautista (Cervillego de la Cruz) e iglesia de Santa María del Castillo (Villaverde de Medina). Taller de Juan de Montejo (c. 1600)

Mayores dudas suscita una imagen pétrea vista en Alaejos, concretamente en una de las hornacinas de la portada meridional de la iglesia de Santa María. Entre los bultos que adornan su pórtico de entrada, erigido al iniciarse el siglo XVII[1305], aparece un San Cristóbal muy cercano al que Montejo talló en el retablo de la capilla funeraria de Cristóbal García de Losada y Beatriz de Ávila[1306]. Quizá simplemente se trate de que ambas siguen la misma estampa de Hieronimus Hopfer, pero su deteriorado estado impide hacer cualquier aproximación más certeza.

A la Tierra de Medina pertenecía también La Nava (Nava del Rey), localidad en la que, como ya hemos avanzado, existe otra imagen atribuida a Juan de Montejo, aunque de su contrato no se ocupó él, sino Juan López, pintor vecino

[1303] MARCOS VILLÁN y FRAILE GÓMEZ (2003): 65; CASTÁN LANASPA (2006): 102. Este último reconoce a su vez la atribución al profesor Luis Vasallo.
[1304] MARCOS VILLÁN y FRAILE GÓMEZ (2003): 480. En los libros de fábrica se recoge que en en 1694 se le puso uno mano (la derecha) y se pintó a su perrito. Todo el conjunto se aderezó de pintura y escultura en 1701.
[1305] CASTÁN LANASPA (2006): 26.
[1306] Debo la apreciación sobre esta talla a mi amigo Rubén Fernández Mateos.

de la ciudad de Salamanca[1307]. El 25 de octubre de 1599 el regidor de la villa le encomendó una talla del santo, vestido de peregrino *y con su bordon y perro y calabacita,* mostrando su herida y acompañada de *una figura de un angel que lo este curando* (fig. 6.33). A excepción de este último detalle, todo lo demás casaba con el modelo ya conocido. Pero la escritura aporta otro elemento de interés al sugerir que la nueva escultura habría de ser *del tamaño, hechura y proporçion del questa hecho de bulto en el monesterio de las descalças agustinas* de Salamanca. No se ha podido saber si esta referencia correspondía a una obra hoy desconocida de Montejo[1308], o si por el contrario se trataba de alguna imagen de extendida devoción. No en vano, la cofradía de San Roque se asentó temporalmente en la iglesia de las agustinas y era una de las más populosas de Salamanca contando entre sus miembros a las familias más importantes de la ciudad. En concreto, su talla titular, de mediados del siglo XVI, tenía la aureola de haberse traído desde Venecia, donde había sido tocada por las reliquias del santo[1309]. Esta, tras la desaparición del primitivo cenobio pasó con las religiosas al nuevo monasterio promovido por el conde de Monterrey en el centro la ciudad, frente a su palacio[1310].





Figs. 6.33 y 6.34. San Roque y detalle. Iglesia de los Santos Juanes (Nava del Rey). Juan de Montejo (c. 1600)

Si esta última fue finalmente la fuente de inspiración, podemos decir que la claúsula del contrato no pasó de ser algo anecdótico, pues entre ambas imágenes existían tantas semejanzas como diferencias, aunque en ninguna faltaban los principales atributos

[1307] BARBERO GARCÍA y MIGUEL DIEGO (1987): 255; CASTÁN LANASPA (2006): 102. Antes de que Castán volviera sobre este documento, ya se había transcrito en lo sustancial en AUSa_RE, 2, 7, f. 114.

[1308] El convento extramuros de las agustinas recoletas fue destruido por una avenida del Tormes en 1626. Las pérdidas materiales fueron enormes viéndose arrasadas numerosas iglesias y conventos cuya relación fue recogida por VILLAR Y MACÍAS (1887): 361 y ss. De lo que se conserva no hay nada reconocible como obra de nuestro escultor.

[1309] MADRUGA REAL (1982): 24-31, 36, 412 y 488.

[1310] Una imagen de la talla, tomada por Antonio Gombau, se incluyó en el trabajo sobre la iglesia y convento de las agustinas realizado por GARCÍA BOIZA (1945): s. p.

iconográficos del santo. De lo que no cabe duda es de su ligazón con las anteriores, especialmente con la de Espino de la Orbada, aunque esta de Nava las supera a todas en calidad y belleza. Fuese por la vía que fuese, Juan López tuvo que contactar directamente con Montejo[1311], encargándose él en persona de su hechura. El cuidado estudio de la anatomía visible, el detalle con que se modeló la cabeza especialmente en un rostro cargado de naturalismo y esas inquietas manos que abren la túnica y sujetan el bordón de un modo muy característico, parece suficiente para confirmarlo[1312] (fig. 6.34).

Es verdad que el angelito que acompaña a San Roque parece algo más tosco en su ejecución, pero tanto su elaborada vestimenta como su rolliza fisonomía comulga con la de otros niños y *putti* recogidos en obras de Montejo. En él, lo que más llama la atención es su pronunciada curvatura, similar a la de las imágenes del Niño Jesús que acompañan al patriarca San José en sus prolíficos grupos escultóricos.



Fig. 6.35. San José con el Niño. Iglesia de San Juan Bautista (Castronuño). Taller de Juan de Montejo (c. 1600)

Precisamente otro de estos conjuntos familiares se descubrió hace algunos años en la iglesia de San Juan Bautista (también conocida como ermita del Santo Cristo) de Castronuño[1313], obra de inferior calidad a los ya registrados en Medina del Campo, en el convento de las Comendadoras de San Juan, etc., y que bajo el prototipo del maestro debió de ser realizada en el seno del taller salmantino (fig. 6.35). Aunque su actual ubicación ya ha adoptado el nombre de capilla de San José, Castán Lanaspa supuso que, en realidad, la imagen se hubiera llevado a cabo para la desaparecida iglesia de Santa María del Castillo, arruinada a comienzos del siglo pasado.

[1311] Se ve que el negocio en Nava del Rey no le resultó mal, pues en abril de 1601 el mayordomo de la cofradía de San José de dicha localidad, le encargaba la imagen titular de bulto *ques señor san jusepe con su niño jesus por la mano y con su sierra.* En este caso, el modelo se buscó en la iglesia de San Martín de Salamanca, pero Montejo ya no fue su artífice. AUSa_RE, 2, 8, f. 23. No le hemos encontrado en otra situación similar, pero sí como fiador en 1595 del escultor Pedro Martín en el contrato del retablo de Ventosa del Rio Almar. BARBERO GARCÍA y MIGUEL DIEGO (1987): 133.

[1312] Aunque de últimas se haya pensado que esta y el resto de imágenes del entorno medinés se deban a algún seguidor del artista que las elaboró a inicios del siglo XVII. REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 527.

[1313] VASALLO TORANZO (2004): 77; CASTÁN LANASPA (2006): 61

Se ha hablado de la mayor interacción entre sus protagonistas para justificar su tardía cronología, pero lo cierto es que esa relación no es mayor que en las esculturas del Hospital Simón Ruiz, más bien al contrario. Son las miradas cruzadas de estas últimas las que nos hablan de la íntima relación entre sus actores, algo que no se cumple en Castronuño pues el San José mira hacia abajo más que a su vástago. A su datación no contribuirá tanto la sencilla resolución de los paños y unos rostros menos elocuentes, que más bien tendrán que ver con las menores capacidades de su artífice.

Castronuño no formaba parte de la Abadía de Medina, aunque era una localidad colidante con la misma. Por entonces, en calidad de vicaría y dentro del espacio de la diócesis de Zamora, pertenecía realmente a la Orden de San Juan con un régimen jurisdiccional privilegiado[1314]. No fue este el único lugar frontero con la recién nacida diócesis vallisoletana para el que trabajó Juan de Montejo. Diversas pesquisas nos han llevado nada menos que hasta Madrigal de las Altas Torres, en la diócesis de Ávila, pero en el límite con los territorios de Salamanca y Valladolid. Sus relaciones con localidades de esta dos diócesis fueron constantes a lo largo de toda la Edad Moderna, aunque tradicionalmente decantadas hacia la segunda de ellas, con fuertes lazos comerciales y eclesiásticos con la Tierra de Medina[1315].

A las puertas del siglo XVII, el obispado de Ávila contaba con ocho arciprestazgos y tres vicarías, una de ellas encabezada por Madrigal[1316], pero intuyo que en este encargo poco o nada tuvieron que ver las autoridades eclesiásticas de turno y se debió más bien a las provechosas relaciones que el escultor mantuvo a lo largo de toda su vida con las clausuras zamoranas y salmantinas, estas últimas allanadas, además, por su hermano el boticario Martín de Montejo. En este caso fueron las Agustinas del monasterio de Santa María de Gracia, fundación vinculada de manera muy especial con los frailes de San Agustín de Salamanca[1317], quienes se acercaron a él[1318]. Lo que no he logrado saber, por ahora, es si fueron las religiosas directamente o si hubo mediación de algún patrono, pues la imagen a la que me voy a referir se ubica

[1314] GARCÍA FERNÁNDEZ (1996): 153. Con ese régimen especial iba a permanecer, en cierto modo, hasta el Concordato de 1953 cuando la diócesis de Valladolid revisó y cerró su territorio definitivo. Hasta entonces, Castronuño era una de las catorce parroquias que la diócesis de Zamora tenía enclavadas en la provincia civil de Valladolid (LERA MAÍLLO (2018): 733-754). Antes de ese año ya se habían ido incorporando otros municipios de la zona sur del Duero en similar situación, como Torrecilla de la Orden, Fresno el Viejo, Castrodeza o Wamba (MARTÍNEZ DÍEZ (1986): 161). Lo cierto es que esa jurisdicción eclesiástica privilegiada se había suprimido desde 1873, cuando todas las poblaciones enclavadas en territorio zamorano pertenecientes a órdenes militares se agregaron de facto a su diócesis. LERA MAÍLLO (2018): 742.

[1315] Es más, algunas parroquias de la diócesis de Ávila se situaban en la Tierra de Medina y hasta la erección de la diócesis de Valladolid se iban turnando su dependencia, un año de la sede abulense y el siguiente de la Abadía de Medina. SOBRINO CHOMÓN (2005): 6-7.

[1316] LÓPEZ BALLESTEROS (1829): 183-196.

[1317] MIGUEL BENÍTEZ (2004): 373 y 396.

[1318] Aunque Montejo trabajó para buena parte de las clausuras de la época, no tenemos noticia de que lo hiciera para alguno de los cinco monasterios adscritos a la Orden de San Agustín que llegó a tener Salamanca, si exceptuamos la mención al San Roque de las Agustinas Recoletas a la hora de tallar la imagen de Nava del Rey. Una relación de todos los cenobios existentes en la ciudad y provincia se recogió por REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 135-136.

en la hornacina principal de un pequeño retablo del siglo XVII coronado con un blasón desconocido que, por su armas, pudiera pertenecer a algún miembro de los Villalobos familia con una rama oriunda de Madrigal[1319]. Es posible que esa no sea su ubicación original, puesto que a comienzos del siglo pasado, cuando Gómez-Moreno visitó la localidad y el convento aludiría únicamente a la existencia de las pinturas[1320], pero no a la escultura de San Roque que hoy lo preside (fig. 6.36). Eso sí, ya por entonces, el retablo se ubicaba en el segundo tramo de la nave de la iglesia, en el muro del Evangelio.



Fig. 6.36. Retablo de San Roque e imagen titular. Iglesia del monasterio de Santa María de Gracia. MM. Agustinas (Madrigal de las Altas Torres). Juan de Montejo (c. 1600)

Poco de novedoso se puede decir sobre la talla, pues es gemela de la de Nava del Rey, aunque sin aquel gracioso angelito que acompañaba al santo. Tan sólo varía el rostro, de rasgos menos dulcificados pero adornado con idéntica cabellera y barba de mechones gruesos y acaracolados. La plana policromía de aquel, que en nada contribuía a la belleza y valores del grupo, contrasta con la de este, llena de motivos fitomorfos, pese a que sea fruto de un repinte del siglo XVIII.

Para finalizar, en el contexto de estas incursiones en la Abadía de Medina del Campo y sus alrededores debe contemplarse una noticia, conocida desde antiguo, pero que, por razones que desconocemos, se ha ido pasando por alto

[1319] Va partido. A la diestra y sobre fondo de gules un león rampante en su color enmarcado por una bordura cargada de aspas. A la siniestra y en campo de azur dos lobos negros pasantes. Remata en cimera con lambrequines.

[1320] A las tablas del retablo y su iconografía sí hizo mención GÓMEZ-MORENO (1983): 273. No debe descartarse que se hubiera recolocado aquí con posterioridad a la visita del granadino.

en los estudios más recientes sobre Juan de Montejo. Atañe a una de las poblaciones descollantes –junto a La Nava– de cuantas se incorporaron en 1595 a la diócesis de Valladolid y a la que, por cierto, ya aludí algunas líneas más arriba: Alaejos. Lo que entonces no era más que una hipótesis, en este caso se trata de un episodio documentado y que sitúa a nuestro escultor entre 1599 y 1600 en la iglesia de Santa María de dicha localidad. Allí, en 1589 Esteban Jordán había contratado su retablo mayor que, tras su muerte diez años después, todavía tuvieron que acabar el ensamblador Cristóbal Velázquez y el escultor Francisco de Rincón[1321]. En este ínterin se estimó necesario tasar todo lo realizado hasta el momento, que debía estar parcialmente asentado, y de lo cual se ocupó *joan de montexo escultor vecino de salamanca* recibiendo por ello del mayordomo de la fábrica la nada desdeñable cantidad de 10.000 maravedís[1322]. Dado que el pago se cargó a las cuentas parroquiales, entiendo que su elección como tasador habría corrido por cuenta de la iglesia y no de los herederos de Jordán, aunque desconozco si fue necesario nombrar a otro profesional que contrastase su juicio con el del salmantino. Aún así, no descartemos que su nombre lo hubiera propuesto el propio Esteban Jordán, con quien fácilmente habría coincidido en alguna de sus visitas a Zamora llamado por los Sotelo, a sabiendas de que se encontraba trabajando en el entorno medinense; o incluso el propio Francisco Rincón, al que ya hemos visto, como a Montejo, tratando de hacerse hueco en los encargos procedentes de la fundación del regidor Simón Ruiz.

Es una lástima que estas mieles le llegaran a Montejo en los albores de su temprana muerte, pues hubiera sido interesante ver hacia donde caminaba su estilo en los años venideros y si el contacto directo con los romanistas vallisoletanos le afectó de algún modo. La traza arquitectónica y la escultura de Alaejos, derivadas de la soberbia máquina de Santa María de Mediavilla en Medina de Rioseco, debieron de impactarle necesariamente, aunque sólo fuera por su grandiosidad. Los modelos escultóricos, aunque algo desvirtuados ya y tocados por un rigor con el que Montejo no terminaba de comulgar, bebían de Becerra y Astorga; la arquitectura, puramente romanista, incorporaba algunos elementos, quizá ya *demodé* en estos últimos compases del siglo XVI, pero que permitirían al escultor observarlos y estudiarlos de primera mano, lo que a duras penas habría podido hacer en Zamora y Salamanca.

Aún así, lo que parece ponerse de relieve a raíz de estas incursiones de nuestro escultor en los territorios de la nueva diócesis de Valladolid, es que antes de agotarse la centuria se habría creado un clima y un espacio de colaboración entre los maestros de la capital y Juan de Montejo. El salmantino debía de ser a estas alturas un personaje reconocido y valorado, pues de otro modo, y aunque las relaciones inerciales de estos lugares se mantuvieran apegadas a Salamanca, difícilmente Montejo podría haber alcanzado esta pujanza, sobre

[1321] MARTÍN JIMÉNEZ y MARTÍN RUIZ (2010): 293-298. El 14 de marzo de 1604 al ensamblador se le encomendó rectificar algunos detalles y acabar la escultura, lo que derivaría a Rincón.
[1322] AGAPITO Y REVILLA (1919): 80 y 82; *Ídem* [1929]: 197 y 199.

todo si tenemos en cuenta la enorme capacidad y empuje que los talleres escultóricos vallisoletanos lograron alcanzar durante estas décadas.

No debe desecharse la posibilidad de que estas relaciones entre Esteban Jordán, Francisco de Rincón, Pedro de la Cuadra y Juan de Montejo, hubieran fructificado en otros episodios laborales por estos mismos años, aunque por ahora es algo que desconocemos. Bien es cierto que el último lustro en la vida de Montejo fue bastante ajetreado, como ya se ha ido viendo, y que con los contratos en Salamanca y en Alba de Tormes su capacidad daría poco más de sí. Por otra parte, la muerte de Jordán, entre el 10 de noviembre de 1598 y el 16 de enero de 1599, truncaría algunas posibilidades, salvo que hubieran sido fruto de contactos anteriores[1323]. Desaparecido Jordán, y antes, o a la par que él, otros escultores como Manuel Álvarez, Francisco de la Maza o Adrián Álvarez, la primacía de la escultura vallisoletana recayó hasta la segunda década del siglo XVII –cuando despunta Gregorio Fernández– sobre Rincón y Cuadra. Hasta donde sabemos, ninguno de los dos se adentró en las diócesis de Salamanca o Zamora, más allá de algún contacto aislado del segundo con localidades de la antigua Tierra de Toro[1324], y la fortuna de ambos por las tierras medinenses se repartió casi por igual. Mientras Pedro de la Cuadra sumó a su colaboración en el retablo de la iglesia de Santiago, los bultos funerarios de Simón Ruiz y sus esposas y el propio retablo mayor del Hospital Simón Ruiz; Francisco de Rincón hizo lo propio con el mayor de la iglesia de Santo Tomás de Medina del Campo[1325] y con la terminación de la obra de Alaejos. Rincón sobrevivió a Montejo ocho años, pero Cuadra se mantuvo en activo hasta 1629. Paulatinamente, el romanismo de corte becerresco –tardío– con que había tomado contacto Juan de Montejo se fue transformando en estos vallisoletanos en un estilo de transición hacia la nueva estética que ya pedía paso.

6. 4. LAS ÚLTIMAS OBRAS EN SALAMANCA

En estos años de madurez al maestro le alcanzó otro privilegio, esperable dado su prestigio y la calidad de su trabajo, como era el de trabajar para la catedral

[1323] A mayores de que hubieran podido coincidir en Zamora, la participación de Jordán en obras de la antigua Abadía de Medina fue reducida. Antes del referido retablo de Alaejos, tan sólo había ejecutado hacia 1571 el retablo del Calvario en el monasterio agustino de Santa María Magdalena (MARTÍN GONZÁLEZ (1952): 58-59). Su primer contacto con Zamora data de mediados de 1575, cuando fue llamado junto a Juan de Juni para ver y tasar el retablo del Apóstolado de la capilla de los Sotelo. En este instante Montejo aún no había llegado a Zamora, pero sí cuando Jordán volvió a la fundación, seis años después, para valorar lo que hasta entonces estaba labrado en el sepulcro de don Antonio de Sotelo (SAMANIEGO HIDALGO (2016): 175-178, 215, 216, 233 y 251). Ambos permanecieron ligados a esta útlima obra, pues Jordán recibió el encargo por parte de los patronos de labrar el bulto funerario del fundador –que no llegó a hacer por su muerte, aunque ya se le había entregado el alabastro correspondiente– y Montejo tasaría el encasamiento terminado –a falta del orante– en 1593.
[1324] GARCÍA CHICO (1960): 15-34; PARRADO DEL OLMO (1976): 269; URREA FERNÁNDEZ Y PARRADO DEL OLMO (1986): 680, 702 y 703; URREA (1992b): 393-397.
[1325] URREA FERNÁNDEZ Y PARRADO DEL OLMO (1986): 680 y 705; GARCÍA MARTÍN (2001): 11-13. Incluso según HERNÁNDEZ REDONDO (2016): 79-90, en el retablo del Hospital también es apreciable la mano de ambos maestros.

de Salamanca. Si existió un contacto previo a este desde luego no nos ha llegado la noticia, por más que todos sus ancestros hubieran participado en algún encargo de más o menos empaque para la iglesia mayor de la ciudad. Bien es cierto que el momento no era el más favorable, puesto que la fábrica estaba dedicando todos sus empeños y caudales a la prosecución de sus obras arquitectónicas. Cosa bien distinta, como se recordará, le ocurrió en Zamora, donde trabajó tempranamente para la seo y, dado su éxito, volvió a hacerlo en repetidas ocasiones.

Por los estudios de Alba Rebollar se ha logrado saber que a fines de 1598 Juan de Montejo se puso al servicio del cabildo catedralicio para colaborar en el túmulo que se erigiría en la catedral con motivo de la muerte de Felipe II[1326]. Ciudad y cabildo habían decidido unirse, en esta ocasión, para celebrar las honras fúnebres de manera conjunta entre el 30 de diciembre y el 2 de enero de 1599, algo que también se propuso a la Universidad, pero con distinto resultado. Los oficios litúrgicos, música, repiques de campanas, recitales poéticos y engalamiento de calles con toldos y paños, estarían acompañados con arquitecturas efímeras[1327]. Conocemos detalles sobre la forma, tamaño, iconografía, etc., de las que se levantaron en ciudades como Sevilla, Zaragoza, Madrid, o incluso Florencia[1328], pero nada se sabe sobre la catedralicia y el carácter del trabajo desarrollado por Montejo, a buen seguro acompañado por varios colegas del oficio, pintores y otros profesionales.

No fue la única vez, al parecer, que el salmantino puso sus gubias al servicio de este tipo de artificios. La ciudad preparó unos nuevos fastos en junio de 1600 para celebrar la visita de los reyes Felipe III y Margarita de Austria, cortesía enmarcable en el largo viaje que los soberanos efectuaron por Castilla entre el 6 de junio y el 29 de agosto de ese año, y donde, entre otras cosas, parecía dirimirse el traslado de la Corte a Valladolid[1329]. Alojados en el monasterio jerónimo de Nuestra Señora de la Victoria, la tarde del día 26 de junio el cortejo emprendió su desfile por la ciudad a través de la Puerta de Zamora, donde se había dispuesto un arco triunfal, otro les aguardaba en la Plaza Mayor, y el tercero en la Rúa, donde los plateros –por ser esa su calle– lo habían adornado con un rico aparador de plata[1330]. Suponemos que Montejo paticiparía en el diseño de las estructuras, o bien tallando y modelando las figuras con que se engalanaron. El abono de todas estas labores se dilató hasta 1607, figurando entre los adeudados los ensambladores Cristóbal Sánchez y Martín Espinosa, los carpinteros Francisco y Andrés Hernandez y los escultores Martín Rodríguez y Juan de Montejo[1331].

[1326] REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 520.
[1327] CRUZ RODRÍGUEZ (2011): 402-406. El fallecimiento se notificó por carta de Felipe III el 18 de septiembre de 1598.
[1328] ALLO MANERO y ESTEBAN LORENZO (2004): 39-94; BONET CORREA (1993): 23-70.
[1329] GARCÍA FERNÁNDEZ (2015): 179-181. En Salamanca estuvieron entre el 26 de junio y el 1 de julio de 1600.
[1330] REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 522. La autora recoge la bibliografía específia al respecto de estas celebraciones salmantinas.
[1331] AUSa_RE, 6, 4, ff. 108-112.

Los años 1599 y 1600 debieron ser un absoluto quebradero de cabeza para el maestro. Tan pronto estaba en la ciudad del Tormes, como en Medina y sus alrededores, como se veía abocado a regresar a Alba de Tormes. Su contacto con la villa ducal había sido un continuo a lo largo de su vida y ahora no lo iba a ser menos. Además, parece que en este instante mantenía una relación de cordialidad con los duques, pues a comienzos del mes de agosto de 1599 acudía a su palacio para tratar con la duquesa la posibilidad de su marcha a Villafranca del Bierzo acompañando al pintor Jusepe Serena[1332]. El italiano, traído a España por el duque de Alba, había sido reclamado por don Pedro de Toledo Osorio, V marqués de Villafranca, para ponerse a su servicio al menos durante un año en dicha villa, algo que según las últimas noticias conocidas no pasó ser un ofrecimiento[1333]. Las pretensiones de Serena o la compensación exigida por los Alba debieron frustrar el negocio. Lo extraño es el papel de Juan de Montejo en todo esto, que parecía actuar como intermediario entre las dos partes. En realidad, ahondando en la documentación queda claro que el escultor no era sino la avanzadilla del salmantino fray Juan de Olivares, capellán menor del marqués, por lo que la idea de que fuera a aprovechar el viaje a Villafranca para contratar o tasar alguna obra parece disiparse[1334].

Aprovechando la estancia en Alba de Tormes es posible que empezara a negociar un par de obras que cristalizarían al año siguiente. Junto a otro retablo para la capital, son los tres últimos contratos que recogieron los protocolos notariales. Ninguno pudo verlo terminado ya nuestro escultor.

6.4.1. Un contrato más antes de morir

Una prueba más de la agitada actividad de estos años es que, aunque el taller, o parte de él, se habría desplazado a Alba de Tormes para atender los contratos que acabo de analizar, Juan de Montejo seguía comprometiendo trabajos en la capital. De este modo logró mantener el pulso en la diócesis hasta sus últimos días. Mientras se ejecutaban el retablo de San Andrés y el monumento funerario de Santa Teresa, el escultor se concertó con Juan de Tamayo, clérigo beneficiado de la iglesia capitalina de Santo Tomé[1335], para hacer un retablo

[1332] BOSCH BALLBONA (2008): 134. La ligazón de esta noticia con la biografía de Montejo la encontramos en REBOLLAR ANTÚNEZ (2016): 23. No se debe olvidar, por otro lado, que algunos años antes ya había bordeado el entorno de los Alba, pues el fundador de las Carmelitas de Alba de Tormes, don Francisco Velázquez, era el contador de la Casa.

[1333] A Serena se le venían atribuyendo una serie de cuadros sobre ermitaños en el convento de la Anunciada: VOCES JOLÍAS (1987): 372-378; ARIAS MARTÍNEZ (2002): 92-93. En fechas más recientes, la aparición de nueva documentación, ha hecho cuestionarse esta atribución dirigiendo la mirada hacia los pintores flamencos residentes en Roma, Paul Bril, Wenzel Cobergher, Willem I van Nieulandt y Jacob Frankaert I: BOSCH BALLBONA (2008): 127-154.

[1334] Parece poco probable, pues, que hubiera llegado a viajar a Villafranca junto a Jusepe Serena como proponía REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 468.

[1335] Noticia avanzada en CASASECA CASASECA (2011): 185, pero sin citar su procedencia. La documentación en AHPSa, Prot. 4681, ff. 1297-1298. 1601, febrero, 5, Salamanca y AUSa_RE, 6, 4, f. 87.

en la capilla de Nuestra Señora. El templo se ubicaba en la actual plaza de los Bandos –antes de Santo Tomé– hasta su derribo en 1856-1858[1336].

En realidad, se trataba de un trabajo de escaso fuste, valorado en 400 reales, que implicaba la reutilización de siete tableros procedentes de un retablo viejo. El ensamblaje sería del mismo ancho que el del conjunto precedente y se articularía a base de pilastras de *vaxo rrelievo y sus cornixamientos.* Respecto a la escultura, a Montejo se le encomendó *enmendar* la antigua imagen titular en el *manto y rostro y cavello,* además de retirarle el Niño Jesús que portaba en los brazos para tallar uno nuevo –quedándose él con el antiguo–, lo que generaría un gasto añadido de 2 ducados. También su plazo de ejecución habla de la entidad del contrato, pues contratado al comenzar el mes de febrero de 1601 debía darse asentado para el domingo de Ramos de ese mismo año.

Entre los testigos figura un Francisco de Hinestrosa que quizá fuera miembro de aquella familia con la que emparentaron los Montejo mediando la década de los sesenta del siglo XVI[1337], pero no aparece ninguno de los aprendices y oficiales conocidos del taller, quizá por encontrarse en Alba de Tormes. Aún así, no es descartable, como ha propuesto Rebollar Antúnez, que delegase el trabajo en su hijo Juan que pare entonces ya tenía 20 años[1338]. De uno u otro modo, como se declara en el testamento de Juan de Montejo, el contrato se cumplió a tiempo aunque faltaban aún por cobrar en ese instante 175 reales[1339].

6.4.2. Principio y fin en Alba de Tormes: El sepulcro de Santa Teresa y otras obras

No deja de ser sugerente que el principio y el final de la vida profesional de Juan de Montejo esté ligado a la localidad de Alba de Tormes. Sus primeras obras de juventud, o al menos las que por ahora se le han logrado atribuir, están allí, y allí, atendiendo dos de sus últimos compromisos, le sorprenderá la muerte el 13 de noviembre de 1601.

Pero, antes de llegar a este punto, primero contrató el retablo mayor y la custodia de la iglesia albense de San Andrés, sobre el que comenzaría a trabajar antes de agotarse el mes de julio de 1600. Con Miguel Sánchez, mayordomo de la fábrica, se comprometió a llevarlo a efecto conforme a un *modelo questa en medio pliego de papel* firmado por el beneficiado don Antonio

[1336] ARAUJO (1882): 195, 280 y 281. La parroquia se trasladó a la vecina iglesia del Carmen de Arriba, pero si se salvó alguno de sus bienes muebles desconocemos a dónde fueron a parar. Algún detalle más sobre sus capillas y sepulcros ofrece TORIBIO ANDRÉS (1944): 709-710.
[1337] Ya di a conocer otra escritura en la que este mismo personaje aparece como testigo en una carta de poder del boticario Martín de Montejo, véase AHPSa, Prot. 4681, ff. 486-486v. 1601, septiembre, 2, Salamanca
[1338] REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 468, 520 y 521.
[1339] CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 38.

Ramírez, y a tenerlo asentado para el día de San Andrés (30 de noviembre) de 1601[1340]. No obstante, se establecía un plazo intermedio, de unos cuatro meses desde la firma del contrato, para entregar terminada la custodia y la talla del titular del templo –*que a de estar por arriba de la dicha custodia*– so pena de 50 ducados a detraer de los 250 en que se estimaba el coste total de la máquina.

La frugalidad de la escritura impide conocer más detalles sobre el conjunto, que no debía de ser demasiado grande a tenor del precio estipulado. Las fuentes indirectas tampoco lo solucionan demasiado, fundamentalmente porque la iglesia pereció a mediados del siglo XIX[1341]. Esto hizo que, tras sucesivas uniones y arreglos parroquiales, sus bienes acabaran dispersándose por el resto de templos de la villa hasta su agregación final a la iglesia de Santiago. Aquí Araújo llegó a ver el "Altar de las Nieves o de San Andrés", procedente de la extinguida parroquia y que, a todas luces, sería el ejecutado por Juan de Montejo, quizá ya con alguna recomposición. En concreto, hacia 1882 tenía un frontal con las armas del santo, en el remate un Calvario de bulto, y a uno y otro lado de la calle central dos cuadros representando el Bautismo de San Juan y la Aparición del Señor. Estos últimos estaba parcialmente ocultos por sendas imágenes de Santo Domingo y San Jacinto[1342]. El titular del retablo, San Andrés, se había reubicado en el altar mayor de la nueva iglesia compartiendo espacio con otras tallas. Pocos años después, en 1901, cuando Gómez-Moreno visitó la localidad, desconocemos si el templo se habría desprovisto de los cinco retablos que llegó a tener, o si es que ninguno reclamó su atención, pues nada se dirá ya sobre ellos[1343].

Lo que sí sabemos con seguridad, gracias a la visita a los lugares y aldeas del obispado realizada durante el primer tercio del siglo XVII[1344], es que Montejo no sólo no llegó a terminarlo, sino que todavía hacia 1605 estaba sin rematarse, pese a haberle encomendado a su hijo Juan la conclusión:

> *A comenzado a hazer un retablo de talla para el altar maior, que tiene a su cargo hazer el hijo de Montejo, entallador, vezino de Salamanca, a quien el maiordomo a dado ochocientos reales y solamente a entregado la custodia para el Sanctisimo Sacramento y el santo Andres, dejeles mandado no den dineros a el entallador […]*

Tras las décadas de abandono en que se vió sumida la iglesia de Santiago, ignoramos el destino de las partes principales del retablo que, a buen seguro,

---

[1340] CASASECA CASASECA (2011): 194. El autor interpretó que la data de la escritura era el 21 de julio de 1601. Más recientemente se ha corregido el día y el año, errando en el mes, por lo que la fecha se dejó en el 23 de agosto de 1600 (REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 520). La nueva lectura del documento permite establecerla con certeza en el 23 de julio de 1600 (AHPSa, Prot. 39, ff. 659-660. 1600, julio, 23. Alba de Tormes). También se transcribió correctamente en: AUSa_RE, 6, 4, f. 86.

[1341] ARAUJO (1882): 103. Basándose en los datos ofrecidos antes que él por Madoz y por Quadrado.

[1342] *Ídem* (1882): 117 y 119.

[1343] GÓMEZ-MORENO (1967): 367-368.

[1344] CASASECA CASASECA y NIETO GONZÁLEZ (1982): 61.

acabarían desapareciendo por una u otra vía. En Alba de Tormes no quedó nada, ni siquiera la custodia o el San Andrés, únicas piezas en las que, al parecer, tuvo tiempo de trabajar el salmantino. En el año 2016 afloró en el Mercado del Arte de Barcelona[1345] un bulto que, a tenor de otras imágenes del santo conocidas y elaboradas por Montejo y su taller en la diócesis de Zamora, puede relacionarse con su estilo (fig. 6.37). Es cierto que no parece una talla autógrafa, pero mantiene detalles que recuerdan a los tipos del maestro, especialmente en su cabeza. Los paños resultan amplios y pesados en puntos muy concretos de la imagen y el modo en que agarra la cruz con su brazo izquierdo sirve para establecer relaciones con su homónimo de la capilla sacramental de la catedral de Zamora. No obstante, el hecho de que el de la parroquia albense no sea el único San Andrés tallado por Juan de Montejo que hoy se encuentra en paradero desconocido, pues también proyectó otro para el retablo mayor de las Carmelitas de Alba de Tormes, impide precisar la procedencia de la talla barcelonesa.



Fig. 6.37. San Andrés. Mercado del Arte de Barcelona. Taller de Juan de Montejo (c. 1600). Fotografía: ©Antiguitats Palau

He de llamar la atención finalmente sobre los testigos de la escritura, donde se descubre algún detalle más sobre la composición del taller y más concretamente acerca de los artífices que habían acompaño al escultor durante este nuevo periplo por la villa ducal. Entre ellos figuraban Francisco Alonso y Juan González, avencindados en Alba. Sin duda, el primero era uno de sus *criados* salmantinos. Pero la aparición del segundo quizá sirva para confirmar nuestra sospecha de que el ensamblador Juan González[1346], años después establecido en Orense y en Zamora, pasó algún tiempo en el taller de Juan de Montejo, bien como aprendiz, bien como oficial. Por esta misma razón, no sería descabellado pensar que el *Juan mi criado* a que se refiere Montejo en su testamento fuese este mismo personaje.

El traslado momentáneo del obrador sirvió para que nuestro escultor, acompañado del cantero Alonso Rodríguez, vecino de Salamanca, se

[1345] Debo el conocimiento de esta imagen a Ramón Pérez de Castro, profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid. A la venta en la galería Antiguitats Palau, estuvo expuesto en Feriarte (Madrid, 2016) y en la Fira d'Art Antic y Modern (Barcelona, 2017). Sobre esta última, la revista divulgativa *Bonart* publicó un breve artículo en el que se fechaba la imagen hacia 1600 considerándola próxima a las obras escultóricas de Juan Fernández de Vallejo. BACHS (2017): 34.

[1346] Se desconoce todo lo relativo a su formación como ya expresamos más atrás y como pudo confirmar en su momento NIETO GONZÁLEZ (1980): 129-130.

concertara con las religiosas del monasterio de la Anunciación (Carmelitas Descalzas) a fines de 1600 para diseñar y fabricar el sepulcro de la madre Santa Teresa de Jesús[1347]. No sólo era una deuda arrastrada desde la muerte de los fundadores, que en el codicilo de Teresa Laíz (1583) ordenaba *que se haga el enterramiento de la madre teresa de jesus que esta en el cielo con las piedra y mocárabes y letreros, como está tratado con [pedro] barajas*[1348]*.* Sino que, además, existía un deseo generalizado por monumentalizar el enterramiento de la santa, cuyos restos reposaban desde 1586 en el antiguo coro bajo, entre la reja del coro y la del presbiterio[1349].

La propuesta preparada por los dos maestros recibió seguidamente la licencia por parte de fray Alonso de los Ángeles, religioso en el convento de Carmelitas Descalzos de Toro y provisor de la provincia de San Elías[1350]. Cuatro meses después, el 1 de mayo de 1601, hacían lo propio los fiadores de Montejo y Rodríguez[1351]. A la cabeza de ellos el omnipresente boticario, Martín de Montejo que, en este caso, dado el calado de la obra, se hizo acompañar del carpintero Pedro Hernández y los albañiles Lucas de Araújo y Pedro de Tejeda, profesionales que quizá aspiraban a participar en el encargo. Cumplidos estos preámbulos transcurrirían unos pocos días hasta que Cristóbal Ramírez, actual mayordomo de las memorias pías fundadas por don Francisco Velázquez y doña Teresa Laíz, comenzó a ocuparse de la parte económica del acuerdo[1352]. En este caso se comprometía a librar 400 ducados (4.400 reales) *prometidos para ayuda de haçer el sepulcro de los vienes* de los patronos, debiendo de aportarse el resto de los bienes propios y rentas de la comunidad hasta alcanzar los 8.000 reales.

El sepulcro debía estar terminado en un plazo máximo de dos años a contar desde la fecha de la licencia y se ajustaría a una serie de capitulaciones (Doc. 7)[1353] y una traza firmada por el padre fray Jerónimo de Villafañe, prior del monasterio de San Jerónimo, del padre fray Diego Delgadillo, guardian del monasterio de San Francisco, de la priora de las Descalzas –todas clausuras de Alba de Tormes–, además de por Montejo y Rodríguez. A tenor de las condiciones, y de lo que acabó ejecutándose, nunca se pensó algo ostentoso, complejo o lleno de ornamentación, sino en una obra que aunase la moderación y la monumentalidad. De este modo, el diseño adoptaría forma de fachada vignolesca y escurialense dispuesta sobre el muro del evangelio de la

[1347] AHPSa, Prot. 40, ff. 908-909v. 1600, diciembre, 7. Alba de Tormes. Citado por CASASECA CASASECA (2011): 194-195.
[1348] Supongo que se tratará de Pedro Barajas, maestro al que hemos aludido repetidamente, y no de Juan, como se ha dicho en REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 524.
[1349] GUTIÉRREZ ROBLEDO (2008): 707.
[1350] Correspondía a los actuales territorios de Castilla y León, además de Galicia, Cantabria y Logroño. El documento adjunto se data en Toro el 1 de enero de 1601: AHPSa, Prot. 40, f. 910.
[1351] AHPSa, Prot. 3489, ff. 411-412 v. 1601, mayo, 1, Salamanca. De lo esencial conocemos la transcripción de AUSa_RE, 6, 4, f. 88.
[1352] *Ídem,* ff. 915-916. 1601, mayo, 4. Al parecer, la documentación conventual fecha un día antes, el 6 diciembre, la escritura. Así lo ha recogido GUTIÉRREZ ROBLEDO (2008): 708-709.
[1353] Una copia de las mismas, lamentablemente no de la traza, se conserva en archivo conventual, dada a conocer por Gutiérrez Robledo en el artículo que referimos en las notas anteriores. Otra, inédita, en AHPSa, Prot. 292, s.f. 1600, diciembre, 7. Alba de Tormes

primitiva capilla mayor del templo cumpliendo la doble función de albergar el cuerpo de Santa Teresa y de servir como "telón" a dos coros primitivos. Es por ello, también, por lo que se organizó en dos cuerpos soportados por pilastras *de una pieza*, de orden corintio y compuesto, con sus correspondientes pedestales. En el piso inferior se debían abrir dos puertas laterales para sacristía y confesionario y en el centro un arco central a regla o perpiaño, cerrado con reja, para acceder a uno de los referidos coros (fig. 6.38).





Figs. 6.38 y 6.39. Monumento sepulcral de Santa Teresa. Monasterio de Carmelitas Descalzas (Alba de Tormes). Alonso Rodríguez y Juan de Montejo (1600-c. 1604). Fotografía b/n: ©Museo Carmus. Alba de Tormes

En el superior o *lugar supremo*, como lo nombra la documentación, se abre un arco de medio punto flanqueado con sus correspondientes pilastras, aletones y bolas y coronado por un frontón triangular partido y una luneta con la inscripción IHS. Hoy ese vano permanece tapado, pero originalmente era el que se pensó para cobijar (dentro de un arca) el cuerpo de Santa Teresa (fig. 6.39). Tenía tres pies de fondo y una decoración de artesones (y puntas de diamante) en su bóveda. Todas las piezas enumeradas, además de otras que no reflejan las claúsulas, como el entablamento decorado con roleos, dentellones y ovas, se fabricaron en piedra de Villamayor. Y tampoco se consignaron las inscripciones y los toques polícromos y dorados que hoy muestra en distintas partes, cuando, además se hizo especial hincapié en que la piedra fuese lo más blanca y limpia posible. Es posible, por tanto, que tras su finalización se fueran añadiendo estos y otros detalles. Entre ellos estaría, por ejemplo, la urna *de piedra blanca alabastrada, muy bien floretada de oro* y adornada con gallones, que en las fotografías vemos indistindamente en el primer o segundo cuerpo, y que según los

asientos de la documentación conventual se labró en 1616[1354], tras ser beatificada y tan sólo seis años antes de que se produjera su canonización.

Suscita enormes dudas el alcance del trabajo de Juan de Montejo en este encargo, perfectamente solventable por un cantero de cierta habilidad. Quizá entró en juego aquí la valoración que hacia su figura y labor aún se mantendría en la clausura carmelita pues, desde luego, nada tenía que ver este sepulcro con la espectacularidad de los que había labrado años atrás. Por ello, parece poco probable que el diseño, especialmente clásico y con lejanos ecos de los recién terminados cenotafios reales la basílica de El Escorial, se deba a nuestro escultor que era menos purista y riguroso. Acaso aquí pudo entrar en juego una traza cortesana o carmelita, como cuando fray Juan de San José proyectó la reforma de la iglesia conventual en 1670. A Montejo sí correspondería, por el contrario, la labra de capiteles y frisos. No solventan estas dudas los confusos datos sobre la contabilidad de la obra, conocidos a través del testamento del escultor y de los libros de administración del monasterio, aunque sí permiten saber que, al contrario de lo que ocurrió en el retablo de San Andrés, aquí lo principal del encargo sí estaba solventado a la muerte del maestro[1355]. Aún así, el remate correspondió de nuevo a su hijo y al cantero Alonso Rodríguez. Hasta fines de 1601, según unos y otros papeles, Montejo había recibido unos 60 ducados más otra serie de libranzas relizadas por el administrador de las memorias de los fundadores en dinero y en trigo y cuyo importe no se nos revela. Por su lado, en poder del cantero obrarían ya 13.050 reales, cantidad extrañamente superior al presupuesto inicial del contrato y que pudo engrosarse aún más, pues según las cuentas del año 1602 aún se adeudaban a Rodríguez 1.400 reales[1356].

Salvo que en nuevas búsquedas aparezcan otros documentos notariales, este fue el último contrato rubricado por el escultor Juan de Montejo antes de morir. No falleció al instante ni en la capital, sino que alguna inesperada enfermedad o dolencia le sorprendió en Alba de Tormes, a buen seguro trabajando en el templo de Carmelitas, su obra cumbre de principio a fin, pues le ayudó a encumbrarse cuando tan sólo era un oficial y le vio apagarse como maestro consolidado y convertido en el mejor escultor de la segunda mitad del siglo XVI

[1354] GUTIÉRREZ ROBLEDO (2008): 709. El 11 de julio de ese año se abrió el arca de la Santa colocándose luego *en la urna de piedra que el efecto avia hecho la Religión.* Esta se trasladó puntualmente en 1677 al nuevo retablo mayor, donde permaneció hasta 1760, momento en que fue sustituida por la actual de mármol. Tras pasar algún tiempo en una capilla exterior del convento fue recuperada y restaurada en 2003, momento en que se instaló en su ubicación actual. Dos años antes, en 1614, fecha la urna CASASECA CASASECA (2011): 194, que no alude a la documentación del convento.

[1355] GUTIÉRREZ ROBLEDO (2008): 709.

[1356] El cotejo de unas y otras resulta imposible. Los asientos del testamento de Montejo y de la *memoria de las obras y dineros* adjunta al mismo pueden revisarse en AHPSa, Prot. 389, s.f. 1601, noviembre, 13. Salamanca. Ver la transcripción en el Apéndice Documental (Doc. 8). Cito en este caso el documento original, puesto que la transcripción realizada por Casaseca y Samaniego en 1988 presenta una serie de errores y alteraciones que dificulta aún más la comprensión de estas claúsulas. Para los asientos contables del monasterio, en lo tocante al sepulcro, confróntese con GUTIÉRREZ ROBLEDO (2008): 709. También insiste en estas cábalas REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 524, aunque sin poder concluir nada en claro.

en Zamora y Salamanca y en uno de los más personales e interesantes del occidente castellano.

Nuestro escultor testó en la villa ducal el 13 de noviembre de 1601, figurando como vecino de Salamanca y presente en ese agrio momento en Alba de Tormes (Doc. 8)[1357]. Tenía 46 años. Al contrario de lo que cupiera pensarse, Montejo pidió ser enterrado en la iglesia de San Juan de la localidad, para la que también había trabajado abundantemente y donde reposaban algunas de las familias más pudientes de Alba, en lugar de que sus restos se trasladasen a Salamanca –a la tumba de alguno de los familiares–, o incluso a Zamora, donde falleció y seguramente él mismo había mandado enterrar a su esposa Isabel Vázquez.

Como solía ser habitual en la época, el testamento está plagado de claúsulas de carácter piadoso, con misas, responsos, ofrendas, limosnas, presencia de cofradías, etc. Especial mención merecieron la cofradía de San José, de la que era hermano y a cuyo patrón dedicó alabadas imágenes; y los monasterios de Salamanca, para los que tanto había trabajado, pidiendo que en los que hubiera altares se dijese una misa por su ánima.

Más interés suscitan las cuestiones de índole familiar y las que atañen a su círculo más cercano. Aquí aparece mencionado su yerno, Miguel de Cárdenas, por motivo de la dote que recibió al casar con Isabel de Montejo. Pero también se nombra a sus hijos Juan y Josepe a los que pone bajo la curaduría de Martín de Montejo, personaje clave a lo largo de toda la vida del escultor. En él recaerá también el actuar como testamentario su hermano y como repartidor de los bienes entre los tres herederos. Al mayor de los hombres correspondió, como ya se ha visto, heredar el oficio paterno y el taller, por lo que se mandaba

> *[…] que todas las obras que tengo començadas açer y las que tengo tomadas ansi por contrato como en otra manera las acabe mi hijo, juan de montexo, en la forma que yo estoy obligado y cobre los presçios de los contratos porque esta es mi boluntad.*

Junto al joven Juan pudieron permanecer los oficiales y aprendices a los que Montejo dedicó un recuerdo en sus últimas horas. Por sus palabras, parece que Tomás de Huerta era el colaborador más estrecho que, además, guardaba cierta cantidad de oro en doblones para el cumplimiento del testamento del maestro. A otros dos de sus *criados*, Francisco Alonso y Juan [¿González?] les legó un vestido *de los biexos de los mios*, y a Rodrigo de Espinosa 50 reales que se le debían.

A partir de aquí, el documento y la memoria adjunta –redactada y firmada por Juan de Montejo el Mozo[1358]– se centrará en las obras contratadas, tanto

[1357] El descubrimiento del testamento en el Archivo Histórico Provincial de Salamanca se lo debemos a CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 37-41, que, además, hicieron una transcripción parcial del mismo.
[1358] Así le nombraré en adelante para diferenciarlo de su padre.

aquellas que no había habido tiempo de terminar, como las que una vez concluidas estaban pendientes de cobrarse. La nómina es cuantiosa, lo que pone de nuevo sobre la mesa la fecunda actividad del obrador, primero en Zamora y después en Salamanca. Tan sólo aludiré ahora aquí a aquellos trabajos de los que no he hablado en las páginas anteriores, pues sobre el resto ya se han ido entresacando los asientos correspondientes e integrándolos en su análisis. Entre estos últimos estaban, como se recordará, el retablo de San Juan de Alba de Tormes, los de Santo Tomé y el monasterio de Jesús en Salamanca, los de Jambrina, Villadepera, San Cebrián de Castro y Morales del Vino en Zamora, o el de los Jesuitas de Medina del Campo. En las esculturas se citaban los grupos de la capilla del Cardenal de la catedral de Zamora o una imagen de San Miguel en Arcediano. Y entre los sepulcros el de Santa Teresa y el del Hospital Simón Ruiz.

Sin cobrar y sin tasar estaba un *cristo cruzificado al bibo y una caja en que esta metido*, que el maestro había tallado para el provisor de la ciudad y obispado de Salamanca Jerónimo González Moriz. A mayores había hecho para Alonso de Valencia, yerno de Juan de Zamora, un cajón de pino y nogal, que estaba sin cobrarse. Pero también algún otro retablo cuyo contrato no se ha localizado aún, caso del colateral de Nuestra Señora de la Victoria concertado junto al ensamblador Pedro García para la iglesia salmantina de San Román[1359]. Este desconocido conjunto debe situarse también en la época final de nuestro escultor, pues su tasación, a cargo de los escultores Martín Rodríguez y Diego de Salcedo, se había llevado a cabo a mediados de 1603[1360]. De los 6.083 reales en que se estimó, Montejo había recibido al momento de su muerte *la metá de la fabrica de ora un año y la de este año y* algo más de 315 reales.

Gracias a la memoria de obras copiada por el hijo de Juan de Montejo, se pudo saber que también había trabajado para los Bernardos de Salamanca, colegio y convento parcialmente destruido en la Guerra de la Independencia y enajenado durante la Desamortización de Mendizábal[1361]. Su labor en el dedicado a Nuestra Señora de Loreto no se dirigió hacia un retablo, sobre todo porque los cimientos de su iglesia no comenzaron a abrirse hasta 1626, sino hacia el relicario del convento. Este espacio, que se llenaría de obras de arte y reliquias traídas de distintos puntos de la geografía, se adornó con unas *medallas*[1362]*.* Se ignora el material en que las hizo el escultor, pero esta tipología no le sería ajena si tenemos en cuenta la temprana labor llevada a cabo en las claves de la bóveda para la iglesia de las Carmelitas de Alba de Tormes. Al mismo tiempo los frailes le encargaron una imagen de la Virgen de

[1359] Identificado primeramente con la localidad zamorana –hoy en la diócesis de Valladolid– de San Román de Hornija (CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 38), en realidad se trataba de un conjunto realizado para la iglesia de idéntica advocación en la ciudad de Tormes: VASALLO TORANZO (2004): 77. Todo el periplo y nuevos detalles han sido ofrecidos recientemente por REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 526.
[1360] AUSa_RE, 20, 6, ff. 125-129.
[1361] REDONDO CANTERA (1990): 436-455. El edificio se había fundado entre 1582 y 1584.
[1362] CASASECA CASASECA y SAMANIEGO HIDALGO (1988): 40-41; REDONDO CANTERA (1990b): 373-374.

la Asunción. De todo ello, aunque su hermano Martín ya había cobrado ciertos dineros, se le debía una cantidad que no se llegó a precisar.

Además, debieron existir otros compromisos y deudas que, según deja entrever Montejo en las últimas claúsulas de la *memoria*, debieron de ser comunicadas y tratadas verbalmente con su hijo. A buen seguro, se hizo así por una acuciante falta de tiempo, ya que el propio escultor reconocía no poder rubricar los últimos documentos de su testamento *por no saber firmar a causa de mi enfermedad*[1363].

[1363] AHPSa, Prot. 389, s.f. 1601, noviembre, 13, Alba de Tormes. Existe un traslado en AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 1021-II, Leg. 1. 1574-1629, Zamora, que se realizó el 9 de febrero de 1616 con motivo del pleito mantenido entre los herederos de Juan de Montejo y la iglesia de Jambrina por el pago de su retablo.

7. LA ESTELA DE JUAN DE MONTEJO

7. 1. TRAS LOS PASOS DEL MAESTRO

El progresivo conocimiento del estilo de Juan de Montejo y su identificación como acreditado maestro de la plástica castellana del Renacimiento ha hecho que en las dos últimas décadas algunos museos hayan reconocido entre sus fondos algunas piezas atribuibles a su gubia, o incluso hayan adquirido en el Comercio del Arte obras suyas más que significativas para engrosar sus colecciones. Aludiré en este epígrafe, necesariamente más facticio que el resto, a una serie de creaciones que, considerándose autógrafas no hemos sido capaces, por ahora, de ubicarlas en su marco geográfico original ni en el conjunto para el que fueron ideadas. Quizá estudios futuros puedan arrojar más luz al respecto.



Fig. 7.1. San Juan Evangelista. Museo Marès (Barcelona). Fotografía: Rubén Fernández Mateos / San Lucas. Museo de Cáceres. Fotografía: José Ángel Rivera de las Heras. Juan de Montejo (1590-1600)

Una de las primeras en darse a conocer fue un relieve de San Juan Evangelista donado por Teresa Rocamora y Cantarell al Museo Marès en la segunda mitad del siglo pasado (nº inv. MFM 1228)[1364]. Estudiada por Hernández Redondo, inicialmente fue puesta en la órbita de la escultura romanista riojana, foco con el que en alguna ocasión se ha relacionado el arte de Montejo, en especial con Pedro de Arbulo[1365]. Ya entonces se estimó su pertenencia al banco de un retablo en el que se tallarían todos los evangelistas avanzando, además, que dos figuras más conservadas en el Museo Lázaro Galdiano hubieron de formar parte del mismo conjunto (fig. 7.1).

En efecto, en el centro madrileño se guardaban unos

[1364] HERNÁNDEZ REDONDO (1996): 205-206.

[1365] VÉLEZ CHAURRI (1996): 296-297; VASALLO TORANZO (2012): 317 y 341. Fundamentalmente porque algunas imágenes comparten la misma apariencia popular en los tipos humanos, similares cabelleras ensortijadas y ropajes de voluminosos pliegues.

relieves representando a San Mateo y San Marcos (nº inv. 07970 y 07971) que, como luego corroboró Vasallo Toranzo, procedían de una misma máquina y todos eran obra del escultor Juan de Montejo, aunque en décadas anteriores estos dos se habían considerado de la escuela de Berruguete[1366]. El mismo profesor tuvo la fortuna años después, concretamente en 2010, de localizar la efigie que faltaba, San Lucas, en el Museo de Cáceres[1367], donde se había depositado por el Servicio de Recuperación Artística después de la guerra civil. Por último, en una reciente consulta he logrado saber que los cuatro fueron adquiridos por don José Lázaro Galdiano antes de 1920. Aunque se desconocen los motivos, el coleccionista optó por desprenderse de dos de ellos (Barcelona y Cáceres), pasando solamente los otros a engrosar los fondos de lo que con el tiempo se convertiría en el Museo Lázaro[1368] (fig. 7.2).



Fig. 7.2. San Mateo y San Marcos. Museo Lázaro Galdiano (Madrid). Juan de Montejo (1590-1600)
Fotografías: ©Museo Lázaro Galdiano. Madrid

Se desconoce para dónde los talló Montejo, pero me inclino a pensar que serían de algún retablo desaparecido de la diócesis de Salamanca, donde las pérdidas han sido mucho más cuantiosas que en Zamora. Por su estilo, de anatomías más bien magras y unos distintivos paños envolventes en los que conviven pliegues gruesos y redondeados con otros más finos y duros, fecharía estos relieves en la última década del siglo XVI, relacionándolos con otros tableros vistos en los retablos zamoranos de San Cebrián de Castro y San Juan de Puerta Nueva o en el de San María de los Caballeros en Salamanca. Todos ellos se muestran de perfil al espectador, lo que no exime a su autor de preocuparse por la expresión de sus rostros. Las posturas son dináminas y nerviosas y las barbas y cabellos se llenan de mechones gruesos y rizados. Quisiera llamar la

[1366] CAMÓN AZNAR (1964): 40; VASALLO TORANZO (2004): 68, 69 y 72. El relieve de San Marcos fue considerado por el primero como de la escuela de Berruguete y de fines del siglo XVI.
[1367] ÁLVAREZ ROJAS y GARRIDO SANTIAGO (1984): s. p.; VASALLO TORANZO (2010): s. p.; *Ídem* (2012): 317.
[1368] Se desconocen las fechas exactas, pero lo más posible es que vendiera las obras entre 1945, fecha de su regreso de Estados Unidos, y 1946-1947. En esos años salieron algunas otras obras de la colección. Agradezco la información a doña Carmen Espinosa Martín, Conservadora Jefe del Museo Lázaro Galdiano.

atención finalmente sobre el niño que sujeta el San Mateo con una pronunciadísima curvatura, similar a la de aquellos infantes que en muchos casos acompañaban a las imágenes de San Roque y San José. Conservan su policromía original, bastante maltratada, pero llena de estofaduras con rayados y motivos vegetales, con carnaciones a pulimento.

Junto a estos relieves se conocen otros tres, de gran formato, conservados hoy en Lisboa y Valladolid, procedentes de dos conjuntos diferentes. El primero, una representación del Nacimiento de San Juan Bautista (fig. 7.3), fue a dado a conocer por Vasallo Toranzo en su ubicación del Museo de Arte Antiga de Lisboa (nº inv. 835 Esc)[1369], a donde llegó en abril de 1964 tras adquirírselo al anticuario lisboeta João Nascimento[1370]. Por su temática hubo de pertenecer a un retablo dedicado al Precursor que, en la producción conocida de Juan de Montejo se limitan a tres, el de la iglesia de San Juan de Puerta Nueva de Zamora, el desmembrado de Alba de Tormes y el desaparecido de Pozoantiguo[1371]. Por su estilo y formato no casa con el resto de piezas albenses y el problema con el del alfoz de Toro es que según las crónicas pereció pasto de las llamas en 1940. No sería descartable que se hubiera logrado salvar alguna pieza, pero el análisis estilísco me suscita ciertas dudas, pues los tableros de Pozoantiguo se desbastaron a mediados de la década de 1580 y el relieve portugués parece más tardío a tenor de los quebrados y aristados paños



Fig. 7.3. Nacimiento de San Juan Bautista. Museo de Arte Antiga (Lisboa). Juan de Montejo (c. 1600), comparado con grabado atribuido a Diana Mantuana sobre dibujo de Giulio Romano (c. 1557-1612). Fotografía: ©Museu Nacional de Arte Antiga

[1369] VASALLO TORANZO (2004): 73-74.
[1370] Debo estos últimos datos a la amabilidad de María João Vilhena de Carvalho, conservadora de la colección de escultura del Museo Nacional de Arte Antiga.
[1371] A este último alude también como hipótesis REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 445.

que lucen la mayor parte de las protagonistas. Parece recomendable, pues, mantener la cautela hasta disponer de informaciones más certeras.

Su composición traslada, aunque de manera sintética, una estampa de la pintora y grabadora italiana Diana Mantuana (c. 1557-1612), atribuida durante algún tiempo a Cornelis Cort (fig. 7.3). La amplitud espacial de aquella se ve reducida a aquí a la mínima expresión forzando al escultor a reducir el número de personas a lo indispensable y a organizarlos en dos bandas horizontales, no sin forzar sus posturas para adaptarlos a su nuevo marco. A pesar de todo, como ocurrió en todos los tableros en los que la escena requería de múltiples figuras, había una cierta sensación de *horror vacui* al llenar con detalles triviales cada espacio disponible.

Las capacidades de Montejo doblegaban con facilidad las ataduras del modelo aportando un acusado tono juniano a todo el tablero, especialmente en la tensión de los persoanjes, y variados estilemas miguelangelescos a la hora de tratar los idealizados semblantes femeninos o en las posturas de brazos y manos. La vestimenta y postura de las imágenes de primer plano remedan las de tantos Nacimientos y Epifanías vistos hasta aquí. Y la imagen de elegante arqueamiento que une los dos planos de la escena y porta un ungüentario en su mano bebe del repertorio grabado, llevando siempre algún tipo de objeto incluso en ocasiones una cesta sobre la cabeza como en Alba, Jambrina o Villadepera. El San Juanito, rollizo, de movidos brazos y ensortijado pelo, es gemelo del Niño ante el que se arrodillan San José y la Virgen en la capilla catedralicia del Cardenal.



Desde 2008 el Museo Nacional de Escultura cuenta con dos tableros adquiridos mediante subasta en Sotheby's (Londres), donde se habían relacionado con algún maestro de La Rioja o de Navarra situado en la órbita de Gaspar Becerra y el retablo de Astorga[1372]. Esa atribución cambió de inmediato tras su llegada a Valladolid, colocándolas el profesor Vasallo en el catálogo de Juan de Montejo (nº inv. CE2877 y CE2877)[1373].

[1372] https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/european-sculpture-and-works-of- art-l08231/lot.75.html y https://...lot.76.html. [Últ. consulta feb. 2022].
[1373] VASALLO TORANZO (2011): 46-49.

Lamentablemente, y como ocurría con las piezas anteriores, se desconoce su procedencia, aunque en buena lógica formarían parte de algún retablo dedicado a San Pedro no localizado aún en la documentación exhumada sobre el maestro. Lo más extraño es que no son tantas las parroquias o capillas con tal advocación para las que pudo trabajar y que le pagaran solventemente pues los relieves son de una altísima calidad. No podemos descartar, por ejemplo, que hubiera recibido el encargo por parte de la renovada iglesia de San Pedro de Alba de Tormes. En ella se mantienen varias obras de Montejo realizadas en distintos momentos de su vida, entre ellas un crucificado de gran formato que bien pudiera haber formado parte de un retablo. Pero, además, Alba fue siempre una de sus localidades predilectas, donde trabajó para, al menos, tres de las parroquias existentes y fue el escultor principal del monasterio de las Carmelitas Descalzas.

El primero de los paneles representa el muy conocido *Quo vadis, Domine?*, es decir la aparición de Cristo a San Pedro en la Via Appia según lo relata la Leyenda Dorada (fig. 7.4). Ellos son los únicos protagonistas de la escena, aunque el fondo arquitectónico adquiere un papel de relevancia al aparecer una anacrónica cúpula vaticana y una gran portada clásica, recurso que Montejo utilizó tempranamente en la fachada de las Carmelitas. Sus tipos humanos coinciden plenamente con lo ya analizado (Morales del Vino, Jambrina, Villadepera…), recreándose en la flacidez de las carnes y en lo ensortijado de cabellos y barbas.



Figs. 7.4 y 7.5. Quo vadis, Domine? y Muerte de Simón el Mago. Museo Nacional de Escultura. Juan de Montejo (c. 1590). Fotos: ©Museo Nacional de Escultura. Valladolid

El otro (fig. 7.5), relacionado iconográficamente con este, recoge la Muerte de Simón el Mago, caído del cielo ante San Pedro, San Pablo y otros discípulos cuando era trasladado por los aires por unos demonios. En él, la conjunción de figuras recuerda a esos abigarrados paneles de los que tanto gustaba el escultor y donde aprovechaba para desplegar su rico repertorio de personajes. Ambos paneles muestran un tratamiento de los paños que monumentaliza a las figuras, ampulosos, muy pesados y llenos de perforaciones. Así los vimos en abundantes obras de la segunda mitad de la década de 1580 (San Juan de Alba de Tormes, por ejemplo) y aún continuarán en los primeros años de la siguiente hasta que se tornen más duros y aristados. A pesar de este avance

estilístico los modismos junianos aquí presentes (forma de recoger los paños, juego de las manos con estos, o algunos rostros de carácter grotesco) nunca de dejaron de lado. Según la cronología que les ha otorgado Vasallo pudieron realizarse en la última década del siglo XVI[1374], pero no sería raro que se hubieran comenzado algunos años antes, a pesar de las pirámides y bolas vignolescas que se disponen sobre la arquitectura del primero de los relieves y que perfectamente pudieron tomarse de alguno de los tratados de arquitectura que circulaban en la época.



Fig. 7.6. Circuncisión de Jesús. Colección particular. Juan de Montejo (c. 1600). Fotografías: ©Casa de Subastas "FauveParis"

[1374] VASALLO TORANZO (2011): 46; *Ídem* (2012): 318-320.

Por nuestra parte, añadiremos a su producción otro tablero que en 2014 fue subastado en el Comercio del Arte de París y que, al parecer, procedía de una colección particular portuguesa. Entonces se consideró como de escuela vallisoletana y más concretamente de algún seguidor de Alonso Berruguete. Por desgracia, tras su venta le hemos perdido la pista y desconocemos si permancerá en Francia o habrá pasado a algún otro país europeo[1375], pero no hay duda de que se trata una obra personal de Juan de Montejo (fig. 7.6). Dada su temática, que recoge el momento de la Circuncisión del Niño Jesús, resulta imposible plantear cualquier hipótesis sobre sus orígenes, aunque el retablo donde estuvo insertada sería de un porte considerable dado el tamaño del panel: 180 x 130 centímetros aproximadamente.

El tema ya había sido tratado por el escultor en Alba de Tormes, Santa María de los Caballeros, Jambrina, Morales del Vino o Villadepera, pero esta es una originalísima interpretación del tema. En lugar de basarse en la manida estampa de Cornelis Cort, tomó elementos de un grabado de Sadeler y los combinó con su propio universo creativo, de donde salen, por ejemplo, los cuatro personajes dispuestos en segundo plano, entre ellos María y José. La primera banda de la composición es más literal, con los dos sacerdotes –aquí revestidos de obispos– sujetando al infante y a su izquierda un acólito que porta un cirio (fig. 7.7).



Fig. 7.7. Circuncisión de Jesús. Johann Sadeler I sobre diseño de Maerten de Vos (1581)

Toda la composición rezuma un acusado naturalismo, con algunos rostros esterotipados y de repertorio, y otros, como los de los dos prelados, mucho más personales y cargados de una palpable emotividad juniana. El nerviosismo y movimiento de las figuras resulta variado y elegante, y especialmente vital e inquieto en el Niño que con su cara amable y sonriente emparenta con las inestables figuras talladas poco tiempo después por Sebastián Ducete y Esteban de Rueda. Este avance estilístico nos sitúa necesariamente en la etapa final de Montejo, lo que se apuntala por el trabajo duro y quebrado de los pliegues. Su cronología no distará demasiado del año 1600, de tal modo que la procedencia salmantina de la obra parece cobrar mayor peso.

[1375] Debo el conocimiento de la pieza a la amabilidad del historiador Jesús Cuesta Salado, que me facilitó su referencia a comienzos de 2021. La subasta se había celebrado entre los meses de marzo y mayo de 2014 en la Casa FauveParis. Su enlace https://www.fauveparis.com/en/lot/1/74/ [Últ. consulta feb. 2022]. Las fotografías se extrajeron de su catálogo online, puesto que no se nos ha facilitado acceso a otras de mejor calidad.

El legado del escultor Juan de Montejo adquirirá una dimensión bien distinta al rastrear la huella dejada a su paso por Salamanca y Zamora, es decir el impacto de su arte y si hubo o no una prolongación de su estilo e ideas, y la existencia de una estela a través de sus oficiales y de seguidores que pudieron entrar en contacto con sus creaciones. En el caso que nos ocupa parecería casi garantizado, al menos en la ciudad del Tormes, sobre todo si se tiene en cuenta que el obrador iba a tener continuidad gracias a su hijo homónimo, Juan de Montejo el Mozo. Fue el único de los cuatro varones que continuó con el oficio, puesto que de Francisco y Antonio de Montejo no volvemos a saber nada y el menor de sus cinco vástagos, Jusepe acabó regresando a Fuentesaúco y no se tienen noticias que le relacionen con las artes[1376].

7. 2. JUAN DE MONTEJO EL MOZO Y EL TALLER DE SALAMANCA

Agarrándonos al testamento de nuestro escultor, todo había quedado dispuesto para que el hijo mayor de Montejo, formado en el taller paterno, se hiciera cargo del obrador y, por extensión, de todos los encargos que habían quedado sobre el tablero tras la muerte del maestro. Es de suponer que en colaboración con los oficiales y aprendices que hasta entonces habían sido sus compañeros sacara adelante la gran mayoría de ellos, aunque ya vimos con anterioridad que, por ejemplo, el retablo de la iglesia de San Andrés de Alba de Tormes todavía seguía sin entregarse en 1605.

Respecto a la ubicación, intuyo que se mantendría en el último arrendamiento realizado por su padre pocos meses antes de morir, en la calle del Prior, en aquellos aposentos y corral en la Casa de la Sal. Y puesto que no había habido almoneda de sus bienes, el joven Juan tendría a su disposición todas, o la mayor parte, de las herramientas y aparejos del oficio, además de los dibujos, grabados y modelos atesorados por el escultor. Con los que no pudo contar fue con los objetos que Montejo había dejado en la vivienda familiar de Zamora, al cuidado de su colega, el pintor Juan de la Talaya. En agosto de 1603 Ana de Paredinas, viuda de Alonso de Remesal I, solicitaba el embargo de los mismos para zanjar ciertos impagos que Montejo había dejado a su marido y ante ello se trasladaron a casa de Talaya –que actuó como testigo– donde se llevaron a pregón[1377]. Entre ellos había mobiliario (un copero de vino, candeleros, una mesa de nogal con cajones, un marco sin lienzo…), alguna herramienta (*palanquita,* banco del oficio, sierras, garlopas, acanalador, taladro, cartabón…) adquiridas mayormente por los escultores Juan González y Francisco de Yabarría, fragmentos de maderas diversas (pino, álamo y nogal), pero también algunas piezas escultóricas, quizá restos de obras, encargos frustrados o simplemente muestras:

[1376] En 1616 solicitaba al concejo de Fuentesaúco que se le reconociese su condición de hidalgo, lo que generará un intersante pleito en el que se despliega buena parte de su árbol familiar: ARChVa, Sala de Hijosdalgo, C. 803-31, pieza 9. 1616-1620. Valladolid.

[1377] AHPZa., Prot. 367, ff. 151-152v. 1603, agosto, 26-30. Zamora. Junto a la viuda y únicamente para efectuar los cobros estaba su yerno, el pintor, Juan Álvarez de Escobar.

Se rremato en juan de albear, platero, una echura de un cristo pequeno en cruz en onze rreales [...] en juan gonzalez, escultor, una echura de una figura de la fe en treynta rreales [...] una tabla de la ystoria de san elifonso de bulto y un diacono por desbastar en beynte e quatro rreales[1378] *[...] una custodia de nogal por acabar en francisco de yabarria, para tomas de troas, en zien rreales [...] en tome gonzalez una tabla de un san francisco solo la cabeza en ocho rreales.*

A continuación, se procedió a rescindir el arrendamiento que todavía se mantenía en vigor sobre la vivienda-obrador de Zamora. Nada quedaba en ella y ya carecía de la función con que se sostuvo durante los años inmediatos a la marcha de Montejo a Salamanca. Con ello, obviamente, Juan de Montejo el Mozo parecía renunciar a regresar a la ciudad del Duero para centrar sus empeños en la diócesis salmantina.

Esto guardaría relación directa con la contratación de un nuevo aprendiz y de un oficial que había tenido lugar en Salamanca un año antes. No sabemos si porque realmente existía la necesidad de ampliar mano de obra en el taller o si debido a que alguno de los oficiales de su padre hubiera emprendido su propio camino ya sin la protección de los Montejo. El primero se llamaba Francisco Alonso, homónimo de uno de los pupilos de su padre, y fue asentado por su curador, el confitero Pedro Rodríguez, para que aprendiera el oficio de escultor por espacio de cinco años[1379]. El otro era el escultor Juan de Salcedo el Mozo, vecino de Salamanca, quien por propia voluntad se comprometía con Juan de Montejo el Mozo a mantenerse en el taller en principio durante tres años que también comenzarían a contarse en marzo de 1602[1380].

Los años posteriores se pasarían finiquitando encargos y atendiendo requerimientos tanto de Zamora como de Salamanca sobre los mismos y sobre algunos compromisos desatendidos por su padre. A la mayoría de ellos ya se ha aludido, pues los más sonados incluso forzaron al joven Juan a viajar a Zamora para declarar o pleitear, caso del retablo de la capilla de los Balbás o los últimos y dilatados pagos por el mayor de Jambrina[1381]. Son varios los problemas que sobrevuelan la figura de Montejo el Mozo durante estos años, pero el principal es que no se conoce ninguno de los nuevos contratos que suponemos tomaría a su nombre. No dudo de que existan, pero no se ha podido localizar ninguno. Con ello resulta del todo imposible definir su estilo, por más

[1378] Por la redacción, parece que este relieve también lo adquirió Juan González.
[1379] AHPSa, Prot. 3490, ff. 687-689. 1602, marzo, 16. Salamanca.Era hijo de Paulo Alonso y de Antonia Rodríguez, vecinos de Salamanca. El joven era mayor de catorce años y menor de veinticinco.
[1380] AHPSa, Prot. 3490, ff. 690-691v. 1602, marzo, 16. Mientras el anterior no sabía escribir, Salcedo dejó perfectamente firmada su escritura. Su rúbrica figuraba junto a la de Juan de Montejo VIIIárdiga, pues a diferencia de su padre este optó por incorporar el segundo de sus apellidos en su firma.
[1381] La resolución se prolongó durante algo más de dos décadas en un larguísimo proceso en el que acabaron compareciendo todos los herederos de Juan de Montejo. Entre ellos estaban sus hijos Juan y Jusepe de Montejo (este último vecino de Fuentesaúco), Antonio de Cárdenas (nieto de nuestro escultor), el boticario Juan de Montejo, María de Montejo y el saucano Pedro de Sandoval (sobrinos). AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 1021-II, Leg. 1. 1574-1629, Zamora; Pl. Civiles, 972-II, Leg. 1, s.f. 1603-1607. Zamora.

que en algunos momentos se haya tratado de reconocer en alguna de las obras finales de su padre apelando a la heterogenidad de las mismas[1382]. Efectivamente pudo ser así, pero no debe obviarse que su mano estaría diluida entre la de otros de los oficiales y aprendices del taller.

A falta de otras noticias me inclino a pensar que, en realidad, la actividad desplegada por el taller y por el propio Juan fue muy reducida y ajena a los grandes conjuntos que había llevado a cabo su padre. Fuese por falta de capacidad o debido a una repentina vocación, en 1606 Juan de Montejo el Mozo abandonaba la sacrificada vida del taller y tomaba los hábitos en el Monasterio vallisoletano de la Espina, de la orden de San Bernardo[1383], adoptando el nombre de fray Tadeo de Montejo. En julio de ese año otorgaba testamento, costumbre habitual recogida ya en el derecho de *Las Partidas* (siglo XIII)[1384] y según la cual el religioso no podía poseer nada propio en el momento de la profesión y al alejarse de "vivir en el siglo", es decir de la vida material y sus placeres mundanos. Por esta vía la delación hereditaria se producía en ese momento y no con la muerte del sujeto. Aún así, no sólo se recogían mandas de carácter pecuniario, sino también las que afectaban al momento del óbito y al cuidado de su ánima.

El nuevo fraile mandó que cuando le llegara la muerte su cuerpo fuera sepultado en el monasterio de los bernardos de Salamanca[1385]. La primera mención personal correspondió a Jusepe de Montejo, su hermano, al que legaría 200 ducados a tomarse de los dineros que se le debían y de la herencia de sus padres. Por testamentarios nombraba a su tío, el boticario Martín de Montejo, y al matrimonio formado por Pedro de Sandoval y María de Montejo, su prima, a quien, además eligió como su universal heredera. Nada se dice, lamentablemente, sobre sus anteriores ocupaciones, ni se desgrana la procedencia de aquellas deudas a las que aludía. Nuevas perspectivas se abren a partir de aquí, pues los monasterios por lo general favorecían que los religiosos que habían desempeñado algún trabajo provechoso antes de profesar pudieran ejercerlo puntualmente si no interfería en sus obligaciones. Al menos en el propio monasterio de la Espina no he localizado ninguna obra que pudiera recordar la *maniera* de Juan de Montejo.

Una prueba de que el joven Juan pudo haber llevado a cabo ciertas labores es que, en febrero de 1607, citado ya como fraile bernardo, el notario apostólico de Fuentesaúco y su vicaría, Francisco Gómez, le nombró para ver y acabar el retablo de la capilla de los Balbás *por ser oficial que sabe y tyene esperiençia deste arte y ofiçio.* Pero en este caso debió de declinar el ofrecimiento y en su

[1382] CASASECA CASASECA (1982):

[1383] Una copia del testamento, fechada y firmada, se adjuntó al pleito mencionado con anterioridad, tocante a las obras de los Balbás y de Jambrina. AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 1021-II, Leg. 1. 1606, julio, 5, Salamanca. Finalmente profesaría en el monasterio, según la declaración de varios testigos, el 25 de julio de 1607.

[1384] SÁNCHEZ DOMINGO (2014): 947-950.

[1385] Su redacción, poco claro, pudo llevar a pensar a REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 471, que en realidad pretencía enterrarse en el propio monasterio de La Espina.

lugar entraron en liza, como ya se dijo en el capítulo correspondiente, Juan Ruiz de Zumeta y Melchor de Astorga. Estos se ocuparon de la tasación y Gaspar de Acosta de su terminación.

7.2.1. Obras de discípulos y seguidores

Una vez muerto Juan de Montejo, sus fórmulas siguieron repetiéndose de manera mimética durante las primeras décadas del siglo XVII. Pero antes de llegar a este punto, el cuantioso número de piezas localizadas en la capital y en el resto del territorio diocesano que parecen salidas del taller, sugieren, por un lado, que la fama de Montejo se extendió rápidísimamente por toda la geografía y, por otro, que los años transcurridos entre la vuelta a Salamanca y su fallecimiento fueron de una actividad desbordante. Algunas de ellas incluso pudieron haberse realizado ya con Montejo el Mozo a la cabeza del taller, en ese periodo entre 1601 y 1606.

Este ramillete de obras, en buen número inéditas, se fecharán, por ahora, entre 1597 y 1606 hasta que otros datos archivísticos permitan aquilatar el momento de fabricación. Como en Zamora, la parquedad de los registros parroquiales, unida a su tardia cronología, invitan a unos resultados poco halagüeños. Además, como se verá a continuación, no existe una ruptura formal entre aquellas primeras piezas y las realizadas ahora, si exceptuamos los leves cambios estéticos que el taller y sus oficiales fueron asumiendo y modulando a la hora de abordar cuestiones como la expresividad y el dinamismo, el modelado de los cuerpos o el tratamiento de los paños.

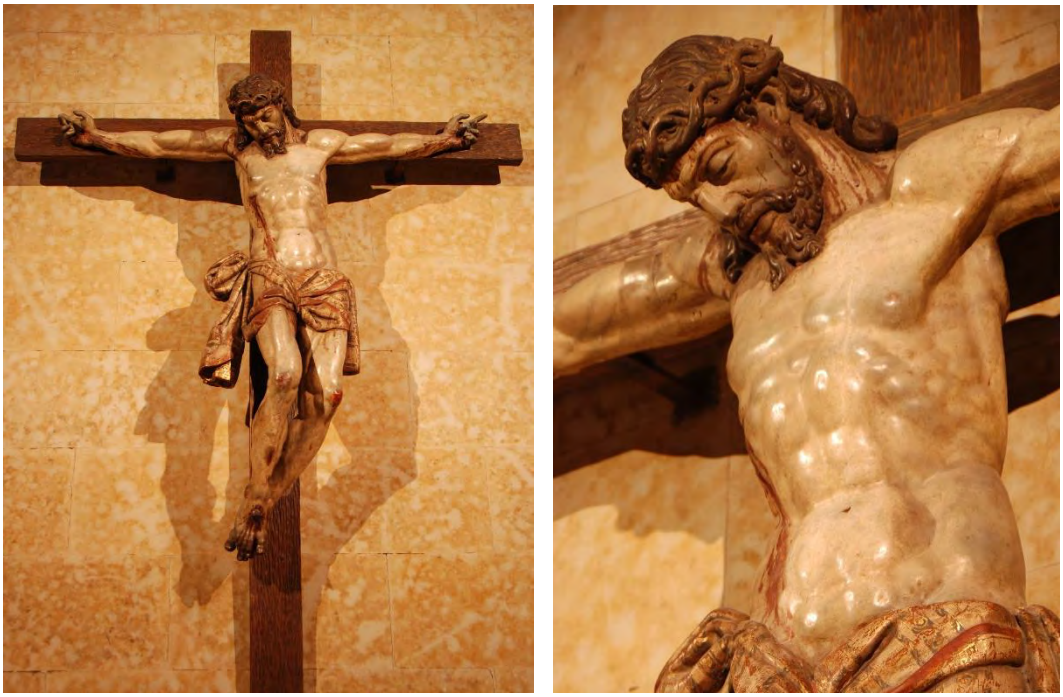


Fig. 7.8. Cristo crucificado. Santa María Magdalena (PP. Carmelitas), Salamanca. Círculo de Juan de Montejo (c. 1596)

Convivirán aquí piezas en las que el hacer supervisado del taller se hace más evidente, y unas pocas que debieron ser talladas por artífices del círculo de Juan de Montejo o que dado el éxito de sus producciones decidieron aproximarse a su estilo y asumir libremente algunos de sus modismos más personales. No siempre resulta fácil deslindar los escalones de esta rica casuística.

En relación con el crucificado de Cabrerizos y con el del retablo de Santa Olalla se ha puesto últimamente otro realizado para la rama masculina del Carmelo de Salamanca (fig. 7.8). Se trata de un Cristo grande, mayor del natural, cuyo encargo y destino desconocemos dada la remodelación del templo a fines del siglo XIX, cuando la comunidad regresó a la ciudad de Salamanca. Hoy en el testero de su iglesia, dedicada a Santa María Magdalena, se ubica este enorme crucificado, muy próximo al de Santa Olalla si exceptuamos su diferencia de tamaño. Por lo demás, ambas repiten detalles, inclusive aquellos que parecen fruto de la falta de pericia en la talla, caso de la forzada disposición del hombro derecho o la desmesurada largura de los dedos de los pies. La coincidencia de todos estos puntos no ha parecido suficiente para reconocerlo como obra del salmantino[1386]. Especialmente clarificador resulta el cotejo de las testas, con melena peinada al medio con dos gruesos tirabuzones a los lados, barba de remate bífido, cejas prominentes, ceño fruncido y abultado, pómulos salientes y ojos y boca entreabiertos. Y tampoco se debe pasar por alto el inquieto movimiento de los dedos de las manos. Su gesto, adusto y alejado de la idealizada belleza de la imagen de Cabrerizos, obedece a un brusco cambio de sensibilidad, que se deberá a la intervención de otras manos. Incluso su anatomía, más romanista de lo habitual, lo acerca a postulados vallisoletanos o leoneses, aunque sin descargar que su autor hubiera tenido algún tipo de contacto con Montejo, bien como miembro del taller, bien como mero seguidor de sus modelos.



Fig. 7.9. Cristo crucificado. San Sebastián (Salamanca). Círculo de Juan de Montejo (c. 1597-1606)

Sin abandonar la ciudad[1387], parece que el modelo de crucificado fijado por Montejo suscitó deseo de emulación, pues en la sacristía de la iglesia de San

[1386] Aunque se habla de su recuerdo al de Santa Olalla, la autora no lo llega a atribuir a Montejo ni a su taller, aunque lo fecha a finales del siglo XVI. REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 511 y 600.
[1387] En algún momento se ha colocado también en su haber el Cristo de los Doctrinos (o de la Fe), hoy venerado en la ermita de la Vera Cruz (CASASECA CASASECA (2011): 187), aunque más allá de la disposición del paño de pureza creo que nada tiene que ver con Montejo y me parece obra no anterior a mediados del siglo XVII. Es más, ya Gómez-Moreno lo relacionó con el del santuario de Alaraz (GÓMEZ-MORENO (1967): 283), realizado por Jerónimo Pérez en

Sebastián[1388] encontramos otra imagen (fig. 7.9), algo menor que las anteriores pero que repite miméticamente sus formas. Lo afea su deteriorada policromía, la pérdida de buena parte de los dedos de sus manos e incluso del bucle de tela que pendía de la cadera derecha del perizoma. Su rostro, más apacible y con los ojos totalmente cerrados se asemeja al de las Carmelitas, no así el cuerpo que es menos estilizado y con un tórax más desarrollado.



Fig. 7.10. Cristos crucificados. Iglesia Nuestra Señora de Monviedro (Salvatierra de Tormes), iglesia de San Bartolomé (Negrilla de Palencia), iglesia del Savlador (Guadramiro), iglesia de Santiago apóstol (Santiago de la Puebla) e iglesia de San Benito (Galisancho). Discípulos y seguidores de Juan de Montejo (c. 1597-1606)

1627 (GARCÍA AGUADO (1988): 166; REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 539). Y algo similar ha ocurrido con el crucificado de la iglesia de la Santísima Trinidad del Arrabal, conocido como Cristo del Amor y de la Paz, atribuido a Montejo (CASASECA CASASECA (2011): 187), pero que a tenor de su canon y quebradísimo paño hubo de tallarse ya en el siglo XVII y debe parangonarse con las dos imágenes aquí citadas. Ni siquiera es descartable que su hechura tenga que ver con el retablo realizado para su iglesia a partir de 1606 por el ensamblador Tomé de Espinosa (REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 73, 74 y 536). Parece claro, pues, que el modelo se perpetuó, llegando, incluso, a fechas más adelantadas, como ocurre con el que ocupa el retablo colateral del evangelio en Zorita de la Frontera, vinculado con el de Alaraz y en la nómina de Bernardino Pérez de Robles (CASASECA CASASECA (2000): 44), o el que remata el mayor de Cantalapiedra (Ídem (1984): 104, 105 y 367). Este último, de paños muy alatonados, se ha filiado en distintos momentos a Jerónimo Pérez, Pedro Hernández o Cristóbal de Honorato.

[1388] Con anterioridad estuvo en el muro de la epístola de la nave. La actual iglesia es obra del siglo XVIII, por lo que quizá perteneció al anterior templo, de idéntica advocación, utilizado como capilla del Colegio Mayor de San Bartolomé o de Anaya

Hay, al menos, media decena más salpicados por toda la diócesis, sin clara preferencia por alguno de sus arciprestazgos (fig. 7.10). Todas son obras de recetario salidas del taller o del círculo del maestro salmantino. Entre las mejores puede considerarse un crucificado que cuelga de los muros de la sacristía de Salvatierra de Tormes, bastante frontal, de suave anatomía, paño de pliegues aristados y cabeza con todos los estilemas ya descritos (cabellos ensortijados, bárba de remate bífido, ojos y boca entreabiertos, blandura en el tratamiento…). Mas tardíos, seguramente de comienzos del siglo XVII y debidos a algún discípulo o seguidor son los de Negrilla de Palencia y Valbuena (anejo de Aldeacipreste). Semejantes entre sí muestran perizomas mucho más planos, anatomías muy sumarias de hundidos vientres, rostros inexpresivos y barbas de aspecto lineal. El de la iglesia de Nuestra Señora de lal Asunción de Valbuena se encuentra tremendamente deteriorado tanto en su policromía como en su soporte, lo que impide valorarlo en su justa medida. Los dos últimos, en Guadramiro y Santiago de la Puebla, se muestran más movidos y con acusado arqueamiento lateral. Aún así, poco resta ya en ellos del espíritu de Montejo. Entre sí difieren en su estudio anatómico, en la disposición de los brazos o en el tratamiento de los plegados, planos en el primero y quebrados en el segundo, y en su cronología no distarán demasiado de los anteriores.

Hubo una variante que, como se recordará, también se cultivó en Zamora con cierto éxito y de la que aquí he localizado otro caso. Concretamente la parroquial de Galisancho mantienen un pequeño crucifijo de mesa de altar que sigue los modelos de nuestro escultor. De apenas 30 centímetros, se enmarca dentro de la tipología del de Cabrerizos, con una anatómia menos hinchada, cuerpo esbelto y curvado y cabeza girada. Incluso los pliegues endurecidos del paño guardan ciertas concomitancias



Fig. 7.11. Resucitado. Iglesia de San Miguel arcángel (Zorita de la Frontera). Seguidor de Juan de Montejo (c. 1600)

Cerraré este bloque con el Resucitado colocado en un retablo barroco de la iglesia de San Miguel arcángel de Zorita de la Frontera. Una de las hornacinas laterales del retablo de la Dolorosa está habitada por una talla que deriva de los modelos de Juan de Montejo, utiliza su icónico paño de pureza, trabaja las barbas y melena con terminaciones acaracoladas y modela una anatomía potente y abultada, al modo de algunas de las imágenes de la última década del Quinientos[1389] (fig. 7.11). Sin

[1389] El mismo paño de pureza, aunque de pliegues alatonados, lo encontramos en un Resucitado ubicado en el baptisterio de la iglesia de Rágama. CASASECA CASASECA (1984): 285, 367 y 368. Su barroquizante aspecto invita a proponer una cronología más tardía aún.

embargo, si lo comparamos con el resucitado de la capilla del Santísimo de la catedral de Zamora, se antoja una talla excesivamente frontal, de movimiento y expresión congelada y plegados estereotipados. Debe colocarse en algún seguidor más que como creación de su taller y a buen seguro tallada en los albores del siglo XVII.

También existen una serie de imágenes marianas en las que se puede vislumbrar la honda huella dejada por Juan de Montejo en el taller y en el panorama escultórico local. Aludiré únicamente a dos de ellas por su especial relevancia. La primera es una escultura inédita de Encina de San Silvestre irresponsablemente estucada y repintada en los últimos años sin conocimiento del obispado (fig. 7.12). Su decadente estado, que pude conocer gracias a una fotografía antigua[1390], seguramente fue el culpable de que haya pasado desapercibida hasta hoy. Aunque en su composición general se aparta de la media docena larga tratadas hasta aquí, especialmente en el sistema de plegados adoptado, no cabe duda de que su autor conocía el lucrativo modelo creado por Juan de Montejo. Los paños aquí son más sencillos, aunque igualmente amplios y con esa combinación en su tratamiento que se podía apreciar en las imágenes de última época. Quizá estemos ante la obra de un discípulo o un seguidor, pues extraña que esta sea la única que cambia de costado al Niño o que disponga una tela colgante del complejo recogido que habitualmente lleva la Virgen. Desde luego, la postura del musculoso infante parece la acostumbrada, aunque la pierna izquierda y la mano derecha se han reconstruido en su totalidad y probablemente ni la primera estaría tan estirada ni en la segunda se mostrarían los dedos en actitud de bendecir. También coincide el tratamiento de las arrugas como telas retorcidas y el de los cabellos, con esos prominentes cogollos. Pero nada se puede decir de la policromía, aunque en la anterior –que tampoco parecía la original– imperaban los tonos rojos, azules y amarillos, y mucho menos de las facciones y expresión de las imágenes, borradas y embotadas durante la última intervención.



Fig. 7.12. Virgen con el Niño. Encina de San Silvestre (Salamanca). Díscípulo de Juan de Montejo (c. 1596-1606)

[1390] Agradezco su conocimiento al Servicio Diocesano de Patrimonio Artístico y Cultural y de Evangelización de la Cultura de Salamanca.

No voy a incidir aquí en otra serie de Vírgenes de notable calidad que, con el paso del tiempo, se han ido poniendo en relación con Juan de Montejo y su entorno[1391], sobre todo porque, en mi opinión, se apartan de cuestiones esenciales de su estilo que quizá hace años no estaba del todo definido pero que ahora tenemos perfectamente conceptualizado. Me refiero, entre otras, a esculturas marianas de porte espléndido como la de Palaciosrubios[1392], aderezada, además, por una policromía que no merece adjetivo menor. Trabajos como el de Alba Rebollar, que están haciendo un enorme esfuerzo por trazar las personalidades de los principales artífices que coexistieron o convivieron en el tiempo con nuestro escultor, contribuirán, a buen seguro, a deslindar sus autorías en los próximos años. Pese al largo camino recorrido, aún queda mucho por conocer al respecto del estilo de algunos de estos maestros[1393].



Fig. 7.13. Virgen de Loreto. Trascoro catedral de Salamanca. Anónimo (c. 1595)

Mención aparte merece la Virgen de Loreto del trascoro de la catedral de Salamanca (fig. 7.13), obra de gran calidad realizada en alabastro y atribuida en distintos momentos a Juan de Juni, Lucas Mitata y Sebastián Dávila[1394]. Vasallo la relacionó hace algunos años con Juan de Montejo[1395], algo que, en mi opinión, suscita dudas por más que las diferencias estilísticas se pudieran justificar por el prestigio del comitente y el uso de un material que obligaba a afrontar el trabajo de un modo distinto. Es verdad que, la

[1391] Gómez-Moreno fue el iniciador de esta atribución al creerla del mismo escultor que las de Alba de Tormes y Villoria (GÓMEZ-MORENO (1967): 224, 417 y 467), adjudicando otras en el convento de las Úrsulas y en San Martín del Castañar que nada tienen que ver. Pero quien puso nombre a su hipotético autor (CASASECA CASASECA (1984): 194), cargándolas en la nómima de Montejo fue CASASECA CASASECA (2000): 45. Este mismo había añadido un año antes una imagen en Paradinas de San Juan (Ídem (1999): 46) y de últimas otra en Aldeanueva de Figueroa (Ídem (2011): 186, 190 y 191), que he sido incapaz de localizar en sus iglesias. En algún momento se le adjudicó también la maltrecha talla que preside la fachada de la iglesia de las Dominicas Dueñas (RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (2005): 90), que, aunque ahora suscite ciertas dudas (REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 124 y 536), no le pertenece en modo alguno.

[1392] Con bastante acierto, el estudio de REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 532 y 534, recomienda prudencia en la filiación de la Virgen de Palaciosrubios dadas las notas discordantes con la tipología marcada por Montejo y la coloca como obra de un anónimo juniano. En lo que debo discrepar, es en que se deba al mismo autor que la de El Campo de Peñaranda.

[1393] Durante el trabajo del campo hemos visto imágenes que guardan ciertas semejanzas estilísticas en Canillas de Abajo (retablo de la Virgen) y en Peralejos de Arriba (procedente de la desaparecida ermita de Los Villares), por ejemplo. Pero también hay otras, de bien avanzado el siglo XVII, en las que perduran ecos del modelo, como en la que preside el retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia de San Esteban de Armenteros.

[1394] PONZ (1783): 180; GÓMEZ-MORENO (1967): 206-207; TORMO Y MONZÓ (1935): 35; PÍRIZ PÉREZ (1977): 238.

[1395] VASALLO TORANZO (2004): 75-76.

disposición de las manos de la Virgen o su rostro redondeado (con alargado cuello, abultada papada y ojos entreabiertos) y de expresión dulce, enmarcado por una melena ondulada de terminaciones ensortijadas que caen sobre los hombros, comulgan con los modos de Montejo, pero aún así las diferencias pesan más que las semejanzas. Después de esta ha habido otra atribución que presenta similares problemas, en concreto al escultor Juan Bautista de Salazar tras asemejar la composición y ciertos aspectos estilísticos de una Virgen sedente (Nuestra Señora de las Nieves) hecha por este para la localidad de Tardáguila[1396]. Hay especial parecido en la postura del Niño o en la toca que rodea la cabeza de la Madre pero, por lo demás, el tratamiento de los paños o la fisonomía de María difiere bastante de la anterior. Además, con el escaso conocimiento que aún hoy se tiene del estilo de Salazar me parece improbable que hiciera una obra de este calado cuando su escasa producción conservada nos habla de un artista de corto recorrido.

Abundan, por otro lado, en la diócesis de Salamanca las imágenes de santos que, de un modo u otro recuerdan a Montejo y su taller, aunque ya realizadas en momentos posteriores y por estos artífices anónimos englobables en su estela. En Babilafuente, por ejemplo, hay una imagen de Santiago apóstol que mantiene ciertos ecos con las recogidas en Aldealengua o en los territorios zamoranos. Aunque sigue el mismo modelo se ejecutó ya en el siglo XVII, como denuncian su aristados y duros pliegues, incluso con algunas abolladuras tanto en la túnica como en la esclavina. Lo curioso es que mantiene detalles puramente montejianos, como el doblez de los cuellos, el carácter de los pliegues generados al ceñir su vestimenta o en el orillo de la túnica (con un quiebro que se desplaza diagonalmente y que repiten todas estas tallas) y la disposición de mano izquierda. Como la anterior, lleva sombrero de ala ancha colgado por detrás de la cabeza y dos veneras sobre los hombros. Sus facciones, con un ceño prominente que aporta cierta expresividad, melena rizada y barba acaracolada, bífida y simétrica la conectan con otras imágenes de uno de sus anónimos seguidores ubicadas en la misma Babilafuente y en Zorita de la Frontera.

Al calor de exitosos bultos de San Juan Bautista, comos de Alba de Tormes y Campo de Peñaranda, es posible rastrear otros en la diócesis que no hacen sino acreditar el fuerte impacto que tuvieron los modelos de Montejo y las imágenes que salían del taller salmantino. Tradicionalmente se le atribuyó, por ejemplo, el titular de la iglesia de Palacios del Arzobispo[1397] que, a nivel compositivo tiende lazos con los dos anteriores pero adolece de la maestría en su resolución de aquellos (fig. 7.14). Su autor, quizá algún discípulo de Montejo

[1396] REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 299, 536, 538 y 597. La atribución de la pequeña talla (60 x 32 x 22 cm.) de Tardáguila a Juan Bautista de Salazar se la debemos a PORTAL MONGE et. al., (1990): 180-181. Según parece procedía de la finca de Torreperales.

[1397] En primera instancia se atribuyó a su círculo (CASASECA CASASECA (1984): 68), pero más tarde se tomó como obra personal: *Ídem* (2000): 59. Tal filiación se ha retirado en el último estudio que la ha mencionado (REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 130 y 539) y aunque se la considera como una buena obra de la segunda mitad del siglo XVI, su autora ha preferido dejarla como de autor desconocido, algo que nos parece matizable.

conoció necesariamente los modelos si juzgamos la disposición de la image n, el estudio anatómico y sobre todo la cabeza que replica hasta la característica boca entrebiaerta, eso sí obviando el *pathos* consunstancial a dicho gesto. No es descartable que en su imaginario estuviera el propio retablo de los santos juanes o incluso la efigie labrada por Juan de Juni para la catedral de Salamanca, a dónde remiten otros detalles.

Algo más alejada de estos postulados está otra talla vista en el retablo mayor de Gallegos de Solmirón. El trabajo de sus pliegues o ese prominente tupé sobre la frente recuerdan vagamente a los de ciertas imágenes de Montejo, pero se deberá a algún anónimo maestro de formación juniana. Tampoco parece de nuestro escultor, aunque en algún momento se haya relacionado con él o con su círculo[1398], la talla que ocupa una de las hornacinas del cuerpo central del retablo de Babilafuente. Es una efigie elegante, con un artificioso cruce de piernas que de nuevo trae a nuestra memoria la imag en de Juni citada más atrás.



Fig. 7. 14. San Juan Bautista. Iglesia de San Juan Bautista (Palacios del Arzobispo). Discípulo o taller de Juan de Montejo (c. 1596-1606)

El trabajo de los discípulos y seguidores fue perdiendo paulatinamente las referencias a Montejo o fueron adaptándolas a las nuevas modas. Aunque hubo ciertos modismos que perduraron en el tiempo, poco a poco se fueron tornando elementos aislados y casi naif. En el retablo mayor de la parroquial de Cabrerizos[1399] se conserva una Santa Águeda de estilizado busto y rizadísima melena que se deberá a alguno de esos seguidores, como también ocurre en Villares de la Reina, con telas amplias de pliegues duros y de tosca resolución, o en San Cristóbal de la Cuesta, de complicado atuendo y preciosista peinado. Se pueden citar también dos imágenes de San Roque[1400]. La primera de ellas está en Salmoral, ubicada en un retablo de la nave de la epístola, frontal, de rostro anodino y resolución mucho más floja que los de Espino o Nava del Rey. La otra en la hornacina central del retablo mayor de Babilafuente y cuyas facciones le

[1398] CASASECA CASASECA (1984): 68; *Ídem* (1999): 46; *Ídem* (2000): 51. Opinión similar a la nuestra mantiene REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 130 y 539.
[1399] Para esta iglesia ya había trabajo Mateo Vangorla en la hechura de una imagen de Nuestra Señora del Rosario. BARBERO GARCÍA y MIGUEL DE DIEGO (1987): 234; URREA (2006): 12.
[1400] CASASECA CASASECA (1984): 67, 69 y 292. La segunda fue vista por Casaseca en una ubicción distinta de la iglesia de San Benito abad.

acercan al autor del Resucitado recogido en Zorita de la Frontera. Menos clara veo estas relaciones en otras imágenes que eventualmente se ha pensado que hubieran podido salir del taller de Montejo, con mayor o menor participación de su persona. Tal es el caso de un San Miguel arcángel de la iglesia de Arcediano[1401], o del San Jerónimo colocado en un costado de la parroquial de Valdecarros. Este último se viene atribuyendo de modo insistente al maestro salmantino[1402], quizá por culpa del casi siempre atinado juicio de Gómez-Moreno, pero nos parece una imagen de calidad más que discreta y con tratamiento anatómico y de los paños que nada tiene que ver con lo que conocemos de Juan de Montejo. Es más, el modo en que su desconocido autor modeló el rostro, los cabellos y barbas nos resultan del todo ajenos. Y tampoco se nos parece al San Jerónimo de la capilla de Nuestra Señora del Pilar de la catedral de Salamanca que de últimas se ha atribuido a Lucas Mitata[1403], y que, en algún momento, también llegó a filiarse a la mano de Montejo.



Figs. 7.15. San Sebastián. Iglesia de San Pedro (Cantalpino) e iglesia de Santa María del Castillo (Cantalapiedra). Cercano a Esteban de Rueda (c. 1610)

[1401] CASASECA CASASECA (2000): 12; *Ídem* (2011): 193. Coincido con REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 527, que la considera obra anónima del siglo XVII y necesariamente distinta al San Miguel que Montejo refiere en su testamento.
[1402] Obra de Montejo, de finales del siglo XVI y con lejanos ecos torrigianescos para CASASECA CASASECA (2000): 32. Antes que a él, al granadino le pareció *del propio autor que la Virgen de San Juan de Alba y tantas otras.* GÓMEZ-MORENO (1967): 484. Como probable autoría y procedente del monasterio jerónimo de Alba de Tormes la da REBOLLAR ANTÚNEZ (2018): 23 y 531.
[1403] *Ídem* (2016): 138-144.

Hay dos esculturas de San Sebastián en Cantalpino y Cantalapiedra[1404] que merecen meción aparte (fig. 7.15). Su modelo difiere del que Montejo propuso en Fermoselle, acercándose más al de aquella imagen del santo que ya estimé como obra salida de taller zamorano en Casaseca de las Chanas. Hay deudas en el tratamiento de su anatomía, magra y bien definida, con el de Peralejos, aunque marca unas caderas algo más anchas y, en parte, se muestra menos tensionada al haber aminorado su movimiento. Crean, pues, una imagen nueva, más frontal, que apenas bascula hacia la derecha y alza el brazo contrario como contrarresto. Los rostros de esas dos tallas muestran, además, una cierta expresividad de raíz laocoontesca, con esa cabeza inclinada, boca abierta y cejas dispuestas en oblicuo en señal de dolor. Aunque tengan como base el *perizonium* utilizado por Montejo, lo cierto es que aquí se ha complejizado llenándose aristados pliegues, como también ha variado la resolución del cabello o la disposición de los dedos de las manos. Con todo ello nos emplazamos a las primeras décadas del siglo XVII y a un escultor de notable calidad, especialmente esforzado en la imagen de Cantalpino. Algunos de estos detalles parecen remitir, más que a seguidores de Montejo, a los maestros de Toro y más concretamente a Esteban de Rueda, bien es cierto que este nunca utilizó un paño similar en sus producciones, por lo que por ahora habrá su participación aquí deberá quedar en el terreno de la hipótesis.

Es previsible que el anonimato generalizado que se cierne sobre la totalidad de estas obras pueda irse desentrañando parcialmente en los próximos tiempos. Nuevas búsquedas documentales y la aparición de alguna pieza a la que se pueda proponer una autoría clara ayudarán a trazar relaciones estilísticas, sobre todo para los seguidores y para aquellos discípulos que abandonaron el taller en busca de fortuna. Este puede ser el caso de Tomás de Huerta (o de la Huerta), el colaborador más estrecho del taller de Juan de Montejo, creo que relacionable con el escultor homónimo que a partir de 1605 está establecido en la provincia de Cáceres, territorio fronterizo con Salamanca, y a donde había pasado desde Ciudad Rodrigo. Entre ese año y 1608 estuvo afanado en la imaginería del retablo mayor de la



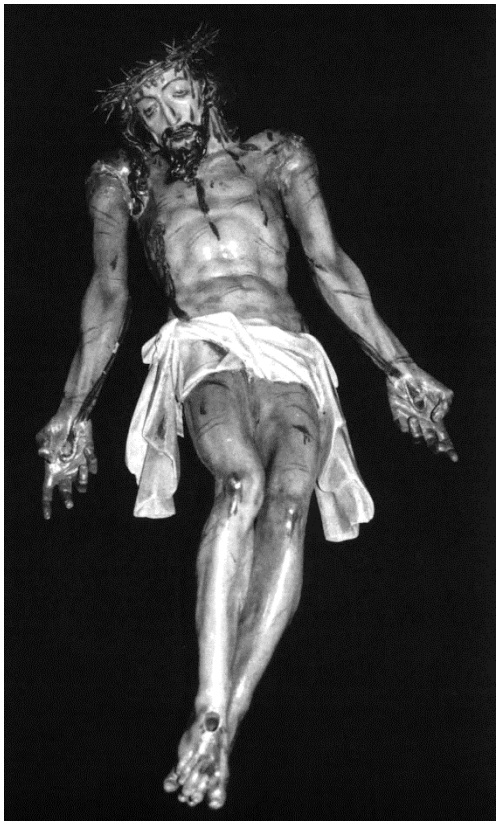
Figs. 7.16 y 7.17. Retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción del Casar de Cáceres. Tomás de la Huerta, Juan Sánchez, Martín Sánchez y otros (1605-1608). Abajo: relieve del banco con San Mateo del banco

[1404] Ya se catalogaron como obras anónimas de finales del siglo XVI por CASASECA CASASECA (1984): 106 y 118.

iglesia de Nuestra Señora de la Asunción del Casar de Cáceres, hasta donde hoy se conoce su obra más significativa[1405]. Su historia constructiva es compleja y está cuajada de nombres que aquí no competen, pero hay ciertos relieves e imágenes, tanto en el banco como en sus calles laterales que rezuman un cierto espíritu montejiano, tanto en sus modelos, composiciones, estudio de los pliegues –aquí mucho más aristados– y tipos humanos (figs. 7.16 y 7.17).



En los últimos años se le han ido atribuyendo obras en la zona de la Alta Extremadura, en la diócesis cauriense, como en Malpartida de Cáceres, Sierra de Fuentes, Torremocha o en la propia capital[1406]. Todas ellas fueron contratándose hasta 1609-1610, fecha en la que se le pierde la pista, hasta su posible reaparición en Valladolid en 1616 participando en las tareas de limpieza y blanqueo de la portada de la iglesia de San Pablo[1407]. Dejando de lado esta extraña noticia y a falta de poder profundizar más en su estilo, parece relevante que en el Cristo articulado que talló en 1609 para la parroquial de Torremocha se utilice el mismo paño de pureza que durante tantos fue seña de identidad de Juan de Montejo (fig. 7.18). Su enjuta anatomía,



Figs. 7.18. Cristo del Santo Sepulcro. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Torremocha (Cáceres). Tomás de la Huerta (1609)

[1405] MARTÍN GIL (1931): 48-49; GARCÍA MOGOLLÓN (1983): 25-55. El contrato lo firmaron el 1 de octubre de 1604 el entallador y ensamblador Francisco Ruiz de Velasco y el pintor Pedro de Córdoba, pero salvo la traza no hicieron nada más. La baja económica de los maestros procedentes de Ciudad Rodrigo, el escultor Tomás de Huerta y los ensambladores Martín Sánchez y Juan Sánchez, decantó la balanza hacia su lado. El estudio actualizado del mismo en MÉNDEZ HERNÁN (2004): 323-324.

[1406] MÉNDEZ HERNÁN (2004): 504-505 y 512-513. Para la ciudad de Cáceres debió de tallar el conocido Nazareno de la iglesia de Santiago de los Caballeros. En la ermita del Casar de Cáceres talló una escultura de San Bartolomé (TORRES PÉREZ (1995): 321-326) y en la parroquial de Torremocha un Cristo articulado (MARTÍNEZ DÍAZ (1993): 323-325). Otras noticias aisladas sobre Huerta se han recogido recientemente en RAMOS RUBIO y SAN MACARIO SÁNCHEZ (2013): 134, 386, 389 y 538.

[1407] Esta dudosa identificación obedece a una noticia publicada por García Chico y retomada por MÉNDEZ HERNÁN (2004): 505.

de marcada musculatura, insiste en el patetismo de su representación, efecto que se acentúa por el demacrado rostro. Sobre el hombro derecho cae un grueso mechón de remates acaracolados similar al que Montejo disponía a menudo en vírgenes y santas, y lo mismo ocurre con barba partida que se clava en el pecho.



Fig. 7.19. Nuestra Señora del Reposo, Iglesia de Santa María la Mayor, Trujillo (Cáceres). Anónimo (c. 1600)

Esta vinculación con Extremadura resulta enormemente sugerente y quizá Tomás de Huerta no fuera el único artífice de la órbita de Juan de Montejo que transitara por estos lares. Antes que ellos ya lo había hecho Lucas Mitata, maestro frecuentemente relacionado con Montejo, cuya obra se reparte entre los territorios salmantinos y cacereños[1408]. Todavía en Cáceres, pero en el territorio de la diócesis de Plasencia, conocemos una talla pétrea de claros resabios junianos que, por otro lado, recuerda al prototipo de imágenes marianas desplegado por Juan de Montejo. Se conserva en Trujillo, en la iglesia de Santa María la Mayor, y más concretamente en la capilla de los Loaysa también conocida como "de Santa Ana". Pero esta no debió de ser su ubicación original, pues según los inventarios parroquiales la capilla tan sólo contaba con un grupo de Santa Ana, la Virgen y el Niño[1409] y la historiografía local afirma que la escultura se habría trasladado aquí desde la finca "Magasquilla de los Álamos" a comienzos del siglo pasado[1410].

Bajo la advocación de Nuestra Señora del Reposo o de la Buena Leche se nos presenta una Virgen en pie con el Niño sentado sobre su brazo izquierdo, pero en inquieta y juguetona actitud (fig. 7.19). Por su parte María le ofrece el pecho, parcialmente oculto con unos paños que sujeta –de un modo muy juniano– con su diestra. El sistema de plegados de túnica y manto resulta amplio y caprichoso, pues tan pronto se amontonan sobre el suelo y envuelven su torso de un modo que nos resulta familiar, como se pegan al cuerpo creando aristados pliegues. El detallismo con que están tratados se traslada también a las cabezas, en especial a la de la Virgen, ligeramente ladeada, de facciones serenas, ojos entreabiertos, rico peinado y barroquizante corona. El infante

[1408] REBOLLAR ANTÚNEZ (2016): 61-121.
[1409] GODOY BARRADO (2000): 28-30.
[1410] RAMOS RUBIO y SAN MACARIO SÁNCHEZ (2018): 138.

tiene gesto sonriente y rizada cabellera. Las diferencias plásticas con el arte de Montejo son evidentes, pero es innegable que existe una conexión que, por ahora, se desconoce cómo habría llegado hasta aquí[1411], aunque la vía de estos discípulos y seguidores será una hipótesis a valorar.

7. 3. LOS ECOS DE MONTEJO EN ZAMORA Y LA MUERTE DE JUAN RUIZ DE ZUMETA

Situación bien distinta a la vivida en Salamanca nos encontramos en la ciudad del Duero, como por otra parte era previsible. El desconocimiento de los detalles sobre cómo se fraguó la desmembración del taller una vez terminados los encargos pendientes en la diócesis, nos ha privado de valiosos detalles sobre el destino de los oficiales y aprendices que lo integraron hasta 1597. Con posterioridad a esa fecha, sus nombres desaparecen del panorama artístico zamorano pese a que, como ya va dicho, no es descartable que se mantuvieran durante un corto espacio de tiempo en el obrador de Zamora –que Montejo mantenía arrendado– rematando obras como el retablo de San Juan de Puerta Nueva, los tableros para el de San Cebrián de Castro y algunos pequeños encargos repartidos por la diócesis. Salvo omisión, no se trasladaron con el maestro a Salamanca, por lo que su futuro sería el de integrarse en alguno de los talleres zamoranos que se mantenían activos o regresar a sus lugares de origen u otros territorios donde buscarse la vida.

Con estos encargos y alguna imagen menor, que en su momento consideramos como de taller, su estela se diluiría rápidamente, quedando reducida al influjo que su arte pudo haber causado sobre personajes como Gaspar de Acosta, Esteban de Arnedo el Mozo, Tomás de Troas y, sobre todo, el navarro Juan Ruiz de Zumeta. En cierto modo, este último fue el gran beneficiado de la marcha de Montejo y pese a que acabaría imponiendo un gusto mucho más romanista, al son de la escultura norteña o de la que difundían los oficiales que habían pasado por el gran retablo de Astorga, en él se mantuvieron ciertos modismos propios de quien buscó hacerse hueco en su diócesis de acogida a base de imitar al maestro principal, Juan de Montejo.

El deseo de emulación de los comitentes también contribuyó, y de qué manera, a perpetuar las formas del salmantino, como ocurría en el Calvario de Figueruela de Abajo o en la terminación del malogrado retablo de la capilla de los Balbás, hoy en San Pedro de las Herrerías.

De los cuatro artífices mencionados, dos fueron los que a través de sus talleres sostuvieron la plástica zamorana durante las primeras décadas del siglo XVII, en concreto Acosta y Zumeta, los otros vivieron circunstancias muy diferentes.

[1411] Se conocen referencias documentales a un cantero llamado Diego Durán (RAMOS RUBIO (2015): 25 y 34), al que en alguna ocasión se ha atribuido esta Virgen, lo cual es imposible ya que estas noticias datan de 1531

Tomás de Troas tan sólo sobrevivió a Montejo en un par de años, pues fallecería en octubre de 1603[1412]. En ese corto periodo de tiempo le veremos colaborar mínimamente con Gaspar de Acosta y Juan Ruiz de Zumeta, convertirse junto a su esposa Petronila de Valencia en curador de los hijos de Alonso de Remesal I y pleitear con Esteban de Arnedo por ciertos dineros que este último había dejado a deber al pintor[1413].

En estos mismos años a Troas se le relaciona, aunque en vano, con una obra de primer orden, como el retablo mayor de la iglesia conventual de las Sofías de Toro[1414]. También con el colateral de la capilla de Antón Ramos en Carbajales de Alba[1415] y de manera póstuma con varios retablos y custodias que deja inacabadas o simplemente tenía contratadas para las iglesias de Benarfarces, Castromembibre, El Perdigón, Almaraz, Tagarabuena, Villaralbo, Pozoantiguo, Castronuevo y Peleagonzalo. Por todas ellas pleitearán entre 1603 y 1605 Ruiz de Zumeta y Juan González que, con la avenencia de los herederos pretendían reanuadarlas[1416]. De todos ellos sólo subsisten tres, pero por diversos motivos Troas no llegó a poner la mano sobre ellos. El de Toro lo realizaron de mancomún Gaspar de Acosta y Sebastián Ducete entre 1598 y 1608, el de El Perdigón Juan González, y el mayor de Peleagonzalo se lo repartieron a partes iguales entre González y Acosta, pero tras una complejísima historia acabarán pasando por él diversos escultores y ensambladores no completándose, en su totalidad, hasta mediados del siglo XVIII[1417]. Así, pues, no hay nada en este periodo que nos permita hablar sobre la evolución de sus formas, respecto a lo visto en las décadas anteriores con retablos de una fuerte impronta romanista fruto de su formación norteña.

Por su parte, **Esteban de Arnedo el Joven,** prosiguió hasta su muerte, sucedida con posterioridad a 1615[1418], con una de las ocupaciones más provechosas que había mantenido el taller familiar de la Rúa. Así, antes de cerrase la primera década del siglo XVII había contratado, al menos, dos órganos más en

---

[1412] AHPZa, Prot. 684, ff. 716-717v. 1603, octubre, 24. Zamora. En este documento encontramos a su mujer, Petronila de Valencia (o Petronila Muriel de Valencia), por primera vez como viuda.

[1413] AHPZa, Prot. 662, ff. 148-149. 1603, febrero, 7; Prot. 662, ff. 150-150v. 1603, febrero, 8. Zamora.

[1414] NIETO GONZÁLEZ (1977): 450; NAVARRO TALEGÓN (1983): 106-107.

[1415] SAMANIEGO HIDALGO (1979b): 12-13; NIETO GONZÁLEZ (1987): 190; AHPZa, Prot. 684, ff. 716-717v. 1603, octubre, 24. Zamora.

[1416] NAVARRO TALEGÓN (1983): 113; AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 971, Leg. 1. 1605, septiembre, 23, Zamora,

[1417] NAVARRO TALEGÓN (1980): 252-254 y 352-353; *Ídem* (1984): 46; *Ídem* (1995): 554; *Ídem* (2001): 553 y 556; NIETO GONZÁLEZ (1987): 206-208; VASALLO TORANZO (1998): 347; *ídem* (2004b): 112-120. El retablo de las Sofías fue contratado por Troas y el pintor Alonso de Remesal, pero poco se trabajaría en él, pues en 1603, Acosta se comprometió a continuar la obra dado que Troas había muerto. La parte escultórica corrió a cargo de Sebastián Ducete. En este último año los relieves pasaban a manos del policromador, y al año siguiente los bultos. Muerto Remesal estas labores correspondieron a su yerno, Juan Álvarez de Escobar. La policromía del retablo de Peleagonzalo no se contrató hasta 1755.

[1418] RAMOS DE CASTRO (1981): 437-438. Todavía entre 1618-1619 contrata un órgano para San Nicolás de Benavente, del que son fiadores Juan González y Gaspar de Acosta: SAMANIEGO HIDALGO (1984): 48.

La Seca y Pedrosa del Rey[1419], que se sumarían al copioso catálogo realizado en la centuria anterior. Y entre 1612-1613, según Ramos de Castro cobró de la Catedral de Zamora 4.000 maravedís por afinar su órgano.

En lo personal, lo más interesante de este periodo y que muestra una vez más las complejas relaciones que se tejían entre los distintos maestros y sus talleres, es que debido a la muerte de Tomás Troas, la curaduría de los hijos de Alonso de Remesal hubo de redirigirse hacia otra persona. En este caso fueron varias, dado lo extenso de la prole del pintor, ocupándose en ellos el propio Arnedo, Juan Ruiz de Zumeta y el pintor Juan Álvarez de Escobar[1420].

A pesar de que a fines de los 80 del siglo pasado la familia Acosta ya fue merecedora de un artículo monográfico preparado por José Ramón Nieto, lo cierto es que **Gaspar de Acosta**, el menor de los hermanos, continúa siendo un personaje insuficientemente conocido e injustamente valorado, pese a lo cuantioso y variado de su obra, como ya se ha ido advirtiendo. Su producción en los años inmediatos a la muerte de Juan de Montejo fue muy prolífica, contratando tanto retablos como imágenes exentas.

Pese a que sus aptitudes no estuvieron a la altura de las de Montejo y Zumeta, lo cierto es que en Acosta encontramos a un romanista convencido como fruto de su formación con Juan Ramos. No obstante, quizá por el contacto con otros maestros como Antonio Falcote, Juan Ducete el Mozo o el propio Juan de Montejo, algunas de sus creaciones estarán impregnadas de un cierto espíritu juniano. Son abundantes los retablos con los que se le relaciona por estos mismos años, tales como el ya citado de Santa Sofía (fig. 7.20), los de las capillas de los Balbás y de las Angustias, en la Catedral y en San Vicente respectivamente, el mayor de Peleagonzalo y los desaparecidos de Carbajales, Gema, Tagarabuena, Luelmo y San Salvador de Zamora[1421]. Del primer grupo parece



Fig. 7.20. Retablo mayor del monasterio de Santa Sofía (Toro). Gaspar de Acosta y Sebastián Ducete (1598-1608)

[1419] AHPZa, Prot. 543, ff. 389-389v. 1601, agosto, 25. Zamora; Prot. 727, ff. 81-82v. 1602, febrero, 2. Zamora, Prot. 757, ff. 499-500v. 1609, mayo, 24. Zamora; Prot. 757, ff. 501-502v. 1609, mayo, 25. Zamora. En el de Pedrosa aparecen como sus fiadores los entalladores Juan González y Martín Sánchez, y como testigo del acuerdo Gaspar de Acosta.

[1420] AHPZa, Prot. 662, ff. 148-149v. 1603, febrero, 7. Zamora; Prot. 378, s.f. 1605, junio, 18. Zamora. Entre los menores se menciona a Antonia, Alonso, Josepa, Sebatiana de Remesal, hijos del difunto Alonso de Remesal I y de Ana de Paredinas. Esta última, tras la muerte del pintor había contraído matrimonio con Gregorio de Canseco.

[1421] Permanecían inéditos los de San Salvador (AHPZa, Prot. 383, ff. 149-151v. 1611, mayo, 11. Zamora), contratado en 1611 junto a los pintores Juan Álvarez Escobar y Antonio Sánchez

aceptable que Gaspar de Acosta contribuyera a la traza de los de Toro y Peleagonzalo, pues el de las Angustias se deberá en lo fundamental a Juan González y el de los Balbás fue diseñado por Montejo. De este modo, en ambos nos encontraremos ante dos máquinas de dibujo esencialmente romanista, con dos cuerpos, cinco calles separadas con columnas de orden superpuesto y tercio inferior del fuste tallado, y ventanas tabernáculo en cada uno de los encasamientos. La principal diferencia entre ellos –a mayores de que se adaptan de distinto modo a la forma de sus testeros– estriba en que el de Peleagonzalo (fig. 7.21) tiene una compartimentación mucho más ordenada y clásica, pues la calle central del toresano altera el tamaño de sus cajas para acoger el tabernáculo y los bultos de Santa Sofía y San Norberto desbordando la línea de cierre del retablo. Frente a esa solución, en Peleagonzalo se colocó un ático que transiciona con los cuerpos inferiores mediante dos hiperdesarrollados aletones plenamente barrocos. Nos queda la duda, que no creo pueda resolverse, de si Troas dejó hecho algún tipo de esbozo al contratar el retablo de las Sofías que Acosta pudiera haber reaprovechado o reinterpretado, aunque la similitud entre ambos hace pensar que no fue así. Es más, cuando en 1612 el portugués traspasó parte de la carpintería al ensamblador Andrés Fernández, se dice que debía seguir una traza del ejecutado en el convento de Santa Sofía que estaba en su poder[1422].



Fig. 7.21. Retablo mayor de la iglesia de San Miguel de Peleagonzalo (Zamora). Gaspar de Acosta, Andrés Fernández y Pedro Silva (1594-1612).

y el ensamblador Martín Sánchez, y los de Luelmo y Gema (AHPZa, Prot. 951, ff. 1063-1064v). 1614, junio, 30. Zamora y Prot. 590, ff. 21r-v. 1614, febrero, 8. Zamora).

[1422] NIETO GONZÁLEZ (1987): 208.

La escultura de este retablo que, a priori, había de ser realizada por el propio Acosta es muy desigual (fig. 7.22). Algunos de los veintidós relieves del banco, con evangelistas y santos, o los cuatro de las entrecalles, con escenas de la infancia de Cristo y la vida de San Miguel, recuerdan a la obra secundaria del convento toresano[1423], otros son flojísimos, sin duda debidos al taller o a la

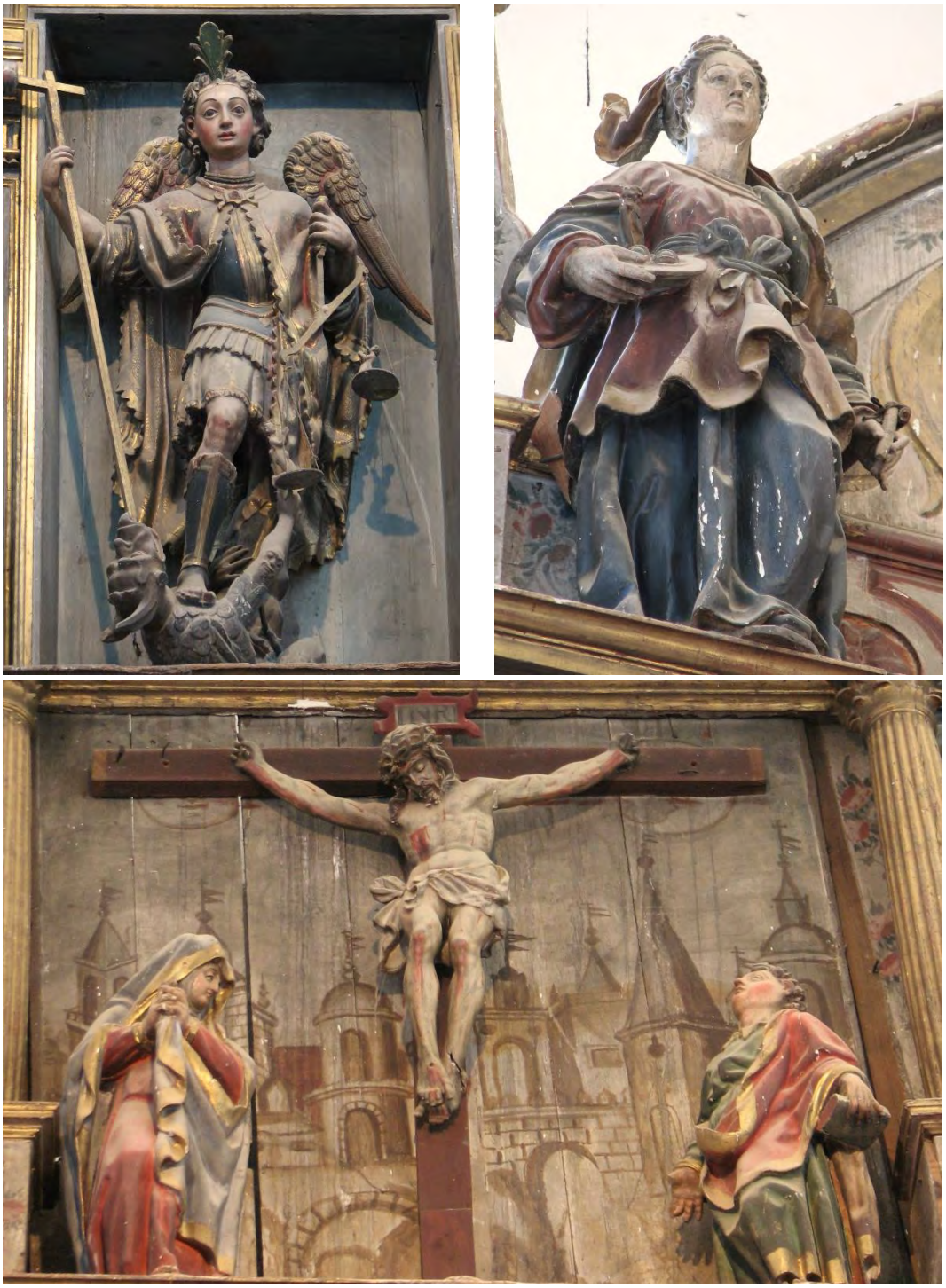


Fig. 7.22. Retablo mayor de la iglesia de San Miguel de Peleagonzalo (Zamora). Gaspar de Acosta, Andrés Fernández y Pedro Silva (1594-1612).

[1423] Recuérdese que los tableros mayores y las imágenes serían labradas por Sebastián Ducete. Su estudio más reciente y que recoge toda la historiografía anterior en VASALLO TORANZO (2004b): 112-120.

aparición en escena de otro escultor del que no tenemos más referencias que trabajó junto a Acosta en este retablo como recogió Nieto González[1424]. Sensación similar ofrecen los bultos redondos, siendo el más esforzado el titular del templo, en clara sintonía con el San Miguel que el propio escultor hizo para la capilla de los Balbás (hoy en San Pedro de las Herrerías). Dentro de un nivel discreto de calidad, las filiables con Acosta, como también lo son la Santa Lucía y Santa Catalina del ático[1425], son imágenes robustas, de paños abundantes y movidos y rostros redondeados de gesto congelado. Sin duda, a sus gubias se debe también el Calvario, muy astorgano, cuyo un crucificado encuentra parangón con otro de la iglesia de San Frontis de Zamora que, aunque aún no se le ha atribuido debio de realizarlo Acosta por estos años[1426]. Los intercesores guardan cierto recuerdo montejiano, en su actitud, ondulantes plegados y en la rizada y abultada cabellera de San Juan, recurso que también lucen otras tallas del retablo.

Mención aparte merece su recientemente descubierto paso por Orense para contratar el retablo de la capilla funeraria de Alonso de Castro en la iglesia del monasterio de San Francisco[1427]. Su interés excede el mero hecho de poder expandir su radio de acción hacia Galicia, pues durante su estancia, entre 1601-1602 tuvo la oportunidad de contactar con el núcleo escultórico orensano, singularmente con Francisco de Moure, que incluso le nombró tasador de una de sus obras. En el retablo, no conservado, también intervino su cuñado, el ensamblador Juan González.

Dada su condición de escultor, con la aparece de manera generalizada en la documentación, no extraña que abunden los contratos de imágenes de bulto, aunque en ellas también sea palpable una evidente desigualdad. Una de las más interesantes de cuantas se han conservado y que muestran ese contenido romanismo, marcado en este caso por un diseño juniano, es la imagen de la Quinta Angustia *con siete espadas en los pechos* tallada para la iglesia de San Vicente de Zamora[1428]. Junto a otra de *nuestra senora del descendimiento de la cruz, con cristo en el rregaço y la cruz a las espaldas*, se encargaron para la capilla particular que los padres de don Bernarbé Suárez Meléndez (doña Francisca Velázquez y don Juan de Zamora Meléndez) habían fundado en dicho templo. Ambas (fig. 7.23) estaban destinadas a presidir los nichos sobre las puertas de la capilla. La primera, parece inspirarse en la célebre imagen de

[1424] Releyendo la documentación aportada por José Ramón Nieto, he podido ver que entre los testigos de una escritura en la que Gaspar de Acosta y Pedro de Silva declaran tener rematados los frutos granados y menudos de la parroquial de Peleagonzalo, aparece como testigo el entallador Mateo Suárez. No es descartable que su aparición aquí refleje una hipotética participación en la obra del retablo. AHPZa, Prot. 3594, ff. 882r-v. 1608, junio, 3. Toro.
[1425] NIETO GONZÁLEZ (1987): 208.
[1426] RIVERA DE LAS HERAS (1988b): 434; *ídem* (2001b): 105. Hasta ahora se ha considerado como obra anónima del primer cuarto del siglo XVII. La Virgen y el San Juan encuentran cierta similitud con los que se le atribuyeron en la ermita de Nuestra Señora de los Remedios y que hoy se conservan en el Museo Diocesano de Zamora: RIVERA DE LAS HERAS (2012): 46.
[1427] BARRIOCANAL LÓPEZ (2014): 190-193.
[1428] NAVARRO TALEGÓN (1987): 697; *Ídem* (1994): 46-47; RIVERA DE LAS HERAS (2001b): 138.

Juan de Juni, la otra, según Navarro Talegón, sería una réplica a escala reducida del antiguo paso titular de la cofradía zamorana.







Fig. 7.23. Quinta Angustia (Fotografía: Óscar Morales) y Nuestra Señora de la Piedad. Iglesia de San Vicente (Zamora). Abajo: Nuestra Señora de las Angustias. Iglesia de San Pedro de Villafáfila (Zamora). Gaspar de Acosta (1603 y 1605)

Pese a las evidentes carencias técnicas de Acosta, llama la atención que en el contrato se insistió en que la primera habría de realizarse conforme a un modelo de barro que tenía el escultor, quizá de alguna imagen vallisoletana, pero que a buen seguro fue fuente de inspiración para otros contratos que habrían de venir. Este asunto adquiere especial importancia si se tienen en cuenta las relaciones personales y laborales que los Acosta mantuvieron con Juan Falcote durante toda su vida –especialmente con Cristóbal, que trabajó en su taller– y que este en un viaje a Valladolid realizado en 1581 había comprado a los herederos de Juan de Juni diversos modelos. Aunque todas estas piezas acabarían siendo adquiridas por Juan de Montejo, no cabe duda de que Acosta las conoció y, porqué no, pudo hacer una copia sobre el original, pues es evidente que la Virgen de las Angustias tallada por Gaspar tenía como punto de partida un modelo juniano. Desde luego, la repercusión de la Virgen de la vallisoletana

cofradía de Nuestra Señora de las Angustias fue inmensa, generándose de inmediato copias en todo tipo de soportes y no sólo en tridimensionales[1429], por lo que no sería descabellado pensar en que de un modo u otro Gaspar de Acosta hubiera manejado una de ellas[1430].

Este fue el caso de la escultura de Nuestra Señora de las Angustias que junto al pintor Juan Álvarez se comprometió a hacer para la iglesia de San Pedro de Villafáfila[1431] y que hoy se custodia en la iglesia de Santa María (fig. 7.23). Por las claúsulas del contrato se debería parecer más a la de Zamora, pero lo cierto es que Acosta introdujo una serie de modificaciones, especialmente en la postura quebrada del Cristo que, aunque aportan un mayor dinamismo e inestabilidad a esta figura, restan organicidad al grupo, que por otra parte huye del patetismo e incide en la monumentalidad de María.

Aún se conoce el encargo de varias imagenes más, coincidiendo con la muerte de su esposa, Beatriz González, y el segundo casamiento con Micaela de Valencia, hermana de un racionero de la Catedral[1432]. A fines de 1505, seguramente, contrataría la imagen de Santa Lucía que en enero del año siguiente se comprometía a pintar Juan Fernández en la parroquial de Morales del Vino, acuerdo en el que Acosta aparecía como fiador[1433]. En la actualidad se ubica en el retablo del Cristo del Miserere (fig. 7.24). La recurrente articulación de su vestimenta, su rostro de rasgos masculinos y los cabellos dispuestos en guedejas gruesas y rizadas la acercan a imágenes como las labradas tiempo atrás para Villaseco del Pan o a las del retablo de Peleagonzalo.



Figs. 7.24. Santa Lucía. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Morales del Vino. Gaspar de Acosta (1605-1606)

Creo que su taller, del que se sabe bien poco, tuvo una cierta capacidad dado el volumen de obras que se iba comprometiendo, pero también las menciones a trabajos que no se han conservado, como la sillería

[1429] El éxito de modelo de esta imagen mariana ya fue estudiado por HERNANDEZ REDONDO (2013): 177-195.
[1430] Sobre la utilización de estos modelos como recurso formativo en los talleres o como guía de la que los maestros se servían para que los oficiales mantuvieran una cierta uniformidad estilística en las imágenes y relieves, puede verse ARIAS MARTÍNEZ (2015): 423-440; *Ídem* (2020b): 92-103; VASALLO TORANZO (2022): 99-110.
[1431] NIETO GONZÁLEZ (1987): 208-209; *Ídem* (1994): 48-49. Curiosamente entre los testigos figuraba Antonio de Remesal, hijo del pintor Alonso de Remesal, y al que quizá estaban instruyendo en el oficio. AHPZa, Prot. 686, ff. 341-342v. 1605, mayo, 31. Zamora.
[1432] SAMANIEGO HIDALGO (1979): 12-13; NIETO GONZÁLEZ (1987): 189.
[1433] AHPZa, Prot. 809, ff. 5-6. 1606, enero, 25. Zamora. Al círculo de Acosta la atribuyó ya NIETO GONZÁLEZ (1982): 227, sin conocer este protocolo.

de coro para el convento de Santa María de las Dueñas, unas imágenes de bulto para el retablo que el ensamblador Juan González estaba fabricando en Peñausende, o la hechura de la custodia del altar mayor que Juan de Montejo había dejado terminado años atrás en San Juan de Puerta Nueva[1434].

Su vida desborda los límites de este trabajo, pero este esbozo fraccionado y parcial sirve para juzgar la relevancia del personaje, un escultor de limitadas dotes, pero de extensa actividad y con una importante red de contactos que le granjeó el estar presente de un modo u otro en la mayoría de encargos de las dos primeras décadas del siglo XVII. Baste con listar los nombres de los escultores y ensambladores con los que colaboró: Tomás de Troas, Martín Sánchez, Pedro de Silva, Esteban de Arnedo, Andrés Fernández, Juan Bautista Leal, Juan Ruiz de Zumeta, Sebastián Ducete y muy especialmente su cuñado Juan González; o los pintores Alonso de Remesal I, Juan Álvarez, Juan Fernández, Alonso de Escobar y Antonio Sánchez.

A quien tradicionalmente se le ha considerado eco y émulo de Juan de Montejo es al navarro **Juan Ruiz de Zumeta**, siempre teniendo en cuenta, como se ha visto en capítulos anteriores que, en realidad, su rivalidad hizo que el contacto directo entre ambos se viera reducido a la mínima expresión. Ahora, tras la desaparición de su máximo competidor del horizonte artístico zamorano las cosas cambiarán sensiblemente para él, aunque en su arte, paradójicamente, subsistieron recuerdos de Montejo. Algo más de una década tuvo Zumeta para demostrar que podía llenar el vacío dejado por el salmantino, pues fallecería poco antes de junio de 1610. De hecho, contó con no pocas oportunidades, incluso de edificios privilegiados como la Catedral de Zamora, pero, aunque alcanzó unas cotas de calidad bastante altas ninguna de sus creaciones logró superar la excelencia a la que llegó Juan de Montejo en buena parte de su legado en la diócesis.

Al comenzar el siglo XVII Zumeta se había trasladado puntualmente al entorno de Toro una vez solventado el escollo judicial por el que, como ya avancé, los maestros de la ciudad de las Leyes habían tratado de impedir que los forasteros pudieran hacerse con obras en ese entorno[1435]. Una de sus primeras paradas hubo de ser Peleagonzalo, localidad de la que tenía el encargo de hacer un retablo lateral dedicado a Nuestra Señora (fig. 7.25). Allí, dado lo dilatado de la obra del retablo mayor, no sería descartable que ambos trabajos hubieran coincidido parcialmente en el tiempo.

Sin embargo, las propuestas de Acosta y de Zumeta eran diferentes, apostando también el segundo por un retablo romanista, pero mucho menos clásico, al gusto de lo que trazaban algunos artífices del foco navarro. Las calles se articulan mediante columnas de orden gigante con el tercio inferior del fuste entorchado combinándose en el resto de espacios con pilastrillas cajeadas. Los

[1434] AHPZa, Prot. 668, ff. 875-978v. 1609, agosto, 21. Zamora; Prot. 671, ff. 605-606v. 1612, agosto, 21. Zamora; Prot. 939, ff. 562-564. 1612, octubre, 9. Zamora.
[1435] NAVARRO TALEGÓN (1983): 105 y 113; VASALLO TORANZO (2004b): 34-35.

encasamientos laterales, superpuestos y empequeñecidos, no se separan mediante entablamentos, tampoco en la calle central que va completamente diáfana. Tres cajas más, individualizadas y de forma escalonada se dispusieron en el ático, donde también se ubican los dos únicos bultos de retablo, David y Moisés, y un gran tablero dedicado al Nacimiento de la Virgen.



Figs 7.25. Retablo de Nuestra Señora y escultura de San Miguel arcángel. Iglesia de San Miguel de Peleagonzalo (Zamora). Juan Ruiz de Zumeta (c. 1600)

Por su parte, los relieves, con evangelistas, apóstoles y santos, muestran algunos de los estilemas más reconocibles en Zumeta[1436], como son la sencillez compositiva –en algunos cosas con evidentes problemas espaciales y perspectivos–, la ausencia de referencias paisajísticas o arquitectónicas en los fondos, y en lo tocante a los personajes, una generalizada frialdad, movimiento atemperado, paños amplios y más quebrados que los de Montejo, barbas y melenas onduladas, con prominentes tupés en algunas de las figuras.

También en la iglesia de Peleagonzalo, pero en su sacristía se conserva una pequeña talla de San Miguel arcángel[1437], que según los libros parroquiales siempre estuvo sobre la cajonería (fig. 7.25). Es una figura elegante y estilizada, vestida con armadura y con un manto amplio y lleno oquedades que cae desde sus hombros. Su rostro, redondeado, de marcadas facciones y nariz

[1436] NAVARRO TALEGÓN (1980): 353-354. Este último lo atribuyó al círculo de Juan de Montejo, considerando también posible la intervención de Zumeta.
[1437] *Ídem* (1980): 354.

prominente, enmarcado por una melena acaracolada, coincide con uno de los tipos humanos empleados por el escultor. Antes de dejar la tierra de Toro tuvo tiempo de asentar un retablo que había hecho el escultor toresano Antonio de Ribera para la iglesia de San Miguel de Villafeliz (despoblado de Villalbarba), que debía pintar Baltasar de Coca[1438], y que después se permutó por otro con la iglesiad e Bustillo del Oro[1439].



Figs 7.26. Retablo de San Bernardo. Capilla de San Bernardo de la catedral de Zamora. Juan Ruiz de Zumeta (c. 1606)

La característica tipología del retablo de Peleagonzalo se replicó pocos años después en la capilla de San Bernardo de la catedral de Zamora[1440] (fig. 7.26). En 1606 lo policromaban ya Pedro y Alonso de Quirós, por lo que Zumeta lo habría concluido poco tiempo antes. Soportado por mensulones, como aquel, la única variación estructural radica en el que ático adquirió un perfil más piramidal aún al incorporarse un encasamiento de remate con un relieve del Dios Padre.

Respecto a la escultura, aquí toda es en relieve, pues los bultos del ático se han sustituido por una pareja de escudos con las armas de la familia Valencia-Guzmán (fig. 7.27). Esto y el prestigio del comitente hizo que las figuras se multiplicasen por los entablamentos y lugares secundarios, alcanzando, además, una resolución mucho más apurada. Pero por otro lado las iconografías se calcaron casi en su totalidad. Por ejemplo, en el banco tan sólo varía el relieve central, aquí unos Desposorios de la Virgen y en Peleagonzalo una Imposición de la casulla a San Ildefonso. Tres de los cuatro franciscanos –menos San Francisco– que allí ocupaban las calles laterales en la Catedral se cambiaron por santos de extendida devoción como Santa Catalina, San

[1438] *Ídem* (1985): 27. Tras denunciar a su autor ante la justicia seglar de Toro se encomedó a Zumeta y al pintor Alonso de Escobar que lo asentaran en su lugar una vez se entregase.
[1439] VASALLO TORANZO (2004b): 36-37.
[1440] LUELMO ALONSO (1956): 94; RAMOS DE CASTRO (1982): 375-377; SAMANIEGO HIDALGO (2001d): 480-481; RIVERA DE LAS HERAS (2001): 115-116. No le pertenece el grupo del titular de la capilla, labrado en 1755 por el zamorano José Cifuentes.

Lorenzo y San Juan Bautista. Pero, de nuevo, en la caja del ático se repitió el tema del Nacimiento de la Virgen, ambos inspirándose en la conocida estampa de Diana Mantuana que el propio Juan de Montejo había utilizado poco tiempo antes en el relieve expuesto en Lisboa.



Fig. 7.27. Relieves del retablo de San Bernardo: Desposorios de la Virgen, Nacimiento de la Virgen, San Mateo y San Juan Bautista. Juan Ruiz de Zumeta (c. 1606)

Esta no es la única referencia al salmantino. Hay otras, puramente estilísticas, que nos traen a la memoria ciertos tipos humanos, muy junianos, de rostros anchos de modelado blando, cubiertos con ricos tocados y sombreros, y con una fuerza expresiva algo mayor de lo normal, que parecieran inspirarse en obras de Montejo. Especialmente visible se hace en el relieve central del banco que, por cierto, se vale de un grabado de Durero también usada por el anterior

en varias ocasiones. Es en las piezas más esmeradas, donde afloran esos ecos montejianos en las posturas, gestos, tratamiento de los paños, figuras elegantes, etc., aún así las figuras adolecen aquella frescura y dinamismo, e incluso, en ocasiones, de una ligera cortedad de canon.

En los años inmediatamente siguientes, la historiografía le ha ido colocando al servicio de numerosas poblaciones e iglesias de Zamora, sobre todo por aquellas obras adquiridas a los herederos de Tomás de Troas y por su provechosa relación con la familia Remesal, de cuyos hijos, recuérdese, era



Fig. 7.28. Retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista. Casaseca de las Chanas (Zamora). Juan Ruiz de Zumeta (1603-1610)

curador junto al entallador Esteban de Arnedo. Algunos de esos trabajos se encaminaron hacia lo que fue una de sus iconografías más pródigas, la de Cristo crucificado, conociendo, por ejemplo, que para la parroquia de Carbajales llegó a realizar hasta tres[1441]. Pero a partir de 1603 y hasta poco antes de su fallecimiento se mantuvo enfrascado en dos de sus conjuntos retablísticos más conocidos, considerándose uno de ellos como su obra cumbre.

Sobre ambos trataré únicamente de cuestiones muy concretas, matices o pequeñas aportaciones acerca de su estilo y de la hipotética dependencia del arte de Montejo, puesto que existe una amplia bibliografía al respecto que nos retrotrae a Gómez-Moreno o, incluso, a Weise. En 1603 ya se había contratado el retablo mayor de la iglesia de Casaseca de las Chanas[1442], aunque tradicionalmente se ha dicho que lo haría al año siguiente[1443].

Este encargo fue, seguramente, el más grande al que Juan Ruiz de Zumeta tuvo que enfrentarse a lo largo de su vida profesional, dando como resultado uno de las mayores máquinas escultóricas de la época (fig. 7.28). Aquí, difícilmente podría utilizar el tipo de tipo de retablo ya conocido, imponiéndose un modelo de mayor desarrollo, de traza más clásica y ordenada y capaz de albergar tanto tableros como imágenes de bulto. Aunque el navarro tendría en mente algunas de las obras en la que colaboró durante su formación con López de Gámiz, parece que la fuente de inspiración se buscó más cerca, en Astorga, uno de los principales hitos para la difusión del romanismo en todo el occidente castellano. Su morfología, obviamente simplificada –pero actualizada con algunos toques barrocos–, y su léxico arquitectónico así lo denuncian, pese a la escasa pericia de Zumeta en la resolución de algunos encasamientos o la falta de compresión de otras cuestiones de índole teórica o conceptual como los apoyos de las ventanas tabernáculo o la morfología de los tímpanos. Básicamente lo que Gómez-Moreno consideró una *arquiectura desarreglada.* Su conocimiento quizá le pudo venir a través de su contacto a fines del siglo XVI con maestros del ámbito astorgano como Bartolomé Hernández o Gregorio Español. Ha pasado inadvertido que incluso el tipo de custodia que Zumeta ensambló en Casaseca no se acoge a los modelos menos desarrollados y sencillos que habitualmente encontramos en Zamora, optando por un tabernáculo turriforme como se había hecho también en la seo asturicense.

De sus tres cuerpos, las calles laterales se dedicaron a relieves, mientras la central y las entrecalles estarían ocupadas por esculturas, como también lo harían las tres cajas del ático (fig. 7.29). El banco y el basamento del segundo cuerpo van cuajados de pequeñas escenas y santos en relieve. Sin entrar en pormenores, hay varias cuestiones que merecen mención, la primera es la

[1441] RIVERA DE LAS HERAS (2015): 55-56.
[1442] AHPZa, Prot. 623, ff. 1013-1019v. 1603, noviembre, 24. Zamora. En este requerimiento, con presentación de testigos, se llega a afirmar que Zumeta *tiene a hacer un reblo muchos anos a*, pero no se especifica la fecha exacta del contrato.
[1443] SAMANIEGO HIDALGO (1982): 70; NAVARRO TALEGÓN (1983b): 27; SAMANIEGO HIDALGO, (2001b): 420; RIVERA DE LAS HERAS (2015): 55; FERNÁNDEZ MATEOS (2018b): 174-175.

presencia de varias manos, seguramente de miembros del taller, pero también de un buen oficial de nombre desconocido que intervino en el último piso del retablo con imágenes mucho más redondeadas, corpulentas y vitales que las del propio Zumeta, aunque no menos romanistas que las del maestro. En alguna ocasión se ha propuesto el nombre de un Pedro Enríquez, pero este no pasaba de ser un modesto entallador[1444].



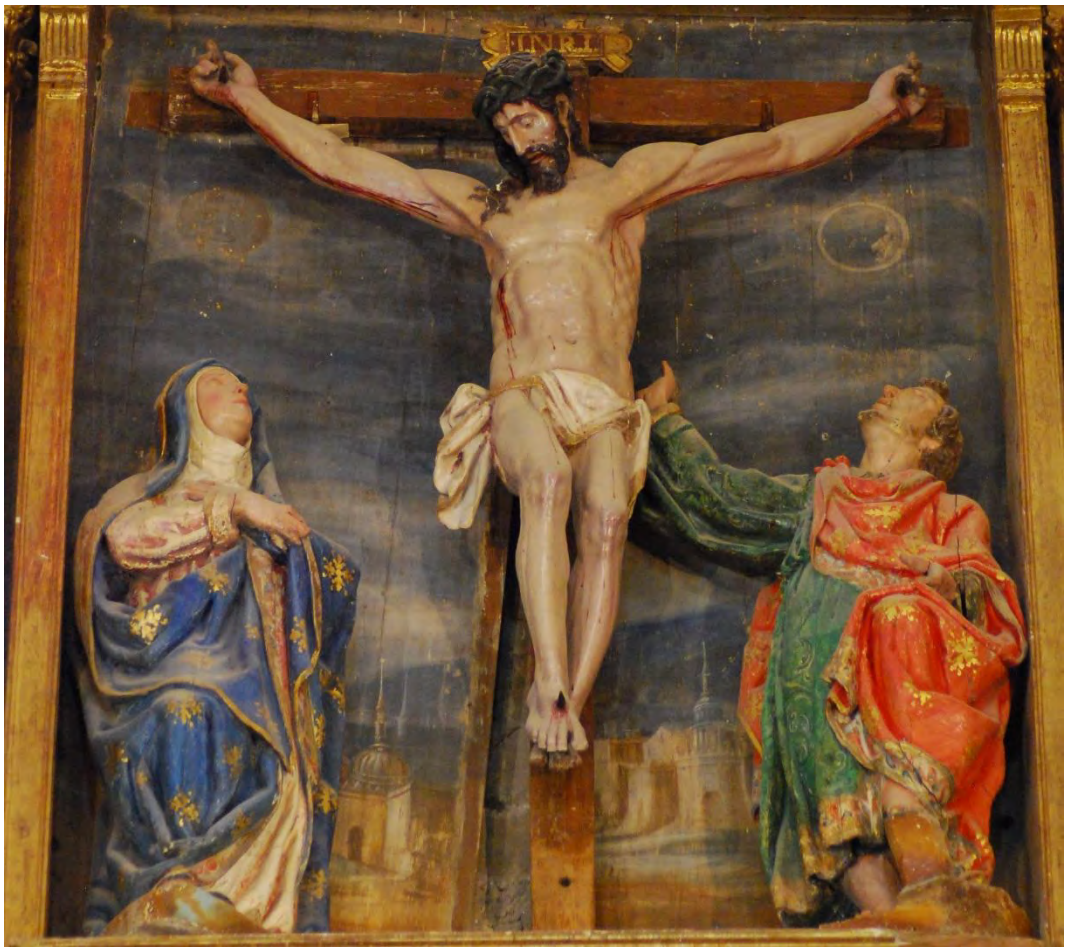




Fig. 7.29 y 7.30. Detalles del retablo mayor de Casaseca de las Chanas. Relieves de San Marco y del Bautismo de Cristo y escultura de San Agustín de Hipona. Juan Ruiz de Zumeta (1603-1610). Abajo: Calvario del ático

[1444] La relación con el taller de Zumeta parece clara (NAVARRO TALEGÓN (1983b): 27), sus nombres aparecen ligados en varios documentos y acabaría contrayendo matrimonio con Isabel de Remesal, descendiente de la pródiga familia de pintores zamoranos, NAVARRO TALEGÓN (1984): 365.

Un segundo asunto atañe al amplio repertorio de tipos humanos desplegado por Zumeta, de rostros populares, secos, algunos rozando lo caricaturesco y otros con una cierta altivez o con la "mirada celestial" característica de muchos romanistas, detalles en los que se puede rastrear la *maniera* de su maestro, López de Gámiz[1445], y donde Gómez-Moreno quiso ver la influencia de la escuela vallisoletana[1446]. Los cabellos se ondulan y se superponen en gruesos mechones, y los paños, por lo general amplios y pesados tienen un modelado bastante rígido que en no pocas ocasiones palían la floja articulación de los cuerpos. La última cuestión atañe a la influencia de Montejo, que evidentemente existió, plasmándose en el tratamiento de algunas caras, de carácter más blando y naturalista, en la aparición de algunas barbas y melenas que se acercan a sus formas ensortijadas, en ciertos detalles de los ropajes como broches, ribetes, cuellos doblados…, en el uso de estampas comunes, en la aparición de niños atlantes vestidos con trajes que semejan tarjas, o directamente en la copia literal de imágenes, como ocurre en el Calvario del retablo (fig. 7.30), etc. Aun faltos de ese brío, de ese toque final al que sólo llegaba el salmantino, lo cierto es que, en general, el retablo obtiene un efecto general ciertamente agradable[1447].



[1445] Según VASALLO TORANZO (2012): 318, hay préstamos de retablos como los de Estavillo o Ircio, realizados por su maestro.
[1446] GÓMEZ-MORENO (1927): 350.
[1447] El retablo se terminó de pagar en 1610 (SAMANIEGO HIDALGO (1982): 70) y según su vida, María de Remesal, a ese año habían recibido por la obra 689.492 maravedís (algo más de 1.800 ducados): AHPZa, Prot. 838, ff. 446-447v. 1610, junio, 26. Zamora

Mientras se desarrollaba este conjunto, a fines de febrero de 1604, Juan Ruiz de Zumeta contrataba con doña María de Zamora un retablo para la capilla que esta pretendía fundar en la iglesia de San Juan de Puerta Nueva para sí y para su difunto marido, don Antonio de Villacorta (fig. 7.31). El altar, hoy despedazado, venía a sumar una muesca más al ya de por sí rico catalógo de obras de Montejo y del propio Zumeta con que contaba el templo.

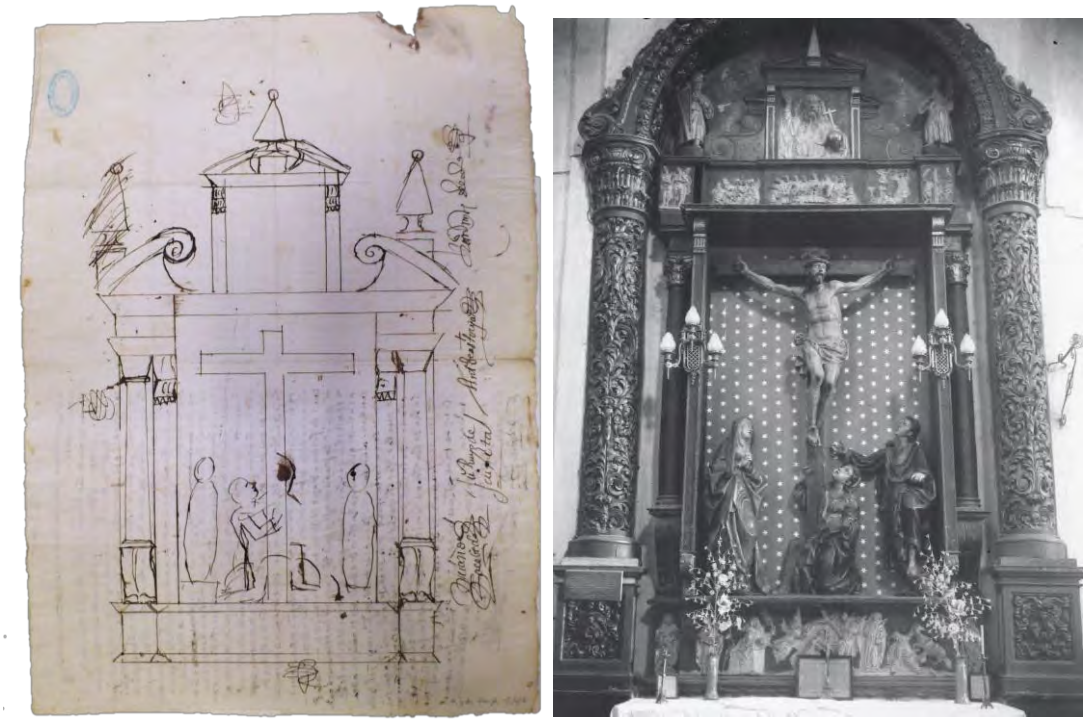


Fig. 7.31. Traza del retablo de María de Zamora y Antonio de Villacorta. Juan Ruiz de Zumeta (1604). Derecha: Fotografía del conjunto antes de desmembrarse. Cayetano de Mergelina (incluida en la edición del Catálogo Monumental de Zamora, 1927)

Todo lo relativo a su encargo y fabricación ya fue dado a conocer por Navarro Talegón, inclusive los aspectos tocantes a su perdida policromía, y hace algunos años volvieron sobre ello Casquero y Casaseca García, que incidieron en los aspectos relativos a las intervenciones que sufrió el conjunto hasta su definitiva desmembración en 1970, la consiguiente pérdida de parte de sus piezas y a la conversión del grupo escultórico principal en paso de Semana Santa titulándolo como "La Agonía"[1448] (fig. 7.32).

El retablo, aunque luego se rodeó de unas columnas y arco de talla barroca, era una máquina sencilla, cuya estructura básica rememoraba la del retablo de Peleagonzalo, con una caja central soportada por pilastras y otras tantas columnas de orden compuesto y tercio inferior del fuste entorchado que descansaban sobre sendos mensulones. Banco y entablamento, como ocurría en otros retablos de Zumeta, iban cuajados de pequeños relieves y el ático se

[1448] NAVARRO TALEGÓN (1985): 73-74; *Ídem* (1984): 342-343. Su traza, o más bien rasguño, se ha extraído a AHPZa., Mapas, planos y dibujos (M. P. y D.), Sig. 02/23 desde Prot. 624, ff. 281-283v. 1604, febrero, 28. Zamora. Sobre esta base trabajaron CASQUERO FERNÁNDEZ (2004): s. p. y CASASECA GARCÍA (2005): 86-89. No obstante, la primera descripción del mismo se la debemos, como casi siempre a GÓMEZ-MORENO (1927): 160-161.

remató en un encasamiento cuadrangular con sus aletones y frontón triangular para acoger un relieve de Dios Padre. Mientras que los primeros relieves debieron de añadirse en el nuevo contrato realizado en 1605[1449], no sabemos si se haría lo propio con el Moisés y David que montan sobre las columnas y sustituyen a las pirámides vignolescas que se proponía en la traza, pero desde luego sí se mencionan –aunque como profetas– en el contrato de policromía firmado a fines de 1605 con Juan Álvarez de Escobar.



Fig. 7.32. "La Agonía". Iglesia de San Juan de Puerta Nueva (Zamora). Juan Ruiz de Zumeta (1604-1605)

Parte de estos pequeños relieves se conservan reubicados en la propia iglesia, otros en el Museo Diocesano y el grupo central, *un christo que esta hecho en el altar a los pies del christo san juan y maria [...] y una madalena al pie de la cruz, abrazada con la cruz*, en el Museo de Semana Santa. Los primeros siguen los modelos de retablos anteriores con muy pocas variantes, salvo que en ellos se aprecia una fuerte participación del taller. Más interesantes son el Dios Padre o los bultos de David y Moisés[1450] (fig. 7.32), donde las deudas con el arte Juan de Montejo son más evidentes, incluso para estos últimos pudo encontrar parangón en los que coronan el retablo de la capilla de Cristóbal González de Fermoselle en San Cipriano. Y no digamos ya en el Calvario, en cuyas figuras subyace el fuerte impacto causado por los grupos tallados por el salmantino para la capilla catedralicia del Cardenal, como ocurría en el propio ático de Casaseca. Incluso al Cristo se le confiere un movimiento y un balanceo del torso, además de una potente anatomía y un rostro de marcada expresividad, que lo acercan a las imágenes de Montejo más que a las suyas propias.

[1449] En el banco iban San Pedro, San Pablo y la Imposición de la casulla a San Ildefonso. En el entablamento: Ecce Homo, Prendimiento, Última cena, Oracion en el huerto y Flagelación.
[1450] RIVERA DE LAS HERAS (2012): 16-17.







Figs. 7.33. Piezas del retablo de María de Zamora y Antonio de Villacorta. Relieve de la Imposición de la casulla a San Ildefonso (Iglesia de San Juan de Puerta Nueva), Dios Padre y rey David (Museo Diocesano de Zamora). Juan Ruiz de Zumeta (1604-1605)

Se podría seguir ampliando el catálogo de Juan Ruiz de Zumeta, con otras obras en las iglesias y monasterios de la ciudad o por diversas localidades de la diócesis, pero ni es objeto de este capítulo ni las conclusiones variarían en lo sustancial. En el navarro encontramos la antítesis de Montejo, pues mientras este había recibido una formación eminentemente juniana a la que de manera puntual incorporaba ciertas notas que le permitían desarrollar una particular visión del romanismo, Zumeta era un romanista norteño que, bien por necesidad, bien por el fuerte impacto de las creaciones de su colega, acabó acercándose hacia modelos más vitales y hacia una belleza formal que no siempre estuvo presente en su imaginario. No extraña, pues, que cuando Weise vió este retablo en San Juan de Puerta Nueva creyera a su autor de la escuela de Juni[1451], idéntica consideración a la que había tenido con las obras de Juan de Montejo.

La estela de Juan de Montejo fue más allá de los maestros que aquí se han mencionado y su estilo y modelos aparecen en algunas otras esculturas y retablos, hoy por hoy anónimas, y que nuevos estudios quizá permitan acercarnos a su autoría. Del mismo habrá que replantearse la relación entre

[1451] WEISE (1927): II, 349.

nuestro escultor y Juan González pues, como ya se ha sugerido, no debe descartarse que este pasara algún tiempo en el taller de Montejo. Esto podría explicar que, en su faceta de ensamblador y entallador, ejecutara sus retablos más tempranos, como el de la Virgen del Rosario en El Perdigón[1452], a modo de trasuntos de los que el salmantino hizo para la capilla funeraria de Beatriz de Ávila y Cristóbal García de Losada o el iniciado para los Balbás. Sus formas, como ya estudió Nieto González, fueron evolucionando con el tiempo hacia postulados que anuncian el barroco[1453].



Figs. 7.34. Retablo de San Jerónimo. Iglesia de San Lorenzo (Sejas de Aliste). Juan González y otro (c. 1615-1617)

Aunque la vida de Juan González rebasa con mucho el marco cronológico de la investigación, pues llegó hasta fines del primer tercio del siglo XVII, quiero terminar aludiendo a un retablo inédito contratado hacia 1515-1516 para la capilla del desaparecido hospital de San Jerónimo de Sejas de Aliste[1454], fundado por el licenciado Andrés Martínez de Mora, cura de la localidad, y por el que en 1617 se le pagaban 80 ducados a Juan González[1455]. En la actualidad, este pequeño altar, se encuentra en la iglesia parroquial de San Lorenzo en Sejas, a donde fue trasladado en 1791. Más allá de su sencillo ensamblaje, lo que me interesa es el relieve que ocupa su único encasamiento

[1452] NIETO GONZÁLEZ (1982): 269. Sin duda será uno de los dos, más una custodia, que González herederó en El Perdigón de entre la larga nómina de trabajos inconcludos dejados por Tomás de Troas a su muerte: NAVARRO TALEGÓN (1983): 113.
[1453] NIETO GONZÁLEZ (1980): 130-134.
[1454] HERAS HERNÁNDEZ (1973): 150, lo hace procedente de una antigua ermita. El resto de datos los debo a la amabilidad de José Ángel Rivera de las Heras.
[1455] Según los libros de fábrica también se pagaron 2 reales y 24 maravedís por hacer el contrato y en años sucesivos, en 1620 y 1624, 44 reales a Juan Álvarez *por lo que remendo y pinto de nuevo en el rretablo de san jeronimo*, y 118 a Cristóbal Ruiz de la Talaya para comenzar a pintar el relieve, al que se le siguen librando cantidades en adelante. AHDZa, AP., 77 (Sejas de Aliste), Lib. 8, s. f.

y que representa a un San Jerónimo penitente (fig. 7.34). Difícilmente pudo ser labrado por el propio González, pero desconocemos el nombre de su autor, un artífice que quince años después de la desaparición de Juan de Montejo seguía anclado en unas formas muy próximas a su estilo, algo vulgarizadas por su abultada anatomía, pero con un rostro sumamente expresivo, de duras facciones, boca entreabierta y cejas quebradas, todo ello aderezado con barbas y cabellera de acaracolados remates. Es más, el crucifijo que porta el santo en su mano izquierda lleva un paño de pureza que se asemeja al que de manera identitaria utilizó Juan de Montejo.

8. CONCLUSIONES

Es previsible que todas las investigaciones de carácter biográfico ligadas al mundo de las artes –con todos los matices que admite el método–, partan de unos presupuestos similares y lleguen, en mayor o menor medida, a la conclusión de que ha sido posible, o no, reconstruir la trayectoria vital y profesional de tal o cual personaje. Ese fue mi primer propósito al elegir como objeto de estudio al escultor salmantino Juan de Montejo, recuperar para la historia del arte un nombre, una memoria, una vida, desdibujada –como decía Vasari– *por el descuido de los hombres, ya sea por la malicia de los siglos, o aun por el orden de los cielos, que no parecen querer que las cosas de aquí abajo permanezcan mucho en un solo ser.* Creo, humildemente, que se ha conseguido.

Mentiría si dijese que nuestro protagonista era un artista olvidado o no descubierto hasta hoy. Su nombre ya había sido exhumado por la historiografía a fines de la década de los 70 del siglo pasado y desde entonces se le han dedicado media docena de artículos en los que se aborda directa o indirectamente distintos aspectos sobre su vida y su obra, pero nunca había cuajado –y me consta que en el pasado existió– la idea de afrontar su estudio monográfico y completo. El principal problema, que ahora se han conseguido salvar, residía en la dispersión de su obra entre las actuales diocesis de Salamanca, Zamora y Valladolid (aunque el acotado territorio en que Montejo se movió por esta última, se mantuvo como abadía dependiente del obispado salmantino hasta 1596) y, por extensión, del corpus documental generado a lo largo de su vida.

Gracias a este complejo recorrido, y a las aportaciones parciales, pero válidas, de quienes me han precedidido, he conseguido recomponer de manera bastante completa la biografía de este escultor desde su nacimiento en la ciudad de Salamanca a su muerte en Alba de Tormes, pasando por sus trabajos juveniles Alba y Fuentesaúco, su marcha a Zamora o su consolidación como maestro principal de esta diócesis durante el último cuarto del siglo XVI. No obstante, hay piezas de este puzle que la historia se resiste, por ahora, a revelar. Una de ellas es la que atañe a la formación escultórica de Juan de Montejo que, tras recibir ciertos rudimentos en el obrador pictórico familiar (es más, en alguno de los documentos más tempranos que aluden a su persona se le nombra como "luminador"), sería asentado hacia 1570 con algún maestro desconocido para aprender su oficio. Hasta la fecha se había mirado fundamentalmente hacia focos escultóricos del occidente castellano, como León (Juan de Angés el Viejo) o la propia Salamanca (Lucas Mitata), pero creo que no se debe descartar la opción de que se hubiera vinculado formativamente al foco vallisoletano, principal referente para todos aquellos aprendices con aptitudes e inquietudes para la escultura, como era el caso, gracias a Juan de Juni y entorno próximo. No cabe duda de que su adiestramiento fue completo y concienzudo, brindándole amplios conocimientos para el diseño, el pensamiento tridimensional o para trabajar sobre una diversidad de materiales (madera, piedra, alabastro, yeso…) que

exigían preparación y pericia a partes iguales y que no estaban al alcance de cualquier maestro.

Con la revisión y búsqueda en las fuentes documentales –algunas vaciadas ya en su totalidad–, en las páginas precedentes se podrán encontrar importantes aportaciones en el plano personal y familiar. No sólo se ha conseguido reconstruir el árbol genealógico de Juan de Montejo más completo hasta hoy conocido, remontándonos a varias generaciones, pero también a sus descendientes, y poniéndose de manifiesto que la vena artística entró en la familia a través de su abuelo, el pintor Martín de Montejo Villárdiga. Con él llegaría también el asentamiento de la familia en Salamanca desde Villalpando y Villafrechós, localidades en las que moraban a comienzos del siglo XVI o incluso antes. Y a sus ancestros se deberá también la condición de hidalgos que ostentaba todo el linaje y que salió frecuentemente a colación tras la mudanza de vecindad de unos y otros. Que sepamos, nuestro escultor no hizo gala de esa posición en ningún momento de su vida, aunque obviamente se beneficiaría de ciertas exenciones fiscales y otros beneficios que otorgaban tanto los concejos como la Corona.

Los archivos han resultado fundamentales en la búsqueda de piezas inéditas en su producción y para la datación y contextualización de otras, pero también servirán para hacerse eco del desolador panorama con que hoy nos encontramos a la hora de estudiar la obra desplegada en los años finales de su vida por la diócesis de Salamanca. Poco, por no decir casi nada, subsiste de los numerosos y ricos contratos que firmó allí a partir de 1597, unos sustituidos en época barroca, otros arrasados durante los procesos desamortizadores. A aspectos menos materiales aluden otros protocolos que nos han ayudado a conocer el emplazamiento y morfología de la vivienda y taller con que contó en ambas ciudades, el número de oficiales y aprendices (normalmente entre cinco y seis), rutinas del trabajo y formación de estos últimos, el proceso de contratación y tasación de las obras, o el volumen y acumulación de contratos en los distintos momentos de su vida lo que le forzó, en cierto modo, a ser informal en su resolución. Finalmente, como objetivo cumplido gracias al hallazgo de nueva documentación, nos propusimos saber qué ocurrió con el taller y sus miembros a la muerte de Montejo en 1601. Era conocido que su hijo homónimo, Juan de Montejo el Mozo, lo había heredado todo y que durante algunos años lo mantuvo en funcionamiento, concretamente hasta que en 1606 tomó los hábitos en el monasterio vallisoletano de la Espina. Todo apunta a que su vástago mantuvo un perfil más bien bajo, dedicado a rematar los muchos compromisos que su padre había dejado sobre el tablero. Y quizá por la marcha de los oficiales de confianza –alguno hacia Ciudad Rodrigo y Extremadura– se vió obligado a rodearse de nuevos artífices que le ayudasen. De este último periodo no ha sido posible localizar o atribuir obra alguna.

Aunque el volumen de documentación notarial y eclesiástica manejado ha sido importante, lo cierto es que Juan de Montejo nos ha resultado un personaje bastante escurridizo, al contrario de lo que ocurría con otros coetáneos, que

dejaron escriturados casi todos sus movimientos diarios (arrendamientos, ventas, censos, compras de materia prima o de utillaje para el taller, poderes, curadurías...). Pero, además, quizá por tener un carácter poco beligerante, no se vió envuelto en pleitos por sus contratos –a excepción de uno que le tocó de manera póstuma–, lo que, a buen seguro, nos hubiera brindado la jugosa información que, por lo general, aportan los testigos en sus declaraciones. En esta misma línea incidirá el que su círculo profesional fuese bastante reducido. No gustó de compartir encargos, abogando por llevar a cabo en el obrador todo lo que fuera posible. Y respecto al dorado y policromía de sus obras se delegó o se procuró que recayeran, casi siempre, en los mismos pintores, personas de su confianza pero de los más destacados en su oficio, especialmente en su fecunda etapa zamorana. En su talante parece implícito una cierta familiaridad, pues siempre que pudo se rodeó de sus parientes a la hora de nombrar fiadores o de fijar testigos en sus contratos, sobresaliendo por encima del resto la relación con su tío, el pintor Francisco de Montejo, o con su hermano el boticario Martín de Montejo. Es de suponer que su padre, el pintor Juan de Montejo, hubiera jugado un papel importante en su vida de no haber muerto cuando el joven Juan apenas contaba con cuatro años de edad.

La posibilidad de abordar por primera vez el estudio completo de su obra conservada en los territorios mencionados ha hecho posible apreciar y sistematizar la tenue evolución de su estilo. Este transitó de unos postulados iniciales muy junianos con formas ampulosas y redondeadas y personajes de gran expresividad, hacia otros más influidos por la estética romanista de tipos monumentales, algo más fríos y de ropajes con un plegar más duro y quebrado, hasta unas obras finales que preludiaban en ciertas medida el barroco, que lo enlazaban con lo que los maestros de Toro, Sebastián Ducete y Esteban de Rueda, comenzarían a hacer a fines de la primera década del siglo XVII. Construido este armazón, se han podido ir encajando algunas obras, de las que se desconoce cualquier testimonio documental, en periodos concretos de su producción. Me refiero a lo que ocurre, por ejemplo, con alguno de los sepulcros del monasterio de la Anuncaición de Alba de Tormes, con retablos zamoranos como los de San Juan de Puerta Nueva y San Cebrián de Castro, pero sobre todo con piezas aisladas de iglesias, ermitas y monasterios. Pero también ha facilitado la atribución de un número de obras inéditas, autógrafas y de su taller, tanto en la diócesis de Zamora como en la de Salamanca, e incluso en los territorios de la hoy vallisoletana abadía de Medina del Campo, cuya área de influencia tocó a algunas localidades abulenses como Madrigal de las Altas Torres, donde recojo una talla inédita de notable calidad que efigia a San Roque.

Así, pues, uno de los logros del trabajo en lo que toca a la parcela material propiamente dicha, puede considerarse el aumento del catálogo de obras conocidas de Juan de Montejo en, al menos, un tercio más, cuyo estudio, como se podrá ver, no ha quedado en lo puramente formal. Pero, además, se ha enriquecido tipológica y plásticamente al hallarse entre ellas creaciones en alabastro (como el bulto funerario de don Alonso de Mera en el Fine Arts

Museum de Boston), piedra arenisca (las claves de la bóveda de la iglesia monasterial de las carmelitas albenses, o la decoración de la escalera de la iglesia de San Pedro de Alba de Tormes), yeso (altar de Fuentesaúco) y, por supuesto, en diversas maderas, elemento más habitual en su producción. Debo llamar finalmente la atención sobre un pequeño grupo de piezas localizadas en el Mercado del Arte, especialmente un gran relieve de la Circuncisión de Jesús subastado en París en el año 2014.

Este conocimiento global de la obra de Montejo ha permitido ahondar en otra parcela que tendría que ver con sus modos de trabajo, detectando una fuerte influencia de las estampas flamencas e italianas que circulaban en la época, con preferencia por artífices sobradamente conocidos como Sadeler, Cort, Wierix, Durero y Raimondi, entre otros. Eso sí, lo que se puede concluir sin ningún genero de dudas es que, por lo general, las utiliza como fuente de inspiración y casi nunca como elementos de copia literal. Es más, abundan los casos en los que componía sus escenas a base del imaginario particular y las completaba con citas a fondos y figuras tomados de varios de estos grabados. Al respecto se ha de lamentar que a la hora hacer testamento, todos los bienes del taller pasaran a su hijo, y por lo tanto no se pormenorizaron, pero hubiera sido interesante saber con qué libros contó, pues el manejo de ciertos repertorios arquitectónicos invita a pensar que disponía de alguno de los tratados más habituales (Vitrubio, Serlio, Vignola…). Al margen de las estampas, lo que también utilizó fueron modelos, seguramente de yeso y de barro, comprados en almonedas de sus colegas, siendo los más interesantes los que adquirió a los testamentarios de Juan y Antonio Falcote que, a su vez, se habían hecho con un importante conjunto vendido por los herederos de Juan de Juni en Valladolid.

Si reconocemos a Juan de Montejo como uno de los escultores más interesantes y personales del occidente castellano durante el último cuarto del siglo XVI, no es sólo por su valía o por la alta calidad de su arte, sino también por la comparación con su entorno tanto en Zamora como en Salamanca. En consecuencia, ha sido necesario recrear el ambiente artístico en el que se movería, especialmente en Zamora donde desarrolló el grueso de su carrera, pero también porque al tiempo que esta se estaba preparando otra tesis doctoral que pretendía indagar en la escultura salmantina de este mismo periodo. Con su llegada a la capital zamorana en 1582, después de haber allanado su camino trabajando en varias localidades del entorno, los maestros que allí estaban asentados –que fundamentalmente se aglutinaba en torno al taller de Juan Falcote– vieron peligrar su posición hegemónica. En ese instante destacarán el propio Falcote y el trasmerano Juan Ramos, maestro afectado por la contención romanista. Quien no llegó a coincidir con Montejo, pero que resulta fundamental como precursor del estilo que impondrá el salmantino a su llegada a Zamora será Juan de Barahona, escultor formado directamente con Juan de Juni y cuyo estilo experimentará una puesta al día tras su contacto con los romanistas astorganos. Dado su interés y el papel de artífice casi inédito, se ha hecho un especial esfuerzo en recuperar noticias sobre su vida

en la ciudad del Duero y por atribuir razonadamente posibles obras ejecutadas hasta 1579, tras localizar uno de sus conjuntos más brillantes en la propia catedral de Zamora.

Ese contexto artístico languidecerá dada la arrolladora personalidad de Montejo y la muerte del gran contratista Juan Falcote. Sin embargo, se ha tratado de poner en valor el papel de otra serie de maestros de segundo orden que llenaron los vacíos dejados por nuestro escultor y que atendieron contratos menores y de localidades y arciprestazgos más alejados de la capital a los que Montejo no prestó tanta atención. Hablamos de Antonio Falcote, Cristóbal y Gaspar de Acosta, de Esteban de Arnedo y su hijo homónimo, pero también de los navarros Tomás de Troas y Juan Ruiz de Zumeta, llegados a Zamora a mediados de la década de 1580. Estos últimos trajeron consigo un romanismo norteño relacionado con Pedro López de Gámiz, en cuyo taller se había formado Zumeta. Todos se mostraron capaces para el diseño de retablos, custodias, sillerías, cajas de órganos, etc., pero sólo Ruiz de Zumeta tuvo realmente aptitudes para poder hacer algo de sombra a Juan de Montejo (fue el único capaz, junto a este, de labrar en piedra y de concebir retablos de gran formato). Sin embargo, hubo de esperar al regreso de nuestro escultor a su Salamanca natal para contratar sus obras de mayor enjundia, no sin atemperar antes su estilo acercándose a las creaciones más vitales, expresivas y bellas de su colega.

En definitiva, aunque el objeto principal de esta investigación es el escultor Juan de Montejo, la amplitud del estudio realizado ha permitido desarrollar el estudio de la escultura zamorana de la segunda mitad del siglo XVI y vislumbrar el panorama artístico y cultural de la Salamanca que vio nacer y morir a nuestro protagonista. Esta era la única manera de valorar en su justa medida el foco escultórico zamorano que alcanzó picos de excelencia en distintos momentos, pero siempre debido a la llegada de maestros foráneos, como los leoneses llamados por Juan Falcote para tallar la imaginería de uno de los grandes conjuntos de la provincia, el retablo del apostolado de la capilla de los Sotelo. Barahona, los Arnedo y Zumeta llegaron del norte peninsular, los Acosta de la vecina Portugal y Montejo desde Salamanca. Esta amalgama configuró un arte heterogéneo, lleno de variadas influencias y repertorios, pero que siempre pivotó entre lo juniano y el romanismo miguelangelesco exportado desde Astorga y los maestros que allí trabajaron.

Una última conclusión me lleva a llamar la atención sobre la conservación del patrimonio escultórico de estos lugares. Por las consabidas razones (cambios de gusto, catástrofes, robos y ventas, desamortización…) las pérdidas que afectan a la escultura del siglo XVI son abundantes, pero me han parecido mayores en la provincia de Salamanca, al menos en el cotejo de la documentación con los conjuntos que subsisten. En ambos territorios los daños fueron mayores en las capitales y en los territorios cercanos a ellas, por lo general más acomodados económicamente. Por el contrario, se mantuvieron abundantes imágenes de devoción en los núcleos rurales con menor capacidad

para renovar sus ajuares y donde el arraigo de los cultos populares se ligaba intrínsecamente a la conservación de las propias imágenes, de ahí la proliferación de santos de carácter protector o con fama de milagreros (San Roque, San Sebastián, San Antón…). En tiempos más recientes asistimos a una revalorización de estos grupos y conjuntos, quizá por los programas de restauración promovidos por las distintas administraciones y por los propios obispados. No obstante, se habrá de insistir y prevenir a las parroquias, párrocos y custodios sobre la necesidad de que estas intervenciones, especialmente cuando las promueven los propios feligreses, deben contar con un proyecto y una supervisión para evitar algunos casos de negligencia profesional con los que nos hemos topado, afectando, además a imágenes de manifiesto interés y de artistas de renombre.

9. APÉNDICE DOCUMENTAL

Doc. 1. Almoneda de los bienes que quedaron de Juan de Montejo, pintor, difunto, vecino que fue de Salamanca
AHPSa., Prot. 4160, ff. 1058-1061v. 1560, septiembre, 3. Salamanca

En la noble ciudad de Salamanca a tres dias del mes de setiembre de mil e quinientos y sesenta años, en presencia y por ante mi juan de mondragon, escribano publico del numero de la dicha ciudad de Salamanca por Su Majestad y testigos yuso escriptos alonso delgado, pregonero publico del concejo desta dicha ciudad, de pedimiento de luisa de obiedo, viuda muger que fue de juan de montejo, pintor, defunto, a pregono e remato los bienes en los preçios y en las personas siguientes.

Primeramente se rremato en francisco de montejo pintor una antepuerta en veynte y quatro rreales
Mas se rremato en juan de mondragon escribano una escrivania aforrada de berde en quatro rreales
Mas se rremate en luis de carbajal mercader dos escaveles en ocho rreales
Mas se remato en el dicho una arquilla en tres rreales
Mas se remato en francisco de montejo una mesa de nogal con su banco en cinco rreales
Mas se remato en francisco perez un çamarro y una bota en cinco rreales
Mas se remato en luis de carbajal un brasero con su caja en diez y ocho rreales y un quartillo
Mas se remato en sepulbeda boticario una caja de copa en quarenta y dos maravedis
Mas se remato en lobera una lança en dos rreales
Mas se remato en luis de carvajal un cofre de flandes en siete rreales y medio
Mas se remato en lobera platero un marco de bentana en un rreal
Mas se remato en luis de carbajal tres ollas bedriadas en seis rreales
Mas se remato en cornejo sastre quatro asaderos y unas parrillas y unas treldes y una vadileja en tres rreales y medio
Mas se remato en la de anton ximon un çamarron una poca de la lana y un cesto biejo en cinco rreales
Mas se remato en xuarez tundidor una colcha en ocho rreales
Mas se remato en una mujer pobre una manta vieja en seis rreales y un quartillo
Mas se remato en la misma mujer un argadillo con su pies en un rreal
Mas se remato en un calderero françes un almirez quebrado con su mano en seis rreales
~~Mas se remato en la de anton ximon unos paramentos blancos vareados en sesenta y dos rreales~~
Mas se remato dos almoadas en benito gonzalez en noventa y dos maravedis
Mas se remato en belazquez mercader tres almoadas blancas en tres rreales
Mas se remato en juan de heredia un paño de berduras en quarenta y dos rreales
Mas se remato en luis de carvajal mercader dos paños de mano en seis rreales
Mas se remato en martin de montejo un colchon en diez rreales
Mas se remato en la de castillo mantero dos almoadas labradas de negro en quatro rreales y medios
Se remato en francisco de montejo pintor un paño de manos en noventa maravedis
Mas se remato en luis de carvajal mercader dos almoadas labradas de colorado en ducado y medio
Mas se remato en rroque martin sastre una manta y un alfamar viejo en seis rreales
Mas se remato en luis de carvajal un alfamar y una manta vieja en honze rreales y medios

Mas se remato en francisco de montejo pintor un colchon en ~~ocho~~ siete reales y medio
Mas se remato en andres de la cruz sastre un colchon viejo en siete reales
Mas se remato en francisco rrodriguez calçetero un colchón viejo en dos reales y medio
Mas se remato en luis de carvajal mercader dos garrafas en veinte y çinco maravedis
Mas se remato en rroque martin sastre una taçita y un orinal de bidrio en veinte y çinco maravedis
Mas se remato en cornejo sastre un arnero y una criva en dos reales
Mas se remato en martin de montejo dos platos bedriados grandes en treinta maravedis
Mas se remato en belazquez mercader unos platos y escodillas vedriados en çinquenta maravedis
Mas se remato en miguel sanchez herrador tres platos de peltre en dos reales y un quarto
Mas se remato en alonso velez pintor una bota en çinquenta y ocho maravedis
Mas se remato en martin de montejo un cofreçico de nogal en dos ducados
Mas se remato en martin de montejo dos tinajas en real y medio
Mas se remato en francisco de montexo un caxon con su mesa de nogal en veinte reales
Mas se remato en juan cornejo un paño de pared de berduras traido en çinquenta y seis reales
Mas se remato en luis de carvajal una mesa de quatro pies en seis reales y medio
Mas se remato en delgado pregonero una artesa vieja en quarenta y quatro maravedis
Mas se remato en martin de montejo una arca vieja en un real
Mas se remato en francisco de montejo pintor una cuna vieja en dos reales
Mas se remato en martin de montejo unas çernideras con dos çedaços viejos en real y medio
Mas se remato en la criada de cornejo un arca vieja en quatro reales y medio
Mas se remato en francisco de montejo un banco chico en un real
~~Mas se remato en martin de montejo una poca de madera vieja en çinquenta y dos maravedis~~
Mas se remato en la de luis rromero una poca de madera vieja en cinqueta y e dos maravedis
Mas se remato en francisco de montejo un banco en un real
Mas se remato en hernan gomez cordonero una cuna vieja en un real
Mas se remato en martin de montejo un arca vieja de pies altos en quarenta y quatro maravedis
Mas se remato en francisco de montejo una silla vieja en un real
Mas se remato en martin de montejo una arquilla vieja en un real
Tres arcas viejas en martin de montejo en veinte reales
Mas se remato en francisco de montejo unas puas y un plumaje colorado y otro açul en un real
Mas se rremataron en martin de montejo dos almoadas en seis reales
Mas se remato en el dicho martin de montejo una manta vieja fraçada en siete reales
Mas se remato en el dicho bancal viejo en dos reales
Mas se remato en el dicho dos caços de cobre en seis reales
Mas se remato en el dicho tres candeleros unas tijeras de despabilar en çinco reales
Mas se remato en el dicho una caldera en ocho reales
Mas se remato en el didho una caldera chica en seis reales
Mas se remato en el dicho una rropa de contrai con un rrivete de terçiopelo en veinte y quatro reales
Mas se remato en el dicho una basquina amarillas con tres tiras de terçiopelo negro en ducado y medio

Mas se remato en el dicho una rropa de grana con una faja de terciopelo de la misma color en diez ducados
Mas se remato en el dicho una mantellina frisada negra en tres reales
Mas se remato en el dicho dos berdugados en dos reales
Mas se rremataron en el dicho dos paramentillos de yndias en ocho reales
Mas se remato en el dicho dos sabanas de lienço en siete reales
Mas se remato en el dicho dos sábanas de estopa en ocho reales y medio
Mas se remato dos sabanas en el dicho en seis reales
Mas remato en el dicho otra sabana en quatro reales y medio
Mas se remato en el dicho un paño de manos de rred y olanda en ducado y medio
Mas se remato en el dicho martin de montejo un paño de manos viejo en noventa maravedis
Mas se remato en el dicho dos paramentillos de poner a los santos de yndias en dos reales
Mas se remato en el dicho tres mesas de manteles en seis reales
Mas se rremataron en el diho siete paniçuelos de mesa en tres reales y medio
Mas se rremataron en el dicho una rropilla de calecu y otra cotonia viejas en quatro reales
Mas se remato una artesa en el dicho en ocho reales y medio
Mas se remato en el dicho un belador en un real
Mas se remato en el dicho una silla de cuero en tres reales
Mas se remato en el dicho un copero en dos reales
Mas se remato en el diho una alhombra vieja en un ducado
Mas se remato en el dicho un entremijo en un real
Mas se remato en luis de carvajal una tabla de pino en dos reales y un quartillo.

Doc. 2. Escritura para el señor doctor Francisco Hernández de Liébana
AHPSa., Prot. 3190, ff. 672-677. 1579, mayo, 2. Salamanca

Conoscida cosa sea a todos los que esta presente escriptura vieren como nos Francisco de Montejo, pintor, e Ana Maldonado, su mujer, vecinos de la cibdad de Salamanca [...] nos obligamos por nuestras personas y bienes muebles e raíces habido e por haber que a nuestra propia costa doraremos la capilla que el ilustre señor doctor Francisco Hernández de Líebana, del consejo de cámara de Su Majestad tiene en la yglesia catedral de la dicha ciudad a la iglesia nueva junto a la capilla del arcediano de alba la qual doraremos en la forma siguiente.

Primeramente todas las fileteras de las claves de la dicha capilla y todos los convados y bordones y rranpantes las mochetas dellas y los perfiles de los filetes de los lados an de yr todos de oro conforme a como esta en la capilla del arcediano de alba de manera que a de llevar tres filetes de oro en cada cruzero y convado y terceletes y toda la trazeria de la dicha capilla y los canpos de las filiteras a de ser muy buen blanco y lo mesmo a de ser demas de las molduras donde van los perfiles todo de muy buen blanco y bien cortante y muy limpio y las formas de la mesma manera.

Yten que los pilares que vajan desde los jarjamentos para bajo con sus pies derechos y perfiles an de ser todos de oro que venga respondiendo a los perfiles de arriba asi del oro como del banco muy bien cortante de bajo arriba que quede muy bien perfiçionado todo a contento del muy illustre sennor don pedro de guevara maestrescuela de Salamanca.

Yten los basamentos de todos los perfiles y molduras delos dichos basamentos an de ser todos de oro conforme a los questan en la capilla del arcediano de alva eceto los hondos pequennos que fueren neçesarios para resacar y dar perfeçion a lo demas que estos an de yr blancos bien cortantes.

Yten que la ventana se a de dorar y doraremos los bozeles della y los perfiles de manera quel rrelieve haga obra y las copadas y mochetas de la dicha bentana an de llevar dos ordenes de brutescos coloridos al rromano y uno por de fuera conforme a como esta la del arcediano de alva a las que la labor y brutescos an de ser diferentes.

Yten quel friso y cornija y alquitrabe de la dicha capilla a de ser todo dorado y las letras de oro a voluntad y parezer del dicho senor don pedro de guevara maestrescuela de Salamanca y si fuere menester quel campo sobre que se an de poner las letras sea azul o de otra color que mas convenga la daremos hecha y si fuere bien que se perfilen las letras de negro o de otra color para que rresaque la obra las perfilaremos y para esto haremos una muestra a contento del dicho sennor don pedro de guevara.

Yten que el arco pripianno de la dicha capilla aa de yr dorado por parte de fuera dos bozcletes de bajo a rriba como estaba del arcediano de alba y aunque en la capilla del arcediano esta medio dorado en la del dicho sennor doctor a de yr dorado todo entero y rredondo.

Yten que la mocheta del dicho arco pripiannno donde a de asentar la rreja a de llevar un brutesco colorido al rromano y el campo blanco conforme a lo demas a contento del dicho sennor don pedro de guevara y las dos copadas de guardas de la dicha mocheta an de yr de brutesco ni mas ni menos y todos los basamentos del dicho arco an de ser todos de oro como esta dicho en los demas basamentos.

Yten los quatro arcos de la dicha capilla que son los tres de enterramientos y el del altar an de yr todos de oro guarniciones y pilares mortidos las mochetas y boçeles y orlamentos y rremates y guarniçiones dellos todo de oro conforme a las capilletas del arcediano de alva y todas las cosas y reprisas y figuras an de ser de oro y solo los fondos y canpos an de ser blancos muy cortantes de manera que todo a de ser muy bien perfiçionado conforme a lo demás y todos los basamentos de los dichos arcos con sus pilares an de ser de oro como los otros como dicho es de manera que todo quede muy bien perfiçionado y con responsion uno de otro.

Doc. 3. Testamento de Juan de Barahona, escultor
AHPZa., Prot. 444, ff. 530-536v (Extractos de ff. 533r-536r). 1579, junio, 24. Zamora

In dei nomine amen. Sepan quantos esta carta de testamento y ultima voluntad vieren como yo Juan de baraona, escultor, vecino que soy de esta noble cibdad de Zamora estando enfermo en cama de enfermedad corporal [...]

Primeramente encomiendo mi anima a dios nuestro señor [...] que mi querpo sea sepultado en la iglesia de señor san cibrian de esta cibdad en la sepultura que yo compre alli dentro del coro junto a otra de pedro cerezo, sastre, donde esta enterrada su mujer y si ubiere diferenzia me entierren donde mis testamentarios les pareciere.

Tomo y senalo de mis bienes 12.000 maravedis los cuales mando que se gasten e distribuyan por mi anima den la dicha yglesia o donde me enterraren en el entierro vigilias y misas curas y ofrenda de pan segun e de la forma y merced que pareziere a

mis testamentarios y que luego el dia del entierro muriendo a ora de misa y si no otro dia siguiente se hagan que mas presto goce mi anima de los sufragios y que de lo susodicho me digan tres meses en nuestra señora de la hiniesta que le he prometido y otras dos en nuestra señora de los remedios y otra misa al ángel de la guarda.

Digo que mando que den a la cofradia de la misericordia de esta cibdad la entrada de cofrade ordinaria porque me reciban por cofrade y me acompañen mi cuerpo y me hagan los beneficios como a un cofrade y de mas de esto se les de otros tres ducados que restan a que el dea porque me encomienden a dios y que esto sea sin los 12.000 maravedis que tomo para mi anima [...]

Digo que yo soy cofrade de nuestra sennora del pilar y del sacramento de san cibrian y del canno mando se avisen.

Declaro que yo tengo una hija natural que ube siendo viudo que se dice marica que habra ocho años poco mas o menos la cual esta en poder de lucas de santillana que vive tras las casas del presidente en una casa de una parra, el cual la habia dotado este tiempo digo que le mando para ayuda a su remedio 20.000 maravedia e que se den al dicho lucas de santillana y que el sea su tutor y le nombre desde luego por tal para que disponga de su persona y dineros lo que le parecio porque yo fio de el lo hara muy bien y si la quisiera por hija adoptiva la tome por tal.

Digo que yo debo a maría de san pedro, moza, ocho ducados de servicio que me hizo, mando la busquen y se los paguen y no la hallando, o entendiendo por cosa cierta que es muerta los digan en misas por ella en el monasterio de san francisco de esta cibdad de zamora.

Quiero que las misas y sacrificios que mando arriba se hagan por mi anima quiero y es mi voluntad que partícipe de todo el bien de ello el ánima de francisca dotela, mi primera mujer.

Digo que yo fui a orense por virtud de una carta del arcediano noguerol para que fuera a ver cierta obra de un coro de sillas que se trataban de me dar a hacer y me ocupe en ir y venir y estar trece dias e hice alla tres debujos para la dicha obra y despues envie de aca las condiciones con que se habia de hacer la obra y no se me dio nada y merecia bien por ello 200 reales, mando que se haga diligencia para lo cobrar y se saque lo que se pueda cobrar del dicho cabildo.

Digo que juan ramos de buega, entallador y yo tratabamos de una silla de mureruela y nos juntamos en mi portal y quedo que el uno la tomase diese 100 reales al otro no queriendo parte de ella y el dicho Juan Ramos quedo con la obra y me ha dado 80 reales digo que se comunique que si hay escrupulo dese llevar y si lo hubiese se le vuelvan [...]

Digo que yo di una pieza de plata con unos rostros de luminacion dentro que costo 12 ducados sin los viriles al señor fray nicolas de rrueda, abad que es al presente del monasterio de moreruela y mi intencion no fue darsela libremente sino que para que como en aquella casa hay muchas obras y el me lo significo entendi me haria mucha merced y atento que no ha habido lugar de la recibir mando le hablen y le muestren esta clausula para que su parte de lo que es servido que si yo viviera no se lo pediria.

Digo que tengo en mi poder un poco de obra comenzada para el altar de san florián (*sic*, Froilán) de moreruela que es un antepechico de una reja con unos balaustres y una lampara de madera y a causa de ser mi enfermedad tan larga no se ha podido acabar con una caja y otras cosillas que el padre abad de rrapido y mando que mis

testamentarios la hagan acabar a arnedo y se de al padre abad para lo cual no tengo recibido cosa alguna.

Debeme antonio suarez sobre una cedula 466 reales.

Debe el señor canonigo astete sobre una cedula que me hicieron el y el obispo de calahorra que ahora es, 6 ducados que me los pagasen de la capilla de los grados pido se cobre de el.

Debeseme a cumplimiento de la custodia de villalba los 210 ducados (*sic*, reales) 210 maravedis que fue la primera tasacion que se hizo.

Debeme la iglesia de san salvador 115 reales que le preste sobre la lampara la cual esta en mi poder y de estos me dieron 50 reales para en quenta de un retablo que yo tenia tomado para hacer y no hubo efecto despues, mando se descuenten estos 50 reales.

Debeme la hacienda de jeronimo de horduña el cual murio en servicio del obispo de tui 200 reales que le preste y el mando se me pagasen [...]

Debe olivares, platero, 16 reales que le preste por una cedula que esta en una cedula donde yo escribo.

Debenme en san ylifonso de los rfetablos que allí hize 26.000 maravedis y mas las costas que se an echo en el pleito que he tratado en lo cual estan condenados la yglesia y mayordomos estos negocios se allaran en poder del cristobal rrodriguez.

Debe lorenzo juarez 6 reales prestados.

Hize una cama para el señor canonigo rromero con quatro columnas de nogal todo lo demas de pino, ha me dado para en quenta della 6 ducados, pido que me pague la resta de lo que vale.

Digo y pido que mis testamentarios pidan al cabildo me pague la muestra que hize para una custodia de la iglesia mayor atento que me lo mandaron hazer quatro diputados que fue el sennor tesorero y el señor canonigo rromero y el señor doctor rruiz y me ocupe muchos dias en ello.

Debe el señor doctor rruiz 10 reales de una tabla que se le hizo en casa de las palabras de la consagracion.

Digo que me debe juan rromero, capellan de la capilla del cardenal el aderezo de una ymagen que se le aderezo de alabastro un ducado [...]

Debenme una ymagen de sayago donde es cura carbajal 7 ducados para acabarla de pagar, la cual ymagen tengo yo.

<u>Deudas que yo debo</u>

[...] Digo que debo a antonio rrodriguez, platero, 124 reales y no se quanto mas que pago por mi a juarez que no se me acuerda, sea lo que el dijere.

Digo mas que un cubeletico que me hizo que le pague la hechura lo que dijere que vale.

Digo que paguen 4 ducados al ama marina hernandez que se le deben de la crianza de la niña.

Digo que se haga cuenta con tarabilla, mi ofiçial, y le paguen sobre lo que pareciere tener recibido todo lo que se le debiere y declare, que el concierto que hiçimos yo y el fue a 38 reales cada mes y de comer dando veinticuatro dias de trabajo por un mes como es uso y costumbre.

Mando que a juarez escultor agan cuenta con el cuando aqui viniere y le paguen sobre lo que pareciere tener recibido, lo cual está asentado en mi libro y digo que se a de advertir con el que comio muchos dias a mi costa lo cuales les creo que los tengo asentados.

Digo que un cristecico que acabo y dejo aqui en casa que si lo quisiere volver a tomar que se lo den con que de alguna cosa porque comio el tiempo que lo acabo lo que le pareciere [...]

Las obras que tengo

Declaro que tengo hecho y acabado de asentar un retablo de la iglesia de muelas el cual fue concertado en 80.000 maravedís, pido que mis testamentarios averiguen quenta y sobre lo que pareciere tener recibido y cobren lo restante y adviertan que estos deben 48 reales y más no se cuantos maravedis que gaste, los 36 de las carretas de llevarlo y lo demás de la costa que hiçe y clavos de lo cual está alle un mandamiento del sennor provisor metido en un libro de memoria en que manda que se me pague.

Digo que tengo tomado a hacer un retablo para fresno de sayago en 400 ducados el cual esta començado y hecho parte del, pido a mis terçeros lo hagan acabar y aberiguen de mis cartas de pago o de mi mujer lo que tengo reçibido de suerte que a ninguna de las partes se aaga engaño.

Declaro que tengo otro rfetablo chiquito para la yglesia de mayalde de tambien comenzado y eecho buena parte del, pido que tambien lo agan acabar y adbiertan questos tenian mandados 15.000 maravedis para el rretablo fuera de lo que tenia la fabrica que no los gasten en otra cosa.

Declaro que tengo hecho otro contrato de otro rretablo con la yglesia de monfarracinos, en 300 ducados el qual no esta comenzado, digo que todo el derecho que tengo a ella lo doy a arnedo.

Digo que yo tengo por mi aprendiz a alonso de valverde y el a hecho en tiempo que a estado en mi casa mas de un anno de faltas y sin esto falta de cumplir cierto tiempo como se contiene en la escritura que paso ante gregorio moreno manda que si este ayudare a acabar estas obras hasta cumplimiento del dicho tiempo cumplan con el conforme al contrato y mas se le den tres dozenas de hierros de talla de los mexores que ubiese en casa y si se fuese yo le doy por libre del contrato y no se le pida merced.

Digo que cuando yo me case con francisca dotela, mi primera mujer, no me hicieron carta de dote porque ella era viuda y me case con ella contra boluntad de sus padres, pero bien me acuerdo que los bienes que hube con la dicha mi primera mujer valdrian 400 ducados poco mas o menos, y esto me parece en mi conciencia y esto mando se restituya a pedro de barahona mi hijo y de la dicha francisca dotela mi mujer primera.

Declaro que al tiempo que me case con catalina de mercado, mi segunda mujer, hube e recibí con ella en dote 400 ducados en esta manera, en 58.000 maravedis de un censo en alonso de zamora, y en 55.000 de otro fuero perpetuo que se me dio en una casa en que vive la de sahagun, y los otros 104 ducados que restaba cumplimiento de los dichos 400 ducados parte dellos en rreales y en unas cucharas de plata y en unos bicos de oro y un librito de oro y en una tacita de plata, que todo esto esta en pie en mi poder excepto la tacilla que se deshizo, mando que se le restituyan a la dicha catalina de mercado mi segunda mujer los dichos 400 ducados.

Declaro que al tiempo que yo me ube de casar con la dicha catalina de mercado, mi segunda mujer, hice memoria de los bienes que entonces tenia y la presente y esta en poder de alonso de salamanca, escribano, ante el cual digo que era buena y verdadera y por tal la apruebo, pero despues aca me han sucedido muchos trabajos y enfermedades y muchas perdidas de obras en que e perdido muchos dineros por lo cual se llanamente que no llegara la dicha haçienda que tengo al presente a la que tenia cuando me case segun saben atento todo lo cual su procurador pidio por amor de dios a mi señor juan esteban o mi señor francisco suarez se conformen cristianamente [...] dieren a mi mujer catalina de mercado porque le quedando dos niñas y perico, su nieto, es hombre ya bien acomodado y no tiene la necesidad que las niñas y su madre [...]

Y para cumplir y pagar este mi testamento y lo en el contenido dejo y nombre por mis terceros y testamentarios a esteban de arnedo, entallador y andrés gil, platero y antonio rodrguez, platero, vecinos de esta ciudad [...]

Nombro por mis universales herederos a pedro de baraona y a ana de baraona y elena de baraona mis hijos legitimos de las dichas mis primera y segunda mujer para que los ayuden y hereden con la bendición dios y la mia.

Declaro que en una caja de nogal questa en un cofre en un talegoncillo tengo quatro doblones de a diez de portugal y catorce doblones de a quatro de a dos caras y tres doblones de a dos caras de los de a veintiocho reales. Tengo un jarro y salero y tres cubiletes y una porcelanica de plata, y un collar y un agnus dey rfico y sortijas y brincos de oro y una cinta de plata, y lo demás es todo vestidos y ajuar de casa.

Doc. 4. Inventario de los bienes que se hallaron en casa de Juan de Barahona AHPZa., Prot. 444, ff. 688r-693v (Extracto ff. 691r-693r). 1579, junio, 24-25. Zamora

En zamora a 24 días de junio de 1579 años se hizo y se puso luego las casas que están en esta ciudad a la cruz de la rrua que fueron de rrodrigo garcia, que lindan con casas de pedro alvarez y con casas de marcos de peñaflor [...]

Memoria de la herramienta y muestras del oficio y madera que dejo y deudas de obras

Primeramente tiene quatro bancos, los dos de talla y dos de ensamblaje
Seis barletes, un asperon y tres piedras de afilar
Tres azuelas, la una con mano y las dos sin ella, una con cabestro y otra sin mano ni cabestro
Dos martillos, uno de penna y otro de orejas

Unas tenazas quebradas
Cinco compases con uno grande
Cuatro cartabones y una escuadra
Dos cinceles y un cazo de la cola
Cuatro raspas y dos limas
Veintidos gubias astilladas con una grande del terno, digo veintitres
Quince formones astillados y cinco sin astiles
Doce gubias sin astiles nuevas y un hacha
Cuatro guillames
Seis boceles y cinco medias cañas
Siete barrenos pequeños
Tres cinceles de piedra
Ocho hierros de bembrequi nuevos
Un bembrequi con su hierro
Tres garlopas y dos hierros de garlopas y tres de fillerete y un hierro acanalador
Un cepillo y un acanalador con su hierro
Dos pares de regletes
Cinco sierras, las quatro con armaduras y es la una de ellas bracera, digo quatro que la una es de vitoria
Dos bancos de azolar
Once lijas
Doce cuarterones y uno comenzado
Un cuadro guarnecido de talla con su frontispicio quebrado
Dos terrajas para hacer husillos
Cinco machones y una viga, los machones de dieciocho pies y la viga de dieciocho pies
Quarenta y ocho tapiales y medio y quatro portalejas y otros dos o tres pedazos de tablas
Tres tablas de nogal y una de peral
Çinco trozos de nogal que están en el patio y dos de peral y otro de nogal que son seis de nogal
Ocho trozos de peral y cinco de nogal y un tabloncillo de nogal que esta en la caballeriza
Dos cabezas del torno de tornear
Un pedazo de viga grueso de quatro pies
Una custodia de villalba, sobre esta hay pleito porque decia barahona que le han de pagar la segunda tasacion y por eso no la han llevado
Un rretablo de fresno de sayago que esta acabandose, lo que se ha recibido para esto tienen de ello conocimientos los mayordomos
Un rretablo de mayalde que esta acabandose, lo que se ha recibido parecera en los conocimientos
Mas hay en la casa que compro a la cruz de la rrua quarenta y tres cuartones a diez y seis pies
Mas estan en esta casa tres vigas de pino de veintiquatro pies y veintiséis pies
Los mayordomos de muelas deben dineros de un rretablo que se le hizo parecera por los conocimientos lo que deben
Mas tiene siete papeles de arquitectura portadas todas de marca mayor
Mas un papel de un san francisco y una muerte también de marca mayor
Mas quatro papeles de pliego de marca pequeña los dos de unos terminos y el otro de una portada y otro de un pedestal, todo de estampa
Mas cinco pliegos de marca pequeña de capiteles y basas
Mas un papel de marca mayor del nacimiento de nuestro señor

Mas un papel de marca grande de la resurrección de Cristo
Mas un papel grande pintado de colores de seis historias de san pablo
Mas otro papel de la historia de david de seis historias
Mas dos libros de sebastiano serlio bolonnes de arquitectura, uno en romance y otro en toscano
Tres muestras grandes, las dos en pergamino y la una en dos pliegos de marca mayor pegados
Mas otras cinco muestras de rretablos en papel de marca mayor
Mas quatro muestras de custodias, la una grande en pergamino con su planta en papel sacada y las tres pequeñas en papel de marca mayor
Otras tres muestras de rretablos en papel de marca mayor que dan todas en un envoltorio
Un envoltorio de borradores y muestras pequeñas de rretablos y custodias
Mas seis muestras de sillas con un retablillo
Mas otra muestra de un retablo de muelas
Mas tiene una figura de anatomía desollada de estanno
Mas un libro de arquitectura de sepulcros y terminos que tiene catorce pliegos cosidos
La iglesia de san salvador de zamora deben ciento çinquenta reales que les dio barahona sobre una lampara de plata que quedo en poder de barahona, han pagado cincuenta reales
Dejo un rretablo en monfarracinos tomado no se le ha dado blanca ni se ha comenzado más de hecho contrato

Deudas que Barahona dice en su testamento que le deben que se cree no estar pagadas

Dice barahona en su testamento que el abad de moreruela que es fray nicolas de rueda que le dio una pieza de plata ques un agnus dey grande con dos rostros, uno de Cristo y otro de Nuestra Señora y que valia doçe ducados y no lo ha pagado
Dice le debe antonio suarez que está en yndias quatrocientos y sesenta y seis reales
Dice le debe la hacienda de jeronimo de horduña, clerigo que murio en servicio del obispo de tuy doscientos reales que le presto y el mando en su testamento pagarlo
Dice le debe juan rrodriguez, vecino de las enillas de resto de una obligacion doçe o tres reales
Dice le debe rrodrigo esteban, vecino de morales, siete reales
Dice le debe olivares, platero, dieciseis reales por una cédula
Dice que hizo una ymagen de la asunción que esta en su casa, que parezcan las cartas de pago y lo demás se cobre que fue igualada en nuevemil maravedis, es en sayago donde es cura carvajal, hijo del fiscal
De unos rrtablos que hizo para santo ylefonso se le resta debiendo dineros, no sabe cuanto parecera por las cartas de pago
Un labrador de villaralbo que conoce cabannas, escribano resta debiendo dos ducados por obligación ante cabañas

Doc. 5. Contrato entre Juan de Montejo y Beatriz de Ávila sobre el retablo para su capilla funeraria en la capilla de Nuestra Señora la Piedad
AHPZa., Prot. 709, ff. ff. 532-535v (Condiciones ff. 533-533v). 1596, noviembre, 27. Zamora

En la ciudad de zamora a veynte siete días del mes de noviembre de mill y quinientos e noventa e seis años [...] parezieron presentes de una una parte juan de montejo entallador vezino desta ciudad de zamora como prenzipal y juan de la talaya pintor, vecinos, de la dicha ciudad como fiador en prenzipal cumplidor de la una parte y dela otra beatriz de avila, viudad de cristobal garcía [...] dijieron que estaban conzertados convenidos e igualados [...] que el dicho juan montejo se ha de obligar de azer un rretablo para la capialla que el dicho cristóbal garcía, difunto, y la dicha beatriz de ávila an fundado en la dicha iglesia de san juan de puertanueva desta ciudad que se yntitula y llama de nuestra señora de la piadad [...]

Las condiziones que se a de azer el rretablo de la capilla de la piadad sita en la yglesia de san juan de puertanueva desta ciudad que fundo y doto cristóbal garcía que sea en gloria y beatriz de ávila, su mujer, vecinos de zamora son las siguientes:

Primeramente, se a de azer el dicho rretablo conforme a un atraza firmada de mi el presente esribano y de juan de montejo que es el oficial que lo a de azer

El dicho rretablo a de ser de alto de veinte e dos pies que llegue a lo ultimo del maderamiento y aun se aga un pie en esbiaje del maderamiento y de ancho a de tener el dicho rretablo quinze pies

A de llevar en la segunda horden enzima del primer banco tres figuras de nogal de la forma y manera que están en la dicha traza, que san bartolome a la mano derecha y en el medio nuestra señora de la piadad como están en la traza y de la manera que se le pidiere y al lado izquierdo la figura de santiago patrón, todas de rreliebe entero y rredondas con sus cajas y las colunas an de ser jonicas y an de llevar sus tercios de talla y lo demas estriado y el friso a de ser tallado y en el frontipizio a de llevar la figura del espíritu santo y sobre la cornija a de llevar un sotabanco tallado en la manera de la traça

En la segunda horden a de llevar en la caja del medio una figura de cristo de la rresurreçion como esta en la traza y a los lados a de llevar en las cajas colaterales dos figuras la una de san ylifonso y la otra de san cristobal, todas tres figuras de nogal y de rreliebe entero, las colunas an de ser corintias y los tercios tallados y lo demas estriado y sobre el friso tallado en la manera que esta la traza y sobre esto a de aver un rremate que lleve en el la figura de dios padre en medio rrelieve y la madera de nogal y enzima su frontispicio y sobre la cornija de la horden segunda a de llevar sus frontispizios rredondos como lo muestra la traça y sobre el derecho de las colunas de las partes de afuera a de llevar dos pidamires (*sic*) y en medio de los frontispicios dos figuras las que son escriptas en la traza de nogal la madera y de rrelieve entero y la demas madera del dicho rretablo a de ser de pino seco limpio

Ítem es condizion que a de azer una puerta para la dicha capilla que se abre para la claostra de la dicha yglesia, a dos azes, de la forma que echa la de la capilla del doctor diego enrriquez que [ilegible por humedad]

Es condizion que a de azer unos cajones para los hornamentos de la dicha capilla de la forma y manera que estan hechos los de francisco garcía que sea en gloria que estan en la sacristía de la dicha yglesia de san juan ezeto que las delanteras y la tabla denzima y entrepaños a de ser de nogal y con sus molduras como estan los del dicho francisco garcia

Es condizion que el dicho rretablo y figuras del an de ser bien echas y acabadas a vista de oficiales en el arte y que baya todo el conforme a la dicha traza y condiziones atrás dichas sin que falta cossa alguna y si los tales oficiales declararen las dicha figuras no estar bien fechas y acavabadas y tienen alguna falta que el dicho juan montejo a de ser obligado a bolberla fazer de nuevo y quitarlas sin para ello poner ympedimento alguno y se le pueda conpeler por justicia para ello y ansi en todo lo demas del dicho rretablo, por todo lo qual se le an de dar y pagar tresmil y quatrozientos y zinquenta rreales pagados en esta manera, los zien ducados luego para que comenze la dicha obra y siendo ducados para que quando tenga hecha las dos partes de la obra y los maravedís rrestantes para el dia que el sudodicho diere fecho y acavado el dicho rretablo y asentado en la dicha capilla

Y es condición que a de dar asentado el dicho rretablo a su costa dándole el herraje que fuere menester sin darle otra cossa mas de tan solamente los dichos reales y la a de dar fecha y acabada conforme a la dicha traza y asentado conforme ella para el dia de nuestra señora de setienbre del año de noventa y siete y si lo diera acavado y puesto y asentado para el dia de san juan de junio del dicho año le han de dar zien rreales mas de lo aquín contenido [...]

Estas condiziones las firmamos yo el dicho juan montejo e por la dicha beatriz de ávila diego garcía de losada y alonso gutierrez de varrientos, vecinos de zamora.

Doc. 6. Escritura del retablo de la iglesia de Santa Olalla
AHPSa., Prot. 5268, ff. 1126-1131v (Extracto ff. 1126r-v_1129r-v). 1596, noviembre, 18. Salamanca

Sepan cuantos esta publica escritura de concierto vieren como yo Diego de Medina, vecino de salamanca, mayordomo de la iglesia de santa olalla desta ciudad de salamanca, en virtud de la licencia a mi dada y concedida por el provisor desta ciudad de salamanca para lo abajo declarado que es del tenor siguiente

Aquí licencia

Y della usando otorgo y conozco por esta carta que estoy concertado con Juan de montejo escultor y Martín de espinosa y Pedro martín ensambladores y vecinos de salamanca de que agays un rretablo para la altar mayor de la dicha yglesia de santa olalla del tenor y forma siguiente.

Primeramente, aveis de hacer el dicho rretablo conforme a una traça que será señalada y formada por de Juan de Ribero maestro de cantería y por mi el dicho mayordomo.

Que el dicho rretablo se a de hacer de vuena madera de pino seca que no se trunca e bien saçonada y cortada en vuen tiempo y las figuras del dicho rretablo an de ser de madera seca y linpia de alamo blanco, peral o pino.

Que a de tener de alto el dicho rretablo treinta e un pies y de ancho veynte y dos pies por los vuelos de las cornijas, de manera que yncha toda la pared de la capilla asi de alto como de ancho y se a de rrepartir según y como esta en la traça asi los tableros como colunas y pedestales y rremates y nichos de los lados para que se metan en ellos ocho figuras las que yo declarare y en la caja de arriba que la ultima de todas a de yr la figura de Cristo y a los lados fuera de la caja a de yr una imagen de nuestra señora y señor san juan de vulto

A de ser la primera orden jónica y la segunda corintea y la tercera conposita, an de yr los capiteles labrados como lo manda sebastiano serlio y a de llevar sus traspilares como lo muestra la traça, los quales an de yr estriados, an de yr las colunas estriadas y de los tircios para avajo machos y del terçio para arriba enbras.

Anse a de hacer los cornijamentos de la primera y segunda orden de tablones unas cajas con sus barrotes y colas de milano muy bien ensanblados yençima se an de placas sus arquitrabes y cornijas muy bien clavijados y los alquitraves por la parte de avajo a donde hizieren plafón se an de artesonar los tableros an de yr muy bien barroteados a dos y a tres barrotes cada uno metidos a cola de milano y sus colas a trechos, así mismo el primer banco del rretablo a de yr mu bien barroteado y con sus colas de milan muy fuertes, a de ser la vasa y sotabasa de vigas o viguetas cerrada por que lleve menos juntas y lo demás de muy buenos tablones grueso por que an de yr vaciados o almoadillados y el pedrestal alto a de ser asimismo de tablones grueso por la misma ocasión.

En la primera orden a de llevar la figura de la santa olalla questa fecha en la dicha yglesia y en la segunda orden en la caja denmedio sobre la figura de la santa olalla la figura de la absunción de nuestra señora con sus anjeles que la lleven y otros que tengan la corona sobre la cabeza y a los pies a de llevar sus serfines y una media luna y ornato de nuves.

A de açer una custodia para el dicho rretbalo que tenga de alto lo que tuviere todo el pedrestal del rretablo y la peana de reprisa a do carga la imagen de santa olalla y de ancho a de tener lo que uviere menester conforme al alto, a de llevar sus colunas y cajas a los lados a do pueda yr san pedro y san pablo y en la puerta de la custodia a de yr una ystoria la que yo senalare. A de llevar sus remates de manera que parezca bien y conforme su vuena arquitetura.

Por rrazon de lo qual a de pagar la dicha yglesia por el rretablo quatrocientos ducados y que el rretablo a de valer quinientos ducados, y la custodia la aveis de hacer por veynte y quatro ducados y que valga dozemill maravedís.

[...] Fecha y otorgada en la dicha ciudad de salamanca a diez e ocho días dl mes de noviembre de mil e quinientos e noventa y seis años. Testigos que fueron presentes Baltasar de avoca, clérido de santa olalla y Francisco de frías y miguel gonzalez, vecinos de salamanca [...]

Doc. 7. Capitulaciones del sepulcro de la madre Santa Teresa de Jesús entre el monasterio de Carmelitas Descalzas, Juan de Montejo y Alonso Rodríguez. AHPSa., Prot. 40, ff. 911-914. 1600, diciembre, 7. Salamanca

Lo que se concierta entre la priora e convento del monasterio de las descalzas de la villa de alba e juan de montejo e Alonso rrodriguez canteros y escultores sobre el haçer e fabricar el sepulcro de la santa madre theressa de jesus que se a de hazer e fabricar en la yglesia del dicho monasterio de las descalzas desta villa es lo siguiente.
Primeramente an de hazer los los (*sic*) dichos juan de Montejo e alonso rrodrigues escultores y canteros susodichos el sepulcro de la santa madre theressa de jesus conforme a una traza que esta firmada en las espaldas della del padre fray jeronimo de villafane prior del monasterio de san jeronimo e del padre fray diego delgadillo guardian del monasterio de san francisco e de la madre priora desde dicho monasterio de las descalzas que son monasterios de la dicha villa como destribuidores que son de los bienes e rrentas de las memorias de francisco belazquez e theressa de laiz fundadores del dicho monasterio e ansimesmo esta firmada de los dichos juan de montejo e alonso rrodriguez.

Que la traza de la dicha obra se a de haçer y ejecutar conforme como en ella se contiene e con las correçiones fechas.

La primera es que se an de asentar los pedestales de suerte que no se corten las molduras dellos en cuanto sea pusible.

La segunda que el arco de la primera rreja a de ser a rregla y el rrefajo quadrado y que lo rresponda con los de los yntercolunios.

La tercera que el frontispicio se a de levantar lo que conviniese segun las rreglas que dan los autores.

La quarta que toda la dicha obra a de ser de piedra de villamayor la mas blanca e linpia e de mejor grano que se pudiere aver.

Lo quinto que las pilastras ansi de lo alto como de lo bajo e los pedestales an de ser cada uno de una pieza, el pedestral con todos sus mienbros enteros de una pieza e las seis pilastras cada una de una pieza sin basa e capitel las quales vasas y capiteles an de ser prepiaños que atraviesen toda la pared.

La sesta que los quatro capiteles de la primera horden an de ser corintios e los dos de la segunda conpositos.

La séptima que el lugar supremo de la traza donde a de estar el cuerpo de nuestra santa madre theressa de jesus a de ser labrado todo de la mesma piedra e tenga tres pies de hondo gueco de rrotura en la pared antes mas que menos con un compartimento con sus artesones en la çincunferencia del arco y correra la ynposta por todo el haziendose ella una forma de luneta con un IHS en la circunferencia elevado de la mesma piedra.

La otava declara que la rrexa del coro vajo e alto se han de hazer de la dicha piedra blanca aconpanando los dichos perpiaños de la dicha piedra de suerte que en uns

claros de las dos rrejas an de quedar aconpanados de la dicha piedra blanca ansi como sus arcos perpiaños que toda a de ser de la dicha piedra.

La novena declaracion es que las puertas de la sacristía y confesonario no an de ser de piedra blanca mas de la parte esterior que es su alfeyza y mocheta e todo lo demas que se contiene dentro de las hultimas pilastras, frontispicio e rremates que toda a de ser de la piedra blanca de villamayor como dicho es.

La dezima condición es que los dichos oficiales an de poner todos los materiales e pertrechos tales cuales convengas para la perpetuidad de la obra.
La honze condizion e declaracion es que los dichos maestros an de desasentar e volver a asentar a su costa las rrejas de los dos coros y que el cortallas con lo demas que toca la herrería e cerrajería a de ser por quenta del convento.

La docena declaracion es que los dichos oficiales an de dar hecha y acavada la dicha obra e puesta en toda perfezion e a vista de oficiales dentro de dos años cunplidos que an de comenzar a correr desde primero de henero próximo venidero de mil y seiszientos y un años de manera que para en fin de años de mil y seiszientos y dos este acabada.

La treçe condizion es en los dichos oficiales an de dar fianzas en la ciudad de Salamanca a contento de la madre priora e si para el dicho tiempo no diezen hecha e acavada la dicha obra como va dicho que pierdan treinta ducados de los que se les devia de dar.

La catorce correçion es que por la dicha obra se les a de dar ocho mil rreales en dineros de esta manera, que la cantidad que libraren los señores distribuidores de la dicha memoria para la dicha obra el dia de los rreales próximos venideros del año de mil e seiszientos e uno se a de obligar a la paga dello don cristoval rramirez mayordomo de las dichas memorias e por la manera a cumplimiento de los dichos ocho mil rreales se a de obligar a la paga dello el dicho convento de las descalzas e para la validacion de la obligación que an de hazer an de traer licencia de su prelado general o provinçial en todo el mes de henero del dicho ano de mil seiszientos y uno e los dichos ocho mil rreales se les han de pagar e esta manera, duçientos ducados luego de presente e la metad de la libranza al medio de la obra y la rresta para cumplir toda la libranza para en fin de la obra, e la resta al cumpliento de los dichos ocho mil reales sobre la libranza que ansi dierere los dichos señores distribuidores a de pargar el convento la metad e la rresta para en fin della.

Se declara que los dichos juan de montejo e alonso rrodriguez an de dar las fianzas que atrás estan declaradas e mas para la seguridad de la obras y bondad della ansi del tenplo que esta hecho para que no rrescivira daño como de la obra que se a de hacer y estas an de ser en la dicha ciudad de salamanca e a contento de la madre priora y que si en la obra obiere falta an de quedar obligados a hazerlo de manera que quede perpetuo e perfeto.

Las quales dichas capitulaciones se hiçieron e otorgaron por la dicha madre priora e don cristobal rramirez mayordomo destras memorias e los dichos juan de montejo e alonso rrodriguez e cada un por lo que toda se obligaron en forma e que pasado el dia de los reyes próximo venidero del ano de mil seiszientos y uno aran e otorgaran las escripturas nezessarias los unos en favor de los otros e los otros en favor de los otros e para el cumplimiento e paga de todo hello con las costas danos e yntereses

rrenunciaron leyes e dieron poder a las justicias conpetentes y otorgaron este conçierto en forma quan bastante de derecho se rrequiere que tenga fuerça de sentencia definitiva pasada en cosa juzgada ante mi ante mi andres sanchez escribano publico del numero de la dicha villa de alba y su jurisdizion e testigos de yuso escriptos que fue fecha e otorgada en la dicha villa de alba e dentro del locutorio del dicho monasterio de las descalzas de la dicha villa a siete días del mes de dizienbre de mil seiszientos años siendo presentes por testigos el padre fray francisco de jesus maria y antonio de salazar, cantero, e pablo cachon, vecinos de alba y los dichos otorgantese yo el presente escribano doy fee que lo conoszen en los firmaron de sus nombres en el rregistro, maria de san francisco, don cristobal rramirez, juan de montejo, alonso rrodriguez, paso ante mi andres gonzalez.

Doc. 8. Testamento del escultor Juan de Montejo. AHDZa, Mitra, Pl. Civiles, 1021-II, Leg. 1, s.f. 1574-1629, Zamora (traslado de 1616)[1] y AHPSa, Prot. 389, s.f. 1601, noviembre, 13, Alba de Tormes.

Yn dey nomine amen. Sepan quantos esta carta de testamento ultima e postrimera boluntad bieren como yo juan de montexo escultor vecino de la ciudad de salamanca estante al presente en la villa de alba estando enfermo en la cama de la enfermedad que dios nuestro señor fue serbido de me dar e queriendo estar aparexado para quando la boluntad de dios nuestro señor fuere servido de me llevar desta presente vida ago y ordeno mi testamento y postrimera boluntad a serbiçio de dios nuestro señor e su gloriosa madre a quien tomo por intercesora para que rruegue a su precioso hijo perdone mis culpas e pecados e coloque mi anima en su santo rreyno quando su boluntad fuere el qual ago y ordeno en la forma siguiente.

Primeramente, mando mi anima a dios nuestro señor que lo conpro e rredimio por su preçiosa sangre y el cuerpo a la tierra de que fue formado.

Mando que quando la boluntad de dios nuestro señor fuere servido de me llevar desta presente bida mi cuerpo sea sepultado en la iglesia de señor san juan desta villa de alba en la sepultura que mas acomodo estuviere y se pague a la yglesia de limosna lo que es costumbre.

Mando que el dia de mi yntierro me entierren a misa mayor e se me diga misa cantada con diacono e bixilia cantada de tres liçiones y se me lleve de ofrenda dos anegas de pan en pan y trigo o lo que mejor les pareçiere a mis testamentarios y medios cantaro de bino.

Mando vayan a mi yntierro la cofradia de la bera cruz desta villa y se le de de limosna lo acostumbrado y declaro que soy cofrade de la cofradia de san Josef de la dicha villa mando baya asi mismo a mi yntierro como pareçera por el asiento de los cofrades.

Mando se me digas el dia de mi yntierro çinquenta misas rreçadas con rresponsos sobre mi sepultura y se pague de limosna lo acostumbrado.

[1] Se ha optado por transcribir el traslado de la escritura original para solventar las pérdidas y rotos que tiene aquella. El memorial, al no incluirse en el traslado, se ha tomada del testamento consevado en el Archivo Histórico Provincial de Salamanca.

Mando que dentro del noveno se me digasn otras veinte misas rreçadas en la dicha yglesia con rresponso sobre mi sepoltura y se pague lo acostumbrado y se me lleve medio cantaro de bino e media carga de trigo e su çera.

Mando se digan a nuestra señora del rrosario y a nuestra señora de la torre una misa rreçada a cada una y se pague de limosna lo acostumbrado.

Mando se me digan en la ciudad de salamanca en los monesterios donde ubiera altares que se saquen animas una misa de rrequien rreçada con rresponso y se pague de limosna lo acostumbrado.
Declaro que yo soy cofrade de la cofradia de san josef como llebo dicho mando baya a mi yntierro y si algo se le debiere se le pague.

Declaro que el licenciado miguel de cardenas, mi yerno, tiene rreçibidos para su dote seisçientos ducados en dineros y en xoyas de oro y bestidos fuera de los dichos seisçientos ducados tiene rreçibidos al pie de çinquenta mil maravedís mando si quiere eredar mis bienes trayga a monton lo que tiene rreçibido para con los demas erederos.

Mando que todas las obras que tengo començadas açer y las que tengo tomadas asi por conozimiento, tratos, como en otra manera las acabe mi hijo juan de montexo en la forma que yostoy obligado y cobre los presçios de los contratos porque esta es mi boluntad.

Nombro por curador de juan de montexo y josepe de montexo mis hijos a martin de montexo mi ermano vecino de la ciudad de salamanca, pido suplico a la justicia de la dicha ciudad o a quien de derecho le perteneça el discirnillas se la discierna.

Declaro que quedan en poder de tomas de guerta mi criado veinte y un doblones de oro de a quatro para el cumplimiento de mi testamento y anima ansi lo que se içiere en esta villa como en la ciudad de salamanca.

Mando vayan al dicho mi yntierro çinquenta cleridos con sus sobrepiliçias.

Declaro que para la echura del rretablo de señor san juan desta villa tengo rresçibidos çinquenta ducados poco mas o menos.

Declaro que para la obra de las descalças desta villa tengo rreçebidos çinquenta ducados por una parte e çien rreales por otra y mas todo lo que pareçiere aberme dado don christobal rramirez mayordomo de las dichas descalças e administrador de las memorias ansi en dinero como en trigo que mando se tome e rresçiba en quenta y mas las demasias que pareçieren estar por cartas de la madre priora del dicho monesterio.

Mando se de a francisco alonso mi criado un bestigo de los biexos de los mios que yo tengo porque rruegue a dios por mi anima.

Mando a juan mi criado otro vestido biexo de los mios porque rruege a dios por mi anima.

Declaro que del rretablo que tengo echo para santo tome de la ciudad de salamanca se me deben por una parte çiento y çinquenta rreales y por otra veinte y cinco mando se cobren.

Declaro que debo a rrodrigo despinosa mi criado çinquenta rreales mando se le paguen.

Declaro que del sepulcro de el ospital de la villa de medina del canpo se me deben tresçientos rreales mando se cobren.

Declaro se me deben çien rreales en la dicha villa de medina del campo en san josef mando se cobren.

Declaro que me deben los teatinos de la dicha villa de medina catorce ducados mando se cobren.

Digo y declaro que quedara una memoria de letras firmada de juan de montexo mi hijo de cosas que yo debo y me deben y de obras que tengo de otras cosas mando que dando la dicha memoria de su letra y firma se ponga en este mi testamento e se guarde e cunpla la dicha memoria como si yo en el dicho mi estamento lo dixere y declarara porque yo lo tengo tratado y comunicado con el al qual mando se de entera fee y crédito como si estuviera firmado de mi nombre que desde luego quiero y mando se guarde y cunpla la dicha memoria como mandas y declaraciones deste mi testamento por questa es mi boluntad.

Mando a las mandas pias lo acostumbrado con que las aparto de mis bienes e para cumplir e pagar este mi testamento mandas y legatos en el contenidas y lo que se declarare en el dicho memorial que ansi quedare firmado del dicho juan de montexo mi hijo o martin de montexo mi ermano vecino de la ciudad de salamanca al qual doy todo mi poder cumplido para que entre en mis bienes e de los mexores e mas bien para dos dellos cumplan pague y executen este mi testamento e mandas del coo en el se contiene e cumplido e pagado este mi testamento e mandas del y del dicho memorial dexo e nonbro por mis universales erederos en todos ellos a juan de montexo e jusepe de montexo mis hijos e a ysabel de montexo mis hijos e de ysabel bazquez difunta mi muxer para que lo ayan y ereden con la bendiçion de dios y la mia e por la presente reboco y anulo e doy por ninguno e de ningún valor y efeto otro qualquier testamento o testamentos codiçilo o codoçilos poder o poderes manda o mandas que aya fecho antes desde que no quiero que valgan ni agan fee en juicio ni fuera del salbo este que ago y otorgo y el dicho memorial que quedara firmado del dicho juan de montexo mi hijo y del presente escribano que quiero balga por mi codoçilo e por mi ultima e postrimera boluntad o en aquella bia e forma que de derecho mexor lugar aya e lo pidió por testimonio en este testimonio de lo qual otorgue esta carta de testamento en la manera que dicha es ante marcos gonçalez escribano publico uno de los cinco del numero de la villa de alba de tormes e su jurisdiçion aprobado en el consejo rreal del rrey nuestro señor y testigos de yuso escriptos que fue fecho e por mi otorgado en la dicha villa de alba a treçe días del mes de noviembre de mil e seisçientos e un años siendo a ello testigos a ello presentes pablo gonçalez clerigo, e Gaspar gonçales escudero e pedro gutierrez e niculas ernandez, vecinos desta villa de alba e los firmo el otorgante a quien yo el presente escribano doy fee que conozco en el rrexistro. juan de montexo paso ante mi, marcos gonçalez.

En la jambrina se me deben al pie de ochozientos ducados del rretablo que tengo echo esta el contrato en poder de jimenez notario en zamora; del rretablo de morales de zamora se me deben mil y quinientos ducados escasos poniendo quatro figuras que faltan y asentar las figuras que estan en casa esta el contrato ante jimenez notario; debeme la mujer de acosta el ensamblador mas de zien ducados lo qual parezera por los papeles que tiene juan de la talaya pintor; debeme esteban de arnedo del rretablo de billa de pera mas de zien ducados lo qual parezera por los papeles que tiene juan de la talaya y por el mi libro de quentas que esta en una arquilla en salamanca; debeme alonso de balenzia el yerno de juan de zamora un cajón que le yze de pino y de nogal; debeme juan de mella una caja que le yze dorara y una ystoria de san elifonso y una caja donde esta metido todo esto y un escudo de yeso que eta en la chimenea y otro escudo de madera de castaño que esta en la sala que sale a la calle y dos rreprisas con sus niños que estan en la propia sala, tengo rrezibido para esto una carga de trigo es obra que bale toda esta zinquenta mil marabedis y sino se tase; debeme diego de quiros nuebe mil maravedís por un cabo y por otro mil rreales tomando en quenta lo que me a dado que son por un cabo quatrozientos y zinquenta rreales y por otro an de ser ziento y zinquenta u duzientos y zinquenta para cobrarlos; tiene poder mio para cobrar los de la capilla del cardenal de zamora toda la partida de treynta y nueve mil y quarenta y tantos marabedis; debenme en el fito y pozoantiguo, en el fito beynte y tres mil maravedís [ilegible]ace; que me deben asta azer la quenta en morales de toro tengo echo contrato y tengo dado la carta de pago de quatro zientos reales en confianza, tengo dos con[ilegible]ace del mayordomo de la yglesia de morales de toro, la obra esta bista de ofiziales.

Memoria de las obras, dineros y otras cosas que se quedan debiendo a juan de montexo escultor, vecino de la ciudad de salamanca que dixo e declaro ante mi marcos gonçalez escribano publico del numero desta villa ques lo siguiente.

Pasa el contrato ante Bustamante, notario tengo otro contrato de la meta del rretablo de muelas y la otra meta tiene troas, esta el contrato en la mi arquilla en salamanca; si pidiese algo luys de ynzienta del rretablo de la jambrina yo tengo papel por donde lo tengo pagado que esta en el arquilla que pasaron ante tomas de casa, escribano del numero de zamora; para cobrar los beynte y tres mil maravedís del fito en poder de garziperez estan los papeles con un poder de luys de ynzieta; el rretablo de san rroman que lo tenemos entre mi y pedro garcia tengo rrezibidos la meta de la fabrica de ora un año y la deste año y mas dos zientos y noventa rreales que me dio el benefiziado y otros beynte y zinco rreales que me dio pero garzia, pero garzia tiene otros beynte y zinzo y meta de la fabrica del año pasado a trabajado pero garzia en la obra como de un mes y e costeado toda la demas obra, esta la lizenzia en poder del benefiziado; la obra de la descalzas de santa teresa de jesus tengo rrezibidos zinquenta ducados y tengo gastado lo que pareziere por un memorial questa en un librito, tiene rrezibidos alonso rrodriguez treze mil zinquenta rreales, ase de hazer entre el y mi ijo juan de montejo; debenme las monjas de jesus cosa de dos mil rreales, acabar sea la obra y cobrar sean, tengo añadido un friso de talla y la talla de las colunas; debenme los frayles bernardos las medallas que yeze para el rrelicario y la ymajen de la asunzion, tiene mi ermano cobrado cantidad de dineros allí para ayuda pagarse del zenso que tomo de antonio rrascon; para mi pídele y suplicole que sea qurador de mis ijos juan de montejo y jusepe de montejo; el zenso de las monjas de la fuente del sauco esta pagado y lo falta cosa de sesenta rreales poco mas o menos esos de pagar; alonso rrodriguez, el amo de mi ermano, que debe setenta y dos rreales sobre un manto de contras y que esta en mi casa en salamanca; debenme en arcediano la echura del san miguel grande, ay pleito y esta rrezibido, es menester azer luego delijenzia; juan

rrodriguez de billaberde es el procurador si dios fuere servido de llebarme, mando enterrarme en san juan y que el dia de mi yntierro me ofrenden dos anegas de pan y medio cantaro de bino y el dia del noveno otro tanto y se me digan zinquenta misas el dia del yntierro y el dia del noveno y suplico a mi ermano martin de montejo que sea testamentario y me ofrende cada fiesta y cada domingo y cada dia del apostol y de nuestra señora durante el dicho año ase de azer en la yglesia que el quisisiere en salamanca, mando que asi como dios fuere servido de llevarme me digan las misas de las animas para que salgan de purgatorio.

Mando se cobre el provisor jeronimo gonzalez moriz un cristo cruzificado al bibo y una caja en que esta metido, mando se tase y se page lo que mereziere; mando que una mula castaña oscura que tiene mi yjo juan de montejo no se la pidan que es suya lo qual dara carta de pago della; mando se satisfaga al tiempo que trabajo en mi casa a rrazon de seis ducados cada mes.

Las quales deudas y partidas son las que se me estan debiendo a mi el dicho juan de montexo el biexo y las que dejo dichas y desclaradas al dicho mi hijo fuera de otras deudas que con el tengo tratado y comunicado las quales me son debidas y no pagadas para el paso en que estoy que a causa de mi enfermedad por no saber firmar rrogue un testigo lo firme por mi e lo firmo el dicho juan de montexo mi hijo ques fecho e otorgado el dicho memorial a treçe días del mes de nobienbre de mil e seisçientos años, siendo testigos pablo gonçalez e Gaspar gonzalez e pedro gutierrez y niculas ernandez, vecinos desta villa de alba e lo firmo el dicho juan de montexo y un testigo en este rregistro.

10. BIBLIOGRAFÍA

ABAD CASTRO, Concepción y MARTÍN ANSÓN, María Luisa (2014): *Estudio histórico-artístico del convento de San Francisco el Real de Salamanca, Panteón de la nobleza Salmantina,* Madrid.

AGAPITO Y REVILLA, Juan (1919): "La obra de los maestros de la Escultura vallisoletana. III. Esteban Jordán", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones (Castilla artística e histórica),* Años XVII, Nº 196-198, pp. 80 y 82.

AGAPITO Y REVILLA, Juan [1929]: *La obra de los maestros de la Escultura vallisoletana*. *Papeletas razonadas para un catálogo. T. I. Berruguete-Juni-Jordán.* Valladolid, Imp. de E. Zapatero.

ALADRO FONT, Jorge (2009): "María Magdalena, "modelo" de la Contrarreforma: La vida de una leyenda", *Lienzo*, 30, pp. 233-258.

ALBARRÁN MARTÍN, Virginia (2012): "Aproximación al desarrollo artístico en Salamanca durante la primera mitad del siglo XVIII", *BSAA Arte*, LXXVIII, pp. 171-196.

ALEGRE PEYRÓN, José María (1982): "Salamanca y su universidad en tiempos de Lazarillo de Tormes", *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Españo*, XIV, 26, pp. 35-50.

ALLO MANERO, Mª. Adelaida y ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco (2004): "El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: Siglos XVI, XVII y XVIII", *Artigrama,* 19, pp. 39-94.

ÁLVAREZ ROJAS, Antonio y GARRIDO SANTIAGO, Manuel (1984): *Museo de Cáceres. Sección de Bellas Artes "Casa del Mono". Catálogo-guía.* Cáceres, Ministerio de Cultura.

ÁLVAREZ VÁZQUEZ (1995): "La agricultura de Zamora en la época moderna", en ALBA LÓPEZ, J. C. (coord.), *Historia de Zamora, t. II. La Edad Moderna.* Zamora, pp. 113-144.

ÁLVAREZ VILLAR, Julián (1966): *De Heráldica Salmantina: historia de la ciudad en el arte de los blasones.* Salamanca, Universidad de Salamanca.

ANDRÉS ORDAX, Salvador (1992): "Un retablo de Isaac de Juni en Cuéllar y su reforma en el siglo XVIII", *BSAA*, LVIII, pp. 349-354.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego (1954): *Pintura del Renacimiento.* Ars Hispanie. Historia Universal del Arte Hispánico, t. XII. Madrid.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego (1981): "Convento de las Carmelitas Descalzas de Alba de Tormes (Salamanca). Declaración de Monumento Histórico-Artístico", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXXVIII, II, pp. 363-364.

ALONSO CORTÉS, Narciso (1922): *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII* (sep de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos). Madrid.

ARA GIL, Clementina Julia (2001): ficha nº 16 del cat. de la exp. *RemembranZa. Las Edades del Hombre.* Salamanca, 2001, pp. 474-478.

ARAUJO, Fernando (1882): *Guía histórico-descriptiva de Alba de Tormes.* Salamanca.

ARAUJO, Fernando (1884): *La reina del Tormes, Guía histórico-descriptiva de la la ciudad de Salamanca.* Salamanca, Imp. y Lit. de Jacinto Hidalgo.

ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (1998): "Gaspar Becerra, escultor o tracista. La documentación testamentaria de su viuda, Paula Velázquez", *Archivo Español de Arte,* LXXI, 283, pp. 273-288.

ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (2002): "La fortuna de los grabados de Sadeler en el ámbito leonés. Algunos ejemplos de

su seguimiento en escultura y pintura entre los siglos XVI y XVII", *De Arte,* 1, pp. 89-106.

ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (2015): "Los modelos tridimensionales de Gaspar Becerra y la uniformidad del Romanismo en España", *Hispanic Research Journal*, 16, 5, pp. 423-440.

ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (2020): "Una atribución a Juan de Juni en el Bode Museum", *AEA*, XCIII, 369, pp. 55-63.

ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (2020b): *Gaspar Becerra en España. Entre la pintura y la escultura.* León, Centro de Estudios Astorganos Marcelo Macías e Instituto de Estudios Giennenses.

ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio y SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio (1996): *Semana Santa en Medina del Campo. Historia y obras artísticas.* Valladolid, Diputación Provincial y Ayuntamiento de Medina del Campo.

ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio y SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio (2004): *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XIX. Medina del Campo.* Valladolid.

ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio y SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio (2011): "La iglesia de Santiago el Real de Medina del Campo" en cat. de la exp. *Passio. Las Edades del Hombre.* León, Fundación Las Edades del Hombre, pp. 134-145.

ARIAS MARTÍNEZ, Manuel y LUNA, Luis (1995): *Museo Nacional de Escultura.* Valladolid.

ÁVILA CORCHERO, Ninfa y PRATO, Elisa (2009): "Las intervenciones de los siglos XVI-XVII y XVIII en el Cantoral del Aula Salinas de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca. Un ejemplo de intervención histórica conservativa", *Patrimonio Cultural de España,* 2, pp. 224-237.

ÁVILA DE LA TORRE, Álvaro (2000): "La iglesia de San Juan de Puerta Nueva y su participación en la configuración de la Plaza Mayor zamorana", *Revista de Estudios*, 44, pp. 221-252.

BACHS, Mariona (2017): "Llarga vida a l'object artístic", *Bonart. Revista d'art contemporani (Especial Temps de Fires)*, 177, febrer, març i abril, pp. 34-36.

BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DE DIEGO, Teresa de (1987): *Documentos para la historia del arte en la provincia de Salamanca. Siglo XVI.* Diputación Provincial, Salamanca.

BARRIO LOZA, José Ángel (1981): *La escultura romanista en La Rioja.* Madrid, Ministerio de Cultura.

BARRIO LOZA, José Ángel y MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (1981): "Los canteros vizcaínos (1500-1800). Diccionario biográfico", *KOBIE*, XI, pp. 173-281.

BARRIOCANAL LÓPEZ, Yolanda (2003): "Actividad artística de Juan de Angés en la antigua diócesis de León, previa al desplazamiento con su taller a Ourense" en FOLGAR DE LA CALLE, Mª del C., *et. al.* (coords.): *Memoria Artis: studia in memoriam Mª Dolores Vila Jato.* Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, t. 2, pp. 481-497.

BARRIOCANAL LÓPEZ, Yolanda (2014): "El romanismo zamorano de comienzos del siglo XVII en Ourense", *Studia Zamorensia*, XIII, pp. 187-203.

BARRIOCANAL LÓPEZ, Yolanda (2016): *La actividad escultórica en Ourense, del Renacimiento al Barroco.* Orense, Grupo Marcelo Macías.

BARRON GARCÍA, Aurelio A. (1994): "Fantasía y clasicismo. Debate sobre un retablo para el monasterio de la Merced de Burgos", *Actas del X Congreso del CEHA. Los Clasicismos en*

el Arte Español (Comunicaciones). Madrid, UNED, pp. 211-217.

BARRON GARCÍA, Aurelio A. (2008): "Martín de la Haya, tracista y arquitecto", *BSAA Arte*, LXXIV, pp. 113-126.

BASANTE POL, Rosa y LOZANO ESTEVA, María Jesús (2016): "Las escrituras de aprendiz de boticario en la villa de Madrid durante los siglos XVI-XVII", *Anales de La Real Academia Nacional de Farmacia,* 3, pp. 324-337.

BECK VARELA, Laura (2018): "Memoria de los libros que son necesario para pasar". Lecturas del jurista en el siglo XVI ibérico", *CIAN-Revista de Historia de las Universidades*, 21/2, pp. 227-267.

BELESTÁ Y CAMBESES, Tomás (1889): *Sínodo diocesano de Zamora celebrado en los días 29, 30, 31 de julio y 1º de agosto de 1889.* Salamanca, Imprenta de Jacinto Hidalgo.

BERNÍS, Carmen (1962): *Indumentaria española en tiempos de Carlos V.* Madrid, Instituto Diego Velázquez-CSIC.

BERNÍS, Carmen (1990): "La moda en la España de Felipe II a través del retrato de Corte" en SERRERA, J. M. (ed.), *Alonso Sánchez Coello y el retrato de corte de Felipe II.* Madrid, Museo del Prado, pp. 65-111.

BONET CORREA, Antonio (1993): "La arquitectura efímera del Barroco en España", *Norba: Revista de arte,* 13, pp. 23-70.

BOSCH BALLBONA, Joan (2008): "Paul Bril, Wenzel Coberghер, Jacob Frakaert I, Willen I van Nieulandt y los ermitaños de Pedro de Toledo, V marqués de Villafranca", *Locus Amoenus*, 2007-2008, 8, pp. 127-154.

BRASAS EGIDO, José Carlos (1996): "Pintura" en *Historia del Arte de Castilla y León, V. Renacimiento y Clasicismo,* Valladolid, pp. 243-308.

BRASAS EGIDO, José Carlos (1996b): ficha nº 86 del *Catàleg d'escultura i pintura del segles XVI, XVII i XVIII. Época del Renaixement i el barroc.* Fons del Museo Frederic Marès/3. Barcelona, Ayuntamiento de Bardelona, pp. 155-156.

BRASAS EGIDO (1996c): ficha nº 87 del *Catàleg d'escultura i pintura del segles XVI, XVII i XVIII. Época del Renaixement i el barroc.* Fons del Museo Frederic Marès/3. Barcelona, Ayuntamiento de Bardelona, pp. 156-157.

BRASAS EGIDO (1996d): ficha nº 85 del *Catàleg d'escultura i pintura del segles XVI, XVII i XVIII. Época del Renaixement i el barroc.* Fons del Museo Frederic Marès/3. Barcelona, Ayuntamiento de Bardelona, pp. 154-155.

BREA, Mercedes (2002): "Santiago y María: el milagro del peregrino engañado por el diablo", en DOMINGUEZ GARCÍA, M. (coord.): *Sub luce florentis calami. Homenaje a Manuel C. Díaz y Díaz.* Servicio de Publicaciones, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 591-607.

BRÍO MATEOS, Asterio Miugel y BRÍO CARRETERO, Clara (1987): *El canónigo doctor Juan de Grado. Biografía de un clérigo medieval.* Zamora.

CABEZA RODRÍGUEZ, Antonio (1996): "La difícil creación del obispado" en DELICADO BAEZA, J. (dir), *Historia de la diócesis de Valladolid.* Valladolid, Arzobispado y Diputación Provincial, pp. 61-96.

CAMÓN AZNAR, José (1964): *Museo Lázaro Galdiano*. Madrid, Aguilar.

CAMÓN AZNAR, José (1970): *La pintura Española del siglo XVI.* Summa Artis. Historia General del Arte, vol. XXIV. Madrid.

CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo (1998): "Arquitectura y espacio

funerario entre los siglos XII y XVI: La Catedral de Zamora", *Anuario del IEZ "Florián de Ocampo"*, pp. 242-247.

CARZOLIO, María Inés (2002): "En los orígenes de la ciudadanía en Castilla. La identidad política del vecino durante los siglos XVI y XVII", *Hispania*, LXII/2, 211, pp. 637-692.

CASA MARTÍNEZ de la, Elena María (2019): *La escultura funeraria en Salamanca y su provincia (1540-1670): Notas españolas y ecos italianos.* Anejos de Oppidum. Cuadernos de investigación. IE University. Segovia.

CASASECA, Antonio (1990), *La provincia de Salamanca.* León.

CASASECA, Antonio (1999), "El patrimonio artístico" en *Tierra de Peñaranda.* Col. Bernardino Sánchez, Salamanca, pp. 44-43 (ed. digital a partir de la publicada en 1990).

CASASECA CASASECA, Antonio (1975): *Los Lanestosa, tres generaciones de canteros en Salamanca*. Salamanca.

CASASECA CASASECA, Antonio (1981): "El hijo de Juan de Borgoña y la pintura renacentista en Zamora" en *Simposio A introduçao da arte da Renascença na Península Ibérica.* Coimbra, pp. 201-226.

CASASECA CASASECA, Antonio (1985): *Catalogo monumental del partido judicial de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca).* Madrid.

CASASECA CASASECA, Antonio (1988): *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría, 1500-Segovia, 1577).* Salamanca.

CASASECA CASASECA, Antonio (1991): *Zamora. A través de sus: Pueblos y Paisajes. Geografía. Historia. Arte. Literatura. Folklore. Gastronomía. Tipos y Costumbres,* t.II (capítulo dedicado a la pintura del Renacimiento). Madrid.

CASASECA CASASECA, Antonio (1993): *Las catedrales de Salamanca.* San Sebastián.

CASASECA CASASECA, Antonio (1994): "Zamora" en AA.VV., *Las catedrales de Castilla y León.* León.

CASASECA CASASECA, Antonio (1999): ficha nº 7 del cat. de la exp. *El apóstol Santiago en el arte zamorano.* Zamora, pp. 32-33.

CASASECA CASASECA, Antonio (2001): ficha nº6 del cat. de la exp. *RemembranZa. Las Edades del Hombre.* Salamanca, 2001, pp. 542-544.

CASASECA CASASECA, Antonio (2002): "Salamanca" en URREA, J. (dir.), *Casas y Palacios de Castilla y León.* Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 153-211.

CASASECA CASASECA, Antonio (2003): "Aportaciones al arte salmantino" en FOLGAR DE LA CALLE, Mª del C., et. al. (coords.): *Memoria Artis: studia in memoriam Mª Dolores Vila Jato.* Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, t. 1, pp. 221-226.

CASASECA CASASECA, Antonio (2011): "La escultura salmantina de finales del siglo XVI y el retablo de la iglesia de Santa María de los Caballeros", en FERNÁNDEZ GRACÍA, R. (coord.): *Pulchrum: Scripta varia in honorem Mª Concepción García Gainza.* Navarra, pp. 184-195.

CASASECA CASASECA, Antonio (2016): ficha nº 57 del cat. de la exp. *Aqua. Las Edades del Hombre.* Valladolid, pp. 202-203.

CASASECA CASASECA, Antonio y NIETO GONZÁLEZ, José Ramón (1982): *Libro de los lugares y aldeas del obispado de Salamanca (Manuscrito de 1604-1629)*. Salamanca.

CASASECA CASASECA, Antonio y SAMANIEGO HIDALGO, Santiago (1988): "Aportaciones a la escultura

zamorana del siglo XVI: El testamento de Juan de Montejo", *Studia Zamorensia*, 9, pp. 37-41.

CASASECA GARCÍA, Francisco Javier (2005): "La intervención de Ramón Alvarez en el antiguo retablo del paso de La Agonía", *Barandales*, pp. 86-89.

CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés (1993): ficha nº 45 del cat. de la exp. *Civitas. MC Aniversario de la Ciudad de Zamora*. Junta de Castilla y León, Zamora, p. 129.

CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés (2004): *Apuntes históricos sobre el paso de "La Agonía".* Zamora, Cofradía de Jesús Nazareno, s. p.

CASTÁN LANASPA, Javier (2006): *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Antiguo Partido Judicial de Nava del Rey*, t. XX. Valladolid.

CASTRO SANTAMARÍA, Ana (1998): "Canteros vascos en el Primer Renacimiento salmantino", *Ondare,* 17, pp. 231-247.

CASTRO SANTAMARÍA, Ana (2011): ficha nº 32 del cat. de la exp. *Passio. Las Edades del Hombre,* León, pp. 228-229.

CASTRO SANTAMARÍA, Ana (2013): "Morphologies of de Classical University of Salamanca, 16th Century, en RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, L. E. y POLO RODRÍGUEZ, J. L. (eds.): *Miscelánea Alfonso IX: Imagen, contextos morfológicos y universidades. In memóriam, Dra. Ana Díaz Medina,* Salamanca, pp. 121-158.

CASTRO SANTAMARÍA, Ana (2014): "La fábrica de la catedral de Salamanca en el siglo XVI. Organización económica y administrativa durante la primera campaña constructiva (1513-1550), en CASAS HERNÁNDEZ, M. (coord.): *La catedral de Salamanca. De Fortis a Magna.* Diputación de Salamanca, Salamanca, pp. 1547-1657.

CHUECA, Fernando (1951): *La catedral nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción.* Salamanca.

CORTÁZAR ESTÍVALIZ, Javier (2002): *Historia y arte del colegio menor de San Pelayo de Salamanca.* Salamanca.

CRIADO MAINAR, Jesús (1996): *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura. 1540-1580.* Zaragoza, Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución "Fernando el Católico".

CRIADO MAINAR, Jesús (2020): *La escultura romanista en Tarazona, 1585-1630.* Zaragona, Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución "Fernando el Católico".

CRUZ RODRÍGUEZ, Javier (2011): *Salamanca Histórico-Cultural en la transición del siglo XVI al XVII: Música y otros elementos en la Visita que realizó Felipe III en el año 1600*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Salamanca.

CRUZ RODRÍGUEZ, Javier (2014): "Nuevas aportaciones histórico-musicales sobre la catedral de Salamanca", en CASAS HERNÁNDEZ, M. (coord.), *La catedral de Salamanca: De fortis a magna.* Salamanca, pp. 2077-2102.

CUESTA GUTIÉRREZ, Luisa (1960): *La imprenta en Salamanca. Avance al estudio de la tipografía salmantina (1480-1944)*. Salamanca.

DALDA GERONA, Luis (2014): "Los órganos de la catedral de Salamanca. La evolución del órgano a través de los instrumentos conservados en la catedral de Salamanca", en CASAS HERNÁNDEZ, M. (coord.), *La catedral de Salamanca: De fortis a magna.* Salamanca, pp. 2105-2125.

DE TORRE, Lucas (1914): "Dos cartas de Cristóbal González de Fermoselle", *Revista de Historia y de Genealogía española.* III/5, pp. 199-204.

DEL RÍO DE LA HOZ, Isabel (2000): *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542).* Junta de Castilla y León, Valladolid.

DEXEUS MAYO, Mercedes (2006): ficha nº 43 del cat. de la exp. *Kyrios. Las Edades del Hombre.* Salamanca, pp. 155-156.

DÍAZ MEDINA, Ana (1982): "Estructura demográfica y socio-profesional de Salamanca en 1561", *Salamanca. Revista provincial de estudios*, 4, pp. 69-100.

DÍEZ JAVIZ, Carlos (1985): *Pedro López de Gámiz. Escultor mirandés del siglo XVI.* Instituto Municipal de la Historia, Burgos.

DÍEZ JAVIZ, Carlos (1996): "La organización profesional en los Talleres de Escultura de Miranda de Ebro y Briones durante el siglo XVI", *López de Gámiz. Boletín del Instituto Municipal de la Historia,* XXX, pp. 29-42.

DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto y CASCÓN MATAS, Carmen (2013): "El arte en Béjar desde el medievo hasta 1900", en HERNÁNDEZ DÍAZ, J. Mª y AVILÉS AMAT, A. (coord.), Historia de Béjar, Vol. 2, pp. 481-547.

DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (2001): ficha nº 12 del cat. de la exp. *RemembranZa. Las Edades del Hombre.* Salamanca, pp. 464-467.

DROAP, M. (1873): "Batalla del Carruzin", *El Averiguador. Correspondencia entre curiosos, literatos, anticuarios, etc.* Año 3º, nº 51, 15 febrero, pp. 34-35.

ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y VÉLEZ CHAURRI, Javier (1988): "López de Gámiz y Anchieta comparados. Las claves del romanismo norteño", *Príncipe de Viana,* 185, pp. 447-534.

ERKIZIA MARTIKORENA, Aintzane (2017): *El sagrario romanista en la diócesis de Vitoria (h. 1573-1631).* Tesis doctoral inédita, Universidad del País Vasco.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel (1975): "La demografía de Salamanca en el siglo XVI a través de los fondos parroquiales" en in EIRAS ROEL, A, *et alii* (coord.), *Actas de las I Jornadas de Metodología Histórica Aplicada*. Santiago de Compostela, pp. 281-296.

FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo (1891): *Colección bibliográfico-biográfica de noticias referentes a la provincia de Zamora ó Materiales para su uso.* Madrid, Imp. y Fundición de Manuel Tello.

FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo (1882-1883): *Memorias histórica de la ciudad de Zamora, su provincia y obispado.* Madrid, Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra. 4 vols.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, José Antonio (2019): "El baquero infantil en la Corte de los Habsburgo (1556-1665", *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro,* 7/2, pp. 743-767.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, José Lorenzo (2000): "El Cristo Emberronao de Muelas del Pan (Zamora)", *Revista de Folklore*, 230, pp. 48-53.

FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia (1991): "Datos para la biografía de Juan de Juni", *BSAA*, LVII, pp. 333-340.

FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia (1996): "Testamento de Ana de Aguirre, segunda mujer de Juan de Juni", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 1, pp. 15-19.

FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia (2012): *Juan de Juni, escultor.* Universidad de Valladolid, Valladolid.

FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén (2016): "En torno al escultor Gregorio Español: aprendices, oficiales de su taller y nuevas obras", *BSAA arte*, LXXXII, pp. 65-89.

FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén (2018): "A propósito del escultor Francisco de la Maza: el traslado del retablo de los Reyes del monasterio de Nogales (León) y dos nuevas obras en la provincia de Valladolid", *BSAA arte*, 84, pp. 153-172.

FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén (2018b): ficha nº 36 del cat. de la exp. *Mons Dei. Las Edades del Hombre.* Aguilar de Campoo, pp. 174-175.

FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén (2018c): ficha nº 70 del cat. de la exp. *Mons Dei. Las Edades del Hombre.* Aguilar de Campoo, pp. 250-251.

FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén (2022): *La estela de Gaspar Becerra en la antigua diócesis de Astorga: El escultor Gregorio Español.* Tesis doctoral inédita, Universidad de Valladolid.

FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén y PÉREZ MARTÍN, Sergio (2016): "Una obra atribuible al taller de Sebastián Ducete en Fuentesecas", *Brigecio*, 26, pp. 213-218.

FERNÁNDEZ SALMADOR, Ana Isabel y FERRERO MAESO, Concepción (2018): *Pleitos de Hidalguía. Ejecutorias y Pergaminos que se conservan en el archivo de la Real Chancillería de Valladolid (Extracto de sus expedientes). Siglo XV.* Ediciones Hidalguía, Madrid.

FERNÁNDEZ SALMADOR, Ana Isabel y FERRERO MAESO, Concepción (2018): *Pleitos de Hidalguía que se conservan en el archivo de la Real Chancillería de Valladolid (Extracto de sus expedientes). Siglo XVI. Reinado de Carlos I. Primera parte (1517-1542). Tomo III: S-Z.* Ediciones Hidalguía, Madrid.

FERRERO FERRERO, Florián (2008): "La configuración urbana de Zamora durante la época románica", *Studia Zamorensia*, VIII, pp. 9-44.

FERRERO FERRERO, Florián (2015): "El claustro antiguo de la Catedral de Zamora", *Studia Zamorensia*, XIV, pp. 33-51.

FIZ, Irune (1998): "Atribución a Francisco de Comontes de una Epifanía y una Anunciación en el Museo de la Universidad de Salamanca", *BSAA*, 64, pp. 283-287.

FIZ FUERTES, Irune (2003): *Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña II y su escuela*. Salamanca.

FIZ FUERTES, Irune (2009): *Pintura sobre tabla en el siglo XVI en la antigua diócesis de Zamora,* Universidad de Valladolid.

FIZ FUERTES, Irune (2010): "Aportaciones a la pintura salmantina de la primera mitad del siglo XVI", *BSAA Arte,* LXXVI, pp. 91-102.

FIZ FUERTES, Irune (2015): "Pintura del primer tercio del siglo XVI en la antigua diócesis de Zamora" en HERNÁNDEZ LUIS, J. L. (ed.), *Sic vos non vobis. Colección de estudios en honor de Florián Ferrero.* Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Junta de Castilla y León, Diputación de Zamora, Zamora, pp. 405-440.

FIZ FUERTES, Irune (2015b): "La financiación de un retablo: ¿Quién y cómo se paga?, en GARCÍA FERNÁNDEZ, E. y BONACHÍA HERNANDO, J. A. (eds.), *Hacienda, Mercado y Poder al norte de la Corona de Castilla en el tránsito del medievo a la modernidad.* Castilla Ediciones, Valladolid, pp. 119-136.

FIZ FUERTES, Irune (2018): "Talleres pictóricos zamoranos en el siglo XVI. Aprendices, oficiales y mujeres", *Anuario del IEZ "Florián de Ocampo"*, pp. 537-556.

FLECHA BARRIO, Ricardo (2000): "Aportación estética sobre una posible obra de Gaspar Becerra" en [GARCÍA ÁLVAREZ, P. (coord.)] *Revista Hermandad Penitencial del Santísimo Cristo de la Buena Muerte. 25 aniversario (1974-1999)*. Zamora:

Hermandad Penitencial del Santísimo Cristo de la Buena Muerte, pp. 89-116.

FLÓREZ MIGUEL, Cirilo (2002): "La ciudad de Salamanca en el siglo XVI: La conjunción del arte y la ciencia", *Arbor,* CLXXIII, 683-684, pp. 420-458.

FRACCHIA, Carmen (1998): "La herencia italiana de Gaspar Becerra en el retablo mayor de la Catedral de Astorga", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte,* IX-X, pp: 133-151.

FUERTES HERREROS, José Luis (1984): *Estatutos de la Universidad de Salamanca, 1529. Mandato de Pérez Oliva, rector.* Salamanca.

GARCÍA AGUADO, Pilar (1988): *Documentos para la historia del arte en la provincia de Salamanca. Primera mitad del siglo XVII.* Diputación Provincial, Salamanca.

GARCÍA BOIZA, Antonio (1937): *Inventario de los Castillos, Murallas, Puentes, Monasterios, Ermitas, Lugares pintorescos o de recuerdo históricos, así como de la riqueza mobiliaria, artística o histórica de las Corporaciones o de los particulares de que se pueda tener noticia en la provincia de Salamanca.* Imprenta Provincial, Salamanca.

GARCÍA BOIZA, Antonio (1945): *La Iglesia y convento de MM. Agustinas de Salamanca: una fundación de Monterrey.* Salamanca, Universidad de Salamanca.

GARCÍA CHICO, Esteban (1951): *Palencia: Papeletas de Historia y Arte.* Palencia.

GARCÍA CHICO, Esteban (1960): *Pedro de la Cuadra.* Valladolid, Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos.

GARCÍA CHICO, Esteban (1961): *Catálogo Monumetnal de la Provincia de Valladolid. Medina del Campo.* Valladolid, Diputación Provincial.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo (1996): "El territorio diocesano y la estructura parroquial" en DELICADO BAEZA, J. (dir), *Historia de la diócesis de Valladolid.* Valladolid, Arzobispado y Diputación Provincial, pp. 151-190.

GARCÍA GAINZA, María Concepción (1969): *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta.* Institución Príncipe de Viana, Pamplona.

GARCÍA GAINZA, María Concepción (1998): "La escultura renacentista en Navarra y su área de influencia", *Ondare,* 17, pp. 57-72.

GARCÍA GAINZA, María Concepción (2008): *Juan de Anchieta. Escultor del renacimiento.* Fundación Arte Hispánico, Madrid.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Alba María (2015): "Valladolid, 1600. La entrada de Felipe III y Margarita de Austria a través de una *relación* manuscrita inédita", *eHumanista*, 30, pp. 176-195.

GARCÍA MARTÍN, Enrique (2001): *Los escultores Francisco del Rincón y Gregorio Fernández.* Valladolid, Junta de Cofradías de Semana Santa.

GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier (1983): "El retablo mayor de la parroquia del Casar de Cáceres y el escultor Tomás de la Huerta", *Norba Revista de Arte*, IV, pp. 25-55.

GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier (2016): "Hoyos: Arquitectura popular y arte religioso en una localidad del norte de Extremadura", *Caurencia: Revista anual de Ciencias Eclesiásticas.* I, pp. 9-66.

GARCÍA ROZAS, Rosario (2006): *Museo de Zamora.* Albacete, Junta de Castilla y León.

GARCÍA SÁNCHEZ, Justo (2006): "Aproximación a la biografía de dos juristas "Gallegos" del siglo XVI, nominados 'Pedro Vélez De Guevara'",

Anuario da Facultade de Dereito da Universidade da Coruña, 10, pp. 471-536.

GARRIDO, Luis y PISÓN, Ángel (1994): *El Real Convento de Santa Clara y su Museo.* Salamanca, Hergar.

GODOY BARRADO, Javier (2000): *Obra retablística, pictórica y escultórica documentada en los libros de fábrica de Santa María la Mayor de Trujillo (1559-1896)*. Trujillo (ed. digital).

GONZÁLEZ ECHEGARAY, María del Carmen, *et al.* (1991): *Artistas cántabros de la Edad Moderna. Su aportación al arte hispánico (diccionario biográfico-artístico*). Santander.

GONZÁLEZ GARCÍA, Manuel (1982): *Salamanca en la Baja Edad Media.* Salamanca.

GONZÁLEZ POLVILLO, Antonio (2009): *Análisis y repertorio de los tratados y manuales para la confesión en el mundo hispánico (ss. XV-XVIII).* Huelva.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Rafael (1995): "El retablo de Castrogonzalo", *Brigecio: Revista de Estudios de Benavente y sus tierras,* 4-5, pp. 185-207.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Rafael (2000): *El retablo de Castrogonzalo*, Salamanca.

GÓMEZ CENTURIÓN, José (1916): "Relaciones biográficas de Santa Teresa de Jesús. Prueba inédita con documentación indubitada (continuación.), *Boletín de la Real Academia de la Historia,* LXIX, pp. 235-313.

GÓMEZ RÍOS, Manuel (1995): *Las Vicarías de Alba y Aliste. Estructuras religiosas y proyección social de la Iglesia en los señoríos de esta región castellano-leonesa a partir del sínodo de 1612.* Excerpta ex Dissertatione ad Doctorarum in Facultate Historiae Ecclesiasticae. Pontificia Universitas Gregoriana, Roma.

GÓMEZ-MORENO, Manuel (1927): *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora.* Madrid.

GÓMEZ-MORENO, Manuel (1967): *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca.* Valencia.

GÓMEZ-MORENO, Manuel (1983): *Catálogo monumental de España. Provincia de Ávila.* Ávila, Institución "Gran Duque de Alba" (reed. 2016).

GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel (1983): "El retablo mayor de Bercianos de Vidriales", *Astórica: revista de estudios, documentación, creación y divulgación de temas astorganos,* Año 1, nº 1, pp. 99-118.

GRILO, Fernando Jorge Artur (2004): "Nicolau Chanterene e a influencia italiana na escultura do renascimiento em Portugal. Fontes e práticas artísticas" en REDONDO CANTERA, Mª. J. (coord.), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento.* Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 393-422.

GUTIÉRREZ GONZÁLEZ, José Avelino (1993): "Orígenes y evolución urbana de Zamora", en cat. de la exp. *Civitas. MC Aniversario de la Ciudad de Zamora.* Junta de Castilla y León, Zamora, pp. 20-33.

GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis (2008): "El proceso de construcción de la iglesia del convento de la Anunciación de Carmelitas Descalzas de Alba de Tormes", *Congreso V Centenario del Nacimiento del III Duque de Alba Fernando Álvarez de Toledo: Actas.* Ávila, pp. 683-716.

GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis (2008b): *Monasterio de La Anunciación de Carmelitas Descalzas. Alba de Tormes.* León, Edilesa.

GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis (2014): "Convento, iglesia y Museo Carmelitano de Alba de Tormes: 1571-

2014", *Salamanca: Revista de Estudios,* 59, pp. 237-275.

HERAS HERNÁNDEZ, David de las (1973): *Catálogo artístico-monumental y arqueológico de la diócesis de Zamora.* Valladolid.

HERNÁNDEZ DETTOMA, Mª. Victoria (1989): "El contrato de aprendizaje artístico: Pintores, plateros, bordadores", *Príncipe de Viana*, 188, pp. 493-520.

HERNÁNDEZ MARTÍN, María José (1990): *Capillas camarín en la provincia de Salamanca.* Salamanca, Diputación Provincial.

HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio y ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (1999): "El patrimonio artístico de los conventos de Medina del Campo" en ISUSI BAQUÉ, L. (coord.), *Clausuras. El Patrimonio de los Conventos de la Provincia de Valladolid. I. Medina del Campo,* pp. 47-83.

HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio (1996): ficha nº 150 del *Catàleg d'escultura i pintura del segles XVI, XVII i XVIII. Época del Renaixement i el barroc.* Fons del Museo Frederic Marès/3. Barcelona, Ayuntamiento de Bardelona, pp. 205-206.

HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio (2013): "El éxito de un modelo: La "Virgen de las Angustias" de Juan de Juni", en *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea.* Valladolid, Museo Nacional de Escultura, pp. 177-195.

HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio (2016): "El panteón de Simón Ruiz y sus dos esposas: el retablo, las esculturas orantes y la reja", en SÁNCHEZ DEL BARRIO, A. (ed.), *Simón Ruiz, mercader, banquero y fundador.* Valladolid, Fundación Museo de las Ferias, pp. 78-89.

HUARTE Y EHENIQUE, Amalio (1916): *El archivo universitario de Salamanca.* Salamanca.

ISIDRO GARCÍA, César Amador (2022): *El arte de los monasterios jerónimos de la provincia de Zamora.* Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo".

JIMÉNEZ DE GREGORIO, Fernando (1993): "La comarca de El Horcajo", *Temas Toledanos*, 76. Instituto Provincial de Instigaciones y Estudios Toledanos, Toledo, pp. 7-70.

LAHOZ, Lucía (2002): "Imagen visual de la Universidad de Salamanca", en RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZÁRES, L. E y POLO RODRÍGUEZ, J. L. (coord.), *Historia de la Universidad de Salamanca. Vol. IV: Vestigios y Entramados.* Salamanca, pp. 287-329.

LAMANO Y BENEITE, JOSÉ de (1914): *Sta. Teresa de Jesús en Alba de Tormes.* Salamanca, Establecimiento Tipográfico de Calatrava.

LERA MAÍLLO, José Carlos (1999): *Catálogo de los documentos medievales de la Catedral de Zamora.* Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo".

LERA MAÍLLO, José Carlos (2018): "Geografía eclesiástica de la Diócesis (Siglos X-XVII)" en SÁNCHEZ HERRERO, J. (coord.), *Historia de las diócesis españolas: Astorga,* Zamora. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 723-771.

LERA MAÍLLO, José Carlos (2018b): "El señorío de la Iglesia de Zamora" en SÁNCHEZ HERRERO, J. (coord.), *Historia de las diócesis españolas: Astorga,* Zamora. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 871-904.

LLAMAZARES, Fernando (1991): *El retablo barroco en la provincia de León.* León, Univesidad de León.

LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando (2004): "Una revisión de obras del círculo de Juni", *Imafronte,* 16, pp. 149-166.

LLOMPART, Gabriel (1980): "Imágenes mallorquinas exentas del Niño Jesús", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLVI, pp. 372-374.

LÓPEZ BALLESTEROS, Luis (1829): *Censo de población de las provincias y partidos de la Corona de Castilla en el siglo XVI…* Madrid, Imprenta Real.

LÓPEZ BRAGADO, Daniel (2022): *Domus Communitas. Análisis gráfico de las sedes de las comunidades religiosas fundadas entre los siglos XII-XVIII en la ciudad de Zamora.* Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo".

LÓPEZ CAMPUZANO, Julia (1997): "Aportaciones a la iconografía de San Bruno", *Anales de Historia del Arte*, 7, pp. 193-209.

LÓPEZ DE AYALA Y LÓPEZ DE TOLEDO, Jerónimo, conde de Cedillo, (1919): *Catálogo monumental de España. Provincia de Toledo* (manuscrito inédito consultado en: http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_toledo.html). T. A-M y T. fotografías.

LORENZO ARRIBAS, Josemi (2022): "San Martín de Salamanca en sus libros de fábrica parroquiales (1665-1888)" en GÓMEZ BARREIRO, M. y BURÓN ÁLVAREZ, M. (2022), *La iglesia de San Martín de Tours de Salamanca. Estudios e intervención.* Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 43-93.

LORENZO ARRIBAS, Josemi y PÉREZ MARTÍN, Sergio (2017): *Excursiones zamoranas, 1903-1904. Epistolario de Manuel Gómez-Moreno y Elena Rodríguez-Bolívar.* Zamora, Semuret.

LORENZO PINAR, Francisco Javier (2009): *El aprendizaje de los oficios artesanos en la ciudad de Toro durante el siglo XVI.* Zamora.

LORENZO PINAR, Francisco Javier (2004): *Conventos femeninos y vida religiosa en la ciudad de Zamora (1600-1650).* Zamora, Semuret.

LORENZO TOLEDO, Yolanda (1986): "Autonomía civil y eclesiástica de Medina y su tierra: Ni el rey oficio ni el papa beneficio", en LORENZO SANZ, E. (coord.), *Historia de Medina del Campo y su Tierra, Vol. I: Nacimiento y expansión.* Valladolid, Ayuntamiento de Medina del Campo, pp. 415-428.

LUELMO ALONSO, Ramón (1956): *La catedral de Zamora.* Zamora.

LUENGO UGIDOS, José Vicente (1992): "Aportaciones a la difusión del plateresco en Benavente", *Brigecio. Revista de Benavente y sus tierras*, 2, 1992, pp. 101-114.

MADOZ, Pascual (1846): *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar.* Est. Literario-Tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, Madrid, T. IV.

MADRID, fray Ignacio de (2004): "Los monasterios jerónimos en España VI", *Revista Claustro,* nº 15, pp. 16-23.

MADRUGA REAL, Ángela (1982): *Arquitectura barroca salmantina: las Agustinas de Monterrey.* 2 vols. Tesis doctoral inédita. Madrid, Universidad Complutense.

MANSILLA REOYO, Demetrio (1957): "La reorganización eclesiástica española del siglo XVI", *Anthologia Annua*, 5, pp. 9-260.

MARCHENA HIDALGO, Rosario (1998): Las miniaturas de los libros de coro de la catedral de Sevilla: El siglo XVI. Sevilla.

MARCOS VILLÁN, Miguel Ángel (2010): "Arte San Juanista en las colecciones del Museo Nacional Colegio de San Gregorio" en LÓPEZ YARTO, A. y RINCÓN, W. (coords.) *Actas del Congreso Internacional Arte y Patrimonio de las Órdenes Militares en España: Hacia un estado de la cuestión.* Zaragona, 2010. pp. 71-82.

MARCOS VILLÁN, Miguel Ángel y FRAILE GÓMEZ, Ana Mª. (2003), *Catálogo*

monumental de la provincia de Valladolid. T. XVIII. Antiguo partido judicial de Medina del Campo. Valladolid, Diputación Provincial.

MARTÍ Y MONSÓ, José (1898-1901): *Estudios Histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid.

MARTÍ Y MONSÓ, José (1905): "Menudencias biográfico-artísticas (continuación)", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, Valladolid, III, pp. 171-174.

MARTÍN, José Luis (1992): *Ordenanzas del comercio y de los artesanos salmantinos, 1585. Discurso de ingreso.* Centro de Estudios Salamantinos, Salamanca.

MARTÍN BENITO, José Ignacio (1999): ficha nº 13 del cat. de la exp. *El apóstol Santiago en el arte zamorano*. Zamora, pp. 44-45.

MARTÍN BENITO, José Ignacio, MATA GUERRA, Juan Carlos de la y REGUERAS GRANDE, Fernando (1994): *Los Caminos de Santiago y la Iconografía Jacobea en el Norte de Zamora*. Salamanca.

MARTÍN GIL, Tomás (1931): "El arte en Extremadura. La iglesia parroquial del Casar de Cáceres y su retablo mayor", *Revista del Centro de Estudios Extemeños*, V, pp. 39-58.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1952): *Esteban Jordán*. Valladolid, Sever Cuesta.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1962): "Doncel y Juan de Angés", *Goya*, 47, pp. 344-351.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1974): *Juan de Juni. Vida y obra.* Madrid, Publicación del Patronato Nacional de Museos.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1977): *Juan de Juni y su época.* Exposición conmemorativa del IV Centenario de la muerte de Juan de Juni. Madrid, Patronato Nacional de Museos.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA FERNÁNDEZ, Jesús (1985): *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XIV. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (1ª parte).* Valladolid, Institución Cultural Simancas.

MARTÍN HERNÁNDEZ, Francisco (2005): "La Iglesia de Salamanca. Edad Media" en EGIDO, T. (coord.), *Historia de las diócesis españolas: Ávila, Salamanca y Ciudad Rodrigo*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 213-243.

MARTÍN HERNÁNDEZ, Francisco (2005b): "La Iglesia de Salamanca. Edad Moderna" en EGIDO, T. (coord.), *Historia de las diócesis españolas: Ávila, Salamanca y Ciudad Rodrigo*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 245-281.

MARTÍN HERNÁNDEZ, Francisco (2005c): "La Iglesia de Salamanca. Edad Contemporánea" en EGIDO, T. (coord.), *Historia de las diócesis españolas: Ávila, Salamanca y Ciudad Rodrigo*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 283-320.

MARTÍN JIMÉNÉZ, Carlos Manuel y MARTÍN RUIZ, Abelardo (2010): *Retablos escultóricos. Renacentistas y Clasicistas.* Biblioteca Básica de Valladolid. Diputación Provincial, Valladolid.

MARTÍN MARTÍN, José Luis (1982): "Estructura demográfica y profesional de Salamanca a finales de la Edad Media", *Salamanca: Revista de estudios*, 1, pp. 15-33.

MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo (1986): "La Comunidad de Villa y Tierra de Medina" en LORENZO SANZ, E. (coord.), *Historia de Medina del Campo y su Tierra, Vol. I: Nacimiento y expansión.* Valladolid, Ayuntamiento de Medina del Campo, pp. 157-202.

MARTÍNEZ FRÍAS, José María (1990): *El monasterio de Nuestra Señora de la Victoria. La Orden Jerónima en Salamanca.* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

MARTÍNEZ RUIZ, María José (2018): "En torno a la venta de bienes artísticos en la provincia de Zamora durante el siglo XX", *Studia Zamorensia*, XVIII, pp. 115-136.

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma (1990): *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español.* Universidad de Valladolid, Valladolid.

MATEOS CARRETERO, José Antonio (1994): *Andavías, un lugar de realengo en la jurisdicción de Zamora.* Gráficas Juma, Madrid.

MÉNDEZ HERNÁN, Vicente (2004): *El retablo en la diócesis de Plasencia. Siglos XVII y XVIII.* Cáceres, Universidad de Extremadura.

MÉNDEZ HERNÁN, Vicente (2006): "La portada del convento placentino de San Vicente y su relación contra serie de construcciones altoextremeñas del siglo XVII. Nuevas aportaciones documentales", Norta-Arte, XXVI, pp. 43-61.

MENDOZA TRABA, María José (2009): "Estudio y documentación histórica del retablo de la Exaltación de la Cruz", Memoria Final. Restauración del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Cruz de Palencia de Negrilla, Salamanca (Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Empresa Ábside). Salamanca.

MIGUEL BENÍTEZ, Jesús (2004): "Agustinas de Madrigal de las Altas Torres del siglo XIV al XVII" en CAMPOS SEVILLA, F. J. (coord.), *Actas del Simposium "La clausura femenina en España".* Sevilla, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, Vol. I, pp. 363-398.

MIGUEL HERNÁNDEZ, Fernando (2014): *La última arquitectura de los descalzos: El convento de San Juan Bautista (San Francisco) de Fermoselle (Zamora).* Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", Zamora.

MIÑANO, Sebastián de (1826): *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal.* Imprenta de Pierart-Peralta, Madrid, T. II.

MONTANER LÓPEZ, Emilia (1987): "Aportaciones a la historia del urbanismo. Salamanca en el siglo XVII", *Salamanca. Revista provincia de estudios*, 24-25, pp. 9-28.

MONTANER LÓPEZ, Emilia (1987b): *La pintura barroca en Salamanca.* Universidad de Salamanca.

MONTERO GARCÍA, Josefa, "Los Sonidos para la Gloria. La Música en la Catedral", en PAYO HERNANZ, R. J. y BERRIOCHOA SÁNCHEZ-MORENO, V. (coord.), *La catedral de Salamanca: Nueve siglos de historia y arte.* Burgos, 2012, pp. 560-588.

MORALES IZQUIERDO, Francisco (2015): *Iconografía Jacobea en la Diócesis salmantina.* Salamanca, Instituto de Estudios Salmantinos.

MORÁN SALVADOR, José (1994): *Santa Clara y el convento del "Corpus Christi" de Zamora.* Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", Zamora.

MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel (1990): *La arquitectura carmelitana, (1562-1800). Arquitectura de los Carmelitas Descalzos en España, Mexico y Portugal durante los siglos XVI a XVIII.* Ávila.

NAVARRO TALEGÓN, José (1979): *Escultura del primer cuarto del siglo XVII de los talleres de Toro.* Zamora.

NAVARRO TALEGÓN, José (1980): *Catálogo monumental de Toro y su alfoz.* Valladolid.

NAVARRO TALEGÓN, José (1982): "Aportaciones al estudio de la carpintería mudéjar en la ciudad de Zamora", *Studia Zamorensia*, III, pp. 111-139.

NAVARRO TALEGÓN, José (1983): "Documentos inéditos para la historia del arte en Zamora", *Studia Zamorensia*, 4, pp. 87-113.

NAVARRO TALEGÓN, José (1983b): *La Navidad en la pintura. Boletín informativo/suplemento 5.* Zamora.

NAVARRO TALEGÓN, José (1984): "Documentos inéditos para la historia del Arte. Pintores zamoranos del siglo XVI", *Anuario del IEZ "Florián de Ocampo"*, pp. 325-374.

NAVARRO TALEGÓN, José (1985): *Pintura en Toro. Obras restauradas.* Zamora.

NAVARRO TALEGÓN, José (1985b): "Una obra de Juan Ruiz de Zumeta: El Cristo de la Buena Muerte", *Semana Santa.* Zamora, pp. 26-27.

NAVARRO TALEGÓN, José (1985c): "El Paso de la Agonía", *Semana Santa.* Zamora, pp. 73-74.

NAVARRO TALEGÓN, José (1987): "Nuevos datos sobre la Cofradía de Nuestra Madre de las Angustias de Zamora", *Actas del Primer Congreso de Cofradías de Semana Santa.* Zamroa, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", pp. 691-698.

NAVARRO TALEGÓN, José (1989): ficha nº 25 del cat. de la exp. *La Virgen María en la iconografía de la Diócesis de Zamora.* Zamora, pp. 34-35.

NAVARRO TALEGÓN, José (1989b): ficha nº 26 del cat. de la exp. *La Virgen María en la iconografía de la Diócesis de Zamora.* Zamora, pp. 35-36.

NAVARRO TALEGÓN, José (1989c): ficha nº 27 del cat. de la exp. *La Virgen María en la iconografía de la Diócesis de Zamora.* Zamora, p. 36.

NAVARRO TALEGÓN, José (1989d): "Siglos XIV-XVIII", en PLAZA SANTIAGO, F. J. (coord.), *Fondos de Arte de la Diputación de Zamora.* Zamora, Diputación Provincial, pp. 5-39.

NAVARRO TALEGÓN, José (1991): ficha nº 197 del cat. de la exp. *La Música en la Iglesia de Castilla y León. Las Edades del Hombre.* Valladolid, pp. 284-285.

NAVARRO TALEGÓN, José (1994): ficha nº 11 del cat. de la exp. *Santo Entierro en Zamora.* Zamora, Junta de Castilla y León, pp. 46-47.

NAVARRO TALEGÓN, José (1995): "Manifestaciones artísticas de la Edad Moderna", en ALBA LÓPEZ, J. C. (coord.), *Historia de Zamora, t. II. La Edad Moderna.* Zamora, pp. 501-574.

NAVARRO TALEGÓN, José (2001): ficha nº 1 del cat. de la exp. *RemembranZa. Las Edades del Hombre.* Salamanca, pp. 203-204.

NAVARRO TALEGÓN, José (2004): "Sobre la iglesia de Venialbo y su retablo mayor", *Studia Zamorensia*, VII, pp. 187-228.

NAVARRO TALEGÓN, José (2008): "Aportaciones de la Edad Moderna" en LARRÉN IZQUIERDO, H. (coord.), *Moreruela. Un monasterio en la historia del Cister.* Salamanca, Junta de Castilla y León, pp. 298-333.

NIETO GONZÁLEZ, José Ramón (1975): *Santa María la Mayor de Ledesma*. Salamanca.

NIETO GONZÁLEZ, José Ramón (1977): "La huella de Juan de Juni en el escultor Sebastián de Ucete", *BSAA*, XLIII, pp. 445-452.

NIETO GONZÁLEZ, José Ramón (1980): "El entallador Juan González", *Studia Zamorensia*, I, pp. 129-139.

NIETO GONZÁLEZ, José Ramón (1982): *Catálogo monumental del partido judicial de Zamora.* Madrid.

NIETO GONZÁLEZ, José Ramón (1987): "Artistas portugueses en España. Cristóbal y Gaspar de Acosta" en DIAS P. (coord.), *As relações artística entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos.* Coimbra, pp. 185-214.

NIETO GONZÁLEZ, José Ramón (1994): ficha nº 12 del cat. de la exp. *Santo Entierro en Zamora.* Zamora, Junta de Castilla y León, pp. 48-49.

NIETO GONZÁLEZ, José Ramón y PAREDES GIRALDO, Carmen (1987), "Contribución al estudio del retablista Miguel Martínez (1700-c 1783)", *Cuadernos Abulenses*, VIII, pp. 93-114.

ORICHETA GARCÍA, Arantzazu (2000): *Juan de Juni y su escuela en León: producción escultórica en madera.* Tesis doctoral inédita, Universidad de León.

PALENCIA FLORES, Clemente (1981): "Robos famosos perseguidos por la Santa Hermandad Vieja de Talavera", *Temas Toledanos*, 7. Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Toledo, pp. 5-53.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio (1724): *El Museo pictórico y escala óptica. III. El Parnaso español pintoresco y laureado*, (reed. 1947).

PARRADO DEL OLMO, Jesús María (1976): *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. T. IX. Antiguo partido judicial de Mota del Marqués.* Valladolid, Diputación Provincial.

PARRADO DEL OLMO, Jesús María (1978): "Retablos de San Pablo y Santa Catalina en la iglesia de San Pedro de Ávila", *BSAA*, XLIV, pp. 452-455.

PARRADO DEL OLMO, Jesús María (1981): *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia.* Valladolid.

PARRADO DEL OLMO, Jesús María (1981b): "Datos inéditos de Francisco de la Maza", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLVII, pp. 439-440.

PARRADO DEL OLMO, Jesús María (1998): "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", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXIV, pp. 255-276.

PARRADO DEL OLMO, Jesús María (2001): ficha nº 35 del cat. de la exp. *RemembranZa. Las Edades del Hombre.* Salamanca, 2001, pp. 400-401.

PARRADO DEL OLMO, Jesús María (2002): *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León. Arte como idea. Arte como empresa comercial.* Col. "Acceso al Saber". Serie Arte, Arquitectura y Urbanismo. Valladolid.

PARRADO DEL OLMO, Jesús María (2004): ficha nº 6 del cat. de la exp. *Testigos. Las Edades del Hombre.* Salamanca, pp. 185-187.

PARRADO DEL OLMO, Jesús María (2012): *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. T. XVI. Antiguo partido judicial de Medina de Rioseco.* Valladolid, Diputación Provincial.

PASCUAL DE CRUZ, Juan Carlos, "Panorama de la pintura renacentista en Salamanca", *Tres tablas de un retablo. El antiguo retablo del convento de las Úrsulas.* Salamanca, 2005, pp. 13-31.

PASCUAL DE CRUZ, Juan Carlos (2012): *Lorenzo de Ávila. Una ilusión renacentista.* Zamora, Insituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo".

PAYO HERNANZ, René Jesús y CASAS HERNÁNDEZ, Mariano (2012): "La escultura y la pintura en la Catedral en los siglos XVI al XVIII", en PAYO HERNANZ, R. J. y BERRIOCHOA SÁNCHEZ-MORENO, V. (coord.), *La catedral de Salamanca: Nueve siglos de historia y arte.* Burgos, pp. 371-456.

PELÁEZ FRANCO, Pablo (2012): *Fiestas y arquitectura en Zamora en la época de Carlos II. 1665-1700.* Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo".

PEÑA MARTÍN, Ángel (2010): "*El verme así no te asombre*. El *Niño Jesús Soberano* del Monasterio de Comendadoras de San Juan de Jerusalén de Zamora" en LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. y RINCÓN GARCÍA, W. (ed.), Actas del Congreso Internacional *Arte y Patrimonio de las Órdenes Militares de Jerusalén en España: Hacia un estado de la cuestión.* Zaragoza, pp. 113-128.

PEREDA, Felipe (2004): "Adiosdado de Olivares, o la dignidad de las artes mecánicas", en REDONDO CANTERA, Mª. J. (coord.), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*. Valladolid, pp. 291-314.

PÉREZ, Eduardo J. (1895): *Guía del viajero en Zamora.* Zamora, Imprenta Provincial.

PÉREZ ÁLVAREZ, María José (2021): "El clero parroquial de la diócesis de León en el siglo XVIII", *Cuadernos de Historia Moderna,* 46(2), pp. 543-566.

PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel (1990): *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*. Diputación de Salamanca, Salamanca, pp. 27-31.

PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel (2011): ficha nº 17 en cat. de la exp. *Passio. Las Edades del Hombre.* Salamanca, pp. 322-323.

PÉREZ MARTÍN, Sergio (2005): ficha nº 2 del cat. de la exp. *Misterium Natalis.* Zamora, pp. 8-9.

PÉREZ MARTÍN, Sergio (2005b): ficha nº 18 del cat. de la exp. *Misterium Natalis.* Zamora, pp. 40-41.

PÉREZ MARTÍN, Sergio (2005c): ficha nº 5 del cat. de la exp. *Misterium Natalis.* Zamora, pp. 14-15.

PÉREZ MARTÍN, Sergio (2014): "Sobre la actividad del pintor zamorano Alonso de Remesal III en Toro", *Studia Zamorensia,* XIII, pp. 205-217.

PÉREZ MARTÍN, Sergio (2015): "El entallador leonés Jaques Bernal y el retablo mayor de San Salvador de Abezames: un encargo fustrado por los oficiales del obispado de Zamora", *Brigecio: Revista de Benavente y sus tierras*, 24-25, 2014-2015, pp. 155-178.

PÉREZ MARTÍN, Sergio (2015b): *Estudio de las armaduras de madera en la provincia de Salamanca.* Valladolid, Junta de Castilla y León.

PÉREZ MARTÍN, Sergio (2015c): "Nuevos datos para la historia de la platería en la provincia de Zamora (Siglos XVI-XVII)" en HERNÁNDEZ LUIS, J. L. (ed.), *Sic vos non vobis. Colección de estudios en honor de Florián Ferrero*. Zamora, pp. 479-508.

PÉREZ MARTÍN, Sergio (2017): "De Zamora a Boston: El monumento funerario de don Alonso de Mera", *Anuario del IEZ "Florián de Ocampo"*, pp. 265-277.

PÉREZ MARTÍN, Sergio (2018): fichas nº 30-31, del cat. de la exp. *Mons Dei. Las Edades del Hombre.* Valladolid, pp. 162-163.

PÉREZ MARTÍN, Sergio y FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén (2015): "El maestro de la Virgen de la Calva": un escultor/taller al servicio de la monarquía castellanoleonesa y del alto clero de Zamora", *Studia Zamorensia*, XIV, pp. 79-107.

PÉREZ MARTÍN, Sergio y FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén (2015b): *La imaginería medieval en Zamora (Siglos XII-XVI).* Zamora.

PÉREZ MARTÍN, Sergio y FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén (2016): "El "Cristo de los piojos" de Ávila y un "Cristo de la Vera Cruz" de Saucelle (Salamanca)", *Cuadernos Abulenses*, 45, pp. 253-265.

PÉREZ MARTÍN, Sergio y VASALLO TORANZO, Luis (2016): "A Spanish knight in the Museum of Fine Arts, Boston", *The Burlington Magazine*, N.º 1364, Vol. CLVIII, November, pp. 864-869.

PÉREZ MONZÓN, Olga (1993): "El convento de las comendadoras de Zamora: El proyecto artístico del prior sanjuanista Diego de Toledo", *Anuario del IEZ "Florián de Ocampo"*, pp. 229-246.

PÉREZ DE CASTRO, Ramón (2012): "El escultor Pedro de Bolduque: orígenes y primera obras", *BSAA*, LXXVIII, pp. 69-98.

PÉREZ DE CASTRO, Ramón (2021): *Crisis y decadencia de un foco escultórico castellano: Palencia (1580-1620).* Tesis doctoral inédita, Universidad de Valladolid.

PIÑUELA XIMÉNEZ, Antonio (1987): *Descripción histórica la ciudad de Zamora, su provincia y obispado* (ed. A cargo de RIVERA DE LAS HERAS. J. A.). Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo".

PÍRIZ PÉREZ, Emilio (1977): "El escultor Lucas Mitata", *BSAA*, XLIII, pp. 237-252.

PLASSE, Francois-Xavier (1875): *Souvenirs du pays de Sainte Thérèse.* Paris, Libraire Victor Palmé, editeur.

PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la y REDONDO CANTERA, María José (2001): ficha nº 11 del cat. de la exp. *RemembranZa. Las Edades del Hombre.* Salamanca, 2001, pp. 615-616.

PONZ, Antonio (1783): *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella,* T. XII. Madrid, Joachin Ibarra Impresor de Cámara de S. M.

PORRES BENAVIDES, Jesús (2019): *Juan Bautista Vázquez el Viejo. Un artista castellano en Sevilla.* Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla.

PORRES MARTÍN-CLETO, Julio (2001): *La desamortización del siglo XIX en Toledo.* Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Toledo.

PORTAL MONGE, María Reyes Yolanda *et. al.*, "El escultor Juan Bautista de Salazar", *Salamanca: Revista de estudios*, 26, 1990, pp. 167-188.

PORTAL MONGE, María Reyes Yolanda (1996): "Los artistas en la Salamanca del s. XVI a través de los libros de bautismos", *Memoria Ecclesiae IX. Parroquia y arciprestazgo en los archivos de la iglesia (II). Santura Hispano-Mozárabe en España (Actas del X Congreso de la Asociación, 1994)*, pp. 185-220.

POST, Chandler R. (1930): *A history of Spanish Painting.* Cambridge, t. IX, part. II.

PRADOS GARCÍA, José María (1982): "El retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Fuentesaúco (Zamora)", *Miscelánea de Arte*, pp. 179-182.

QUADRADO, José María y PARCERISA, Francisco Javier (1865): *Recuerdos y bellezas de España. Salamanca, Ávila y Segovia.* Barcelona, Imp. de Luis Tasso.

QUADRADO, José María y PARCERISA, Francisco Javier (1861): *Recuerdos y bellezas de España. Valladolid, Palencia y Zamora.* Barcelona, Imp. de Luis Tasso.

RAMOS MONREAL, Amelia y NAVARRO TALEGÓN, José (1990): *La fundación de los Morán Pereira. El hospital de la*

Encarnación. Zamora, Diputación de Zamora.

RAMOS MONREAL, Amelia y NAVARRO TALEGÓN, José (1982): "El convento de San Pablo: Ambiente y contratiempos de una fundación monástica", *Studia Zamorensia*, 3, pp. 81-109.

RAMOS RUBIO, José Antonio (2015): "Las celebraciones litúrgicas y procesiones en Trujillo entre los años 1587 y 1720 según los procesionarios", *Revista de historia de las Vegas Altas*, 7, pp. 19-37.

RAMOS RUBIO, José Antonio y SAN MACARIO SÁNCHEZ, Óscar de (2013): *Estudio histórico-artístico de las ermita y oratorios de la Tierra de Cáceres.* Cáceres, Asamblea de Extremadura.

RAMOS RUBIO, José Antonio y SAN MACARIO SÁNCHEZ, Óscar de (2018): *Por tierras de la Cumbre. Historia y Arte.* Cáceres, Tau Editores.

RAMOS DE CASTRO, Guadalupe (1981): "Esteban de Arnedo, maestro de órganos", *BSAA,* XLI, pp. 434-438.

RAMOS DE CASTRO, Guadalupe (1982): *La catedral de Zamora.* Zamora, Fundación Ramos de Castro para el estudio y la promoción del hombre.

RAMOS DE CASTRO, Guadalupe (2001): ficha nº 2 en cat. de la exp. *RemembranZa. Las Edades del Hombre.* Salamanca, 2001, pp. 452-453.

REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba (2015): "Escultores a caballo entre Salamanca y Valladolid a fines del XVI", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 50, pp. 15-30.

REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba, *Lucas Mitata. Un escultor singular h. 1525-1598.* Valladolid, 2016.

REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba (2016b): "Ensambladores y entalladores en Salamanca a fines del siglo XVI. Ordenanzas para su oficio", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 51, pp. 17-32.

REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba (2017): "El francés Julí, cantero y entallador, entre Salamanca y Santiago (†1563)", *BSAA arte,* 83, pp. 103-123.

REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba (2018): *Del manierismo al naturalismo. Escultura en la diócesis de Salamanca.* Tesis doctoral inédita, Universidad de Valladolid.

REDONDO CANTERA, María José (1987): El sepulcro en España en el siglo XVI. Madrid, Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico.

REDONDO CANTERA, María José (1990): "Apuntes para la historia del desaparecido convento de San Bernardo en Salamanca: su edificio", *BSAA*, LVI, 436-458.

REDONDO CANTERA, María José, (1990b): "El patrimonio artístico del desaparecido convento de San Bernardo en Salamanca (Noticias sobre una pintura de Tiziano y otra del Greco), *Academia*, 71, 1990, pp. 369-387.

REDONDO CANTERA, María José (2002): "Noticias sobre Alejo de Encinas y otros pintores activos en salamanca durante la primera mitad del siglo XVI", *Salamanca: Revista de Estudios,* 48, pp. 175-186.

REPRESA, Amando (1972): "Génesis y evolución urbana de la Zamora medieval", *Hispania*, XXXII, 122, pp. 525-545.

RINCÓN GARCÍA, Wifredo (2015): "Patrimonio artístico de la Orden de San Juan de Jerusalén en España: Una aproximación y algunos ejemplos" en ALVARADO PLANAS, J. y DE SALAZAR ACHA, J. (coord.), *La Orden de Malta en España (1113-2013)*. Madrid, UNED-Sanz y Torres, pp. 859-928.

RIVERA BLANCO, Javier y RODICIO RODRÍGUEZ, María Cristina (1981): "Francisco Juli, escultor y cantero", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* 47, pp. 415-423.

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel (1988): "La ermita de Nuestra Señora de Fernandiel de Muga de Sayago (Zamora)", *Anuario del IEZ "Florián de Ocampo"*, pp. 153-180.

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel (1988b): "Semana Santa en Zamora: antecedentes históricos de la cofradía del Jesús del Vía Crucis", en *Actas del Primer Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa.* Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", pp. 429-454.

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel (1989): ficha nº 7 del cat. de la exp. *La Virgen María en la iconografía de la Diócesis de Zamora.* Zamora, pp. 9 y 14.

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel (1989b): ficha nº 33 del cat. de la exp. *La Virgen María en la iconografía de la Diócesis de Zamora.* Zamora, pp. 38 y 42-43.

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel (1990): ficha nº 8 del cat. de la exp. *Fe y Arte en la catedral de Zamora.* Zamora, Caja de Zamora, pp. 24-26.

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel (1995): *Iglesia de San Andrés.* Zamora, Diputación de Zamora.

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

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel (1999): "Aproximación a la iconografía del apóstol Santiago. Fuentes literarias, tradiciones, leyendas" en *El apóstol Santiago en el arte zamorano*, Zamora, pp. 8-18.

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel (2001): *La catedral de Zamora.* Salamanca.

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel (2001b): *Por la catedral, iglesias y ermitas de la ciudad de Zamora.* León.

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel (2002): *El Cristo de las Injurias, una imagen en busca de autor.* Cuadernos del Santo Entierro, 3. Zamora.

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel (2007): "El tema de la Epifanía y su representación en el arte zamorano", en AA.VV. *Sumas y Restas de las tablas de Arcenillas. Fernando Gallego y el antiguo retablo de la Catedral de Zamora.* Zamora, pp. 97-124.

RIVERA DE LA HERAS, José Ángel (2010): "Nuevas atribuciones al escultor toresano Antonio Tomé", *Anuario del IEZ "Florián de Ocampo",* pp. 141-171.

RIVERA DE LA HERAS, José Ángel (2012): *Guía del Museo Diocesano de Zamora.* Zamora, Imprenta Jambrina.

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel (2012b): "Los crucificados de la Semana Santa zamorana", *Silencio.* Zamora, Real Hermandad del Santísimo Cristo de las Injurias, pp. 16-21.

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel (2012c): ficha nº 13 del cat. de la exp. *Monacatus. Las Edades del Hombre.* Valladolid, pp. 180-181.

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel (2013): *Catálogo de pinturas de la Catedral de Zamora*, Zamora.

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel (2013b): "Diego de Quirós y Pedro de Quirós y Ramos, pintores de los siglos XVI y XVII en la ciudad de Zamora", *Studia Zamorensia*, XII pp. 109-136.

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel (2014): "La obra de Ramón Álvarez" en *Ramón Álvarez, 1825-1889.* Zamora, Junta Pro-Semana Santa.

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel (2015): "Otros crucificados zamoranos

de Juan Ruiz de Zumeta", *IV Estación.* 10, pp. 54-56.

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel (2015b): *Pequeñas Esculturas. Folleto de la exposición temporal del Museo Diocesano de Zamora.*

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel (2016): ficha nº 126 del cat. de la exp. *Aqua. Las Edades del Hombre.* Valladolid, pp. 352-353.

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel (2017): *Catedral de Zamora. Perla del siglo XII.* Artisplendore, Granada.

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel (2019): "Nuevas atribuciones al escultor Gil de Ronza y su taller", *Stvdia Zamorensia,* XVIII, pp. 67-119.

RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel (2014): "El dilema de los Letrados, servir al Rey y a la Fe: Francisco Hernández de Liébana", *Libros de la Corte.es,* Monográfico 1, 6, pp. 277-292.

RODRÍGUEZ CANCHO, Miguel y BLANCO CARRASCO, José Pablo (coords.) [2018]: *Migraciones y Movilidad Social en la Época Moderna*. Madrid, Sindéresis.

RODRÍGUEZ RUBIO, Tomás y GÓMEZ GUTIÉRREZ, Constantino (1922): *Recuerdos y bellezas de Alba de Tormes.* Sevilla.

RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, Luis Enrique (1986): *La Universidad Salmantina del Barroco, periodo 1598-1625*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, Vol. I.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso (1976): "Juan Moreno y la arquitectura protobarroca en Salamanca", *AEA,* 195, pp. 247-271.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso (1989): "El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías", *Imafronte,* 3-5, pp. 225-258.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso (1994): "Las catedrales de Salamanca" en *Las Catedrales de Castilla y León (Actas de los congresos de septiembre de 1992 y 1993)*, I, Ávila, pp. 147-160.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso (2005): *Guía artística de Salamanca,* León.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso y CASASECA CASASECA, Antonio (1979): "Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca", *BSAA,* 45, pp. 387-416.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso y CASASECA CASASECA, Antonio (1981): "Escultores salmantinos del siglo XVII: Jerónimo Pérez", *BSAA,* 47, pp. 321-332.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso y CASASECA CASASECA, Antonio (1986): "Juan del Ribero Rada y la introducción del clasicismo en Salamanca y Zamora" en *Herrera y el Clasicismo*. *Ensayos, Catálogo y Dibujos en torno a la arquitectura en clave clasicista.* Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 95-109.

RUEDA FERNÁNDEZ, José Carlos (1990): "Los registros parroquiales en Castilla. Notas sobre su implantación, desarrollo y reglamentación en la ciudad y diócesis de Zamora (Siglos XVI-XVII)", *Studia Historica*, 8, pp. 7-37.

RUEDA FERNÁNDEZ, José Carlos, FERNÁNDEZ VECILLA, Juan Francisco y VELASCO MERINO, Eduardo (1995): "La población zamorana, siglos XVI-XIX", en ALBA LÓPEZ, J. C. (coord.), *Historia de Zamora, t. II. La Edad Moderna.* Zamora, pp. 240-340.

RUPÉREZ ALMAJANO, Nieves y CASTRO SANTAMARÍA, Ana (2004): "Colegios desaparecidos" en RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES L. E. (coord.), *Historia de la Universidad de Salamanca. Vol. II. Estructuras y Flujos.* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 471-486.

SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Miguel (2009): *Montemayor. Del Concejo Medieval a los Ayuntamientos Contemporáneos.* Salamanca.

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago (1977): "Atribución de una talla a Juan de Montejo y otras noticias documentales", *Archivo Español de Arte*, 199, pp. 335-336.

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago (1979): "Juan Falcote y el retablo de San Andrés", *El Correo de Zamora.* Últ. pág., 1-8-1979.

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago (1979b): "El escultor Gaspar de Acosta (h. 1560-1621) en Arcenillas", *El Correo de Zamora*, 14-9-1979, pp. 12-13.

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago (1979c): "Notas sobre escultura zamorana. La escuela de Toro. San Bartolomé de Fuentesaúco", *El Correo de Zamora,* 24-4-1979, pp. 12-13. Reeditado en *Convivencia Saucana,* junio 1979, nº 17 (bis), pp. 8-9.

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago (1979d): "Juan de Montejo y el relieve de la Piedad", *El Correo de Zamora,* 20-7-1979, ult. pag. Reeditado en *Convivencia Saucana,* marzo 1980, nº 25, pp. 6-7 y en febrero-marzo 1986, nº 89, pp. 25-26.

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago (1979e): "Portada y claustro de la Catedral", *El Correo de Zamora,* 27-06-1979, p. 6.

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago (1980): "El retablo zamorano a finales del siglo XVI: Montejo y Falcote", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLVI, pp. 329-350.

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago (1980b): *La iglesia saucana de S. Juan Bautista y Hernando de Nates.* Club de Amigos de Fuentesúco, II. Salamanca.

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago (1982): "Hitos de la escultura zamorana en la segunda mitad del siglo XVI", *Studia Zamorensia*, 3, pp. 63-79.

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago (1982b): "Datos provinciales para una historia saucana. La talla de San Juan Bautista por Montejo", *Convivencia saucana*, 50-51, pp. 57s y 21s.

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago (1984): Santiago "Primera aproximación documental a la pintura de los Remesales (1570-1630)", *Studia Zamorensia*, 5, pp. 39-50.

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago (1991): "El Cristo-guión de las Siete Palabras", *Barandales*, pp. 93-94.

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago (1993): ficha nº 51 del cat. de la exp. *Civitas. MC Aniversario de la Ciudad de Zamora*. Junta de Castilla y León, Zamora, pp. 136-137.

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago (1993b): ficha nº 57 del cat. de la exp. *Civitas. MC Aniversario de la Ciudad de Zamora*. Junta de Castilla y León, Zamora, pp. 144-145.

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago (1993c): ficha nº 58 del cat. de la exp. *Civitas. MC Aniversario de la Ciudad de Zamora*. Junta de Castilla y León, Zamora, pp. 146-147.

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago (1995): "El Cristo-guía de las Siete Palabras fue tallado por el escultor Alonso de Tejerina", *La Opinión-El Correo,* Zamora, 6-IV-1995, p. 8.

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago (1997): ficha nº 18 del cat. de la exp. *Pequeñas imágenes de la Pasión.* Zamora, pp. 44-45.

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago (1999): ficha nº 9 del cat. de la exp. *El apóstol Santiago en el arte zamorano.* Zamora, pp. 36-37.

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago (1999b): ficha nº 11 del cat. de la exp.

El apóstol Santiago en el arte zamorano. Zamora, pp. 40-41

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago (2001): ficha nº 16 del cat. de la exp. *RemembranZa. Las Edades del Hombre.* Salamanca, 2001, pp. 225-226.

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago (2001b): ficha nº 47 del cat. de la exp. *RemembranZa. Las Edades del Hombre.* Salamanca, 2001, p. 420.

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago (2001c): ficha nº 13 del cat. de la exp. *RemembranZa. Las Edades del Hombre.* Salamanca, 2001, pp. 468-469.

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago (2001d): ficha nº 18 del cat. de la exp. *RemembranZa. Las Edades del Hombre.* Salamanca, 2001, pp. 480-481.

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago (2001e): ficha nº 28 del cat. de la exp. *RemembranZa. Las Edades del Hombre.* Salamanca, 2001, pp. 495-496.

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago (2001f): ficha nº 29 del cat. cat. de la exp. *RemembranZa. Las Edades del Hombre.* Salamanca, 2001, pp. 497-498.

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago (2003): "Piedad Fuentesaúco" en cat. de la exp. *Tiempo de Pasión. Semana Santa en Zamora y su provincia.* Madrid, pp. 73-76.

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago (2006): fichas nº 25 y 26 del cat. de la exp. *Kyrios. Las Edades del Hombre*, Salamanca, pp. 122-125.

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago (2006b): ficha nº 74 del cat. de la exp. *Kyrios. Las Edades del Hombre*, Salamanca, p. 206.

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago (2016): *La iglesia de San Andrés en Zamora y el mecenazgo Sotelo.* Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", Zamora.

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago (2016b): ficha nº 122 del cat. de la exp. *Aqua. Las Edades del Hombre.* Valladolid, pp. 344-345.

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago y MURILLO PÉREZ, María Guadalupe (2015): "Revisión sobre el escultor zamorano Juan Ramos (1585)", en HERNÁNDEZ LUIS, J. L. (coord.), *Sic vos non vobis. Colección de estudios en honor de Florián Ferrero*, pp. 459-477.

SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio (1996): *Medina del Campo, la Villa de las Ferias*, Salamanca.

SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio (2003): ficha nº 4 del cat. de la exp. *El árbol de la vida. Las Edades del Hombre.* Segovia, pp. 358-359.

SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio (2014): "San José con el Niño" en cat. de la exp. *Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, El encuentro*. Valladolid, Fundación Museos de las Ferias, pp. 140-141.

SÁNCHEZ DOMINGO, Rafael (2014): "El testamento castellano en el siglo XVI: institución jurídica al servicio de la muerte", *El mundo de los difuntos: culto cofradías y tradiciones.* San Lorenzo del Escorial, pp. 941-966.

SÁNCHEZ GÓMEZ, Juan Manuel (1995): *Apuntes para una historia de la iglesia parroquial de San Juan de Sahagún de Salamanca.* Primer centenario (1895-1995), Salamanca.

SÁNCHEZ HERRERO, José (1978): *Las diócesis del reino de León: siglos XIV y XV*. León, Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro".

SÁNCHEZ HERRERO, José; LERA MAÍLLO, José Carlos y CASQUERO, José Andrés (2018): "Apéndice. Episcopologio" en SÁNCHEZ HERRERO, J. (coord.), *Historia de las diócesis*

españolas: Astorga, Zamora. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 1329-1337.

SENDÍN CALABUIG, Manuel (1977): *El Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca en Salamanca.* Salamanca, Universidad de Salamanca.

SILVA MAROTO, Pilar (2004): *Fernando Gallego*, Salamanca.

SMITH, Christopher (2005): *Virgo Sacerdos. Mary an the Priesthood of the Faithful.* Tesis de Licenciatura, inédita, Roma, Pontificia Universidad Gregoriana.

SOBRINO CHOMÓN, Tomás (2005): "La Iglesia de Ávila. La geografía diocesana" en EGIDO, T. (coord.), Historia de las diócesis españolas: Ávila, Salamanca y Ciudad Rodrigo. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 6-8.

SWARZENSKI, Georg (1945): "A Statue by Pompeo Leoni and its Relation to Greco", *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, 43, 253, pp. 42–53.

THEBUSSEM, Doctor (1882): "Morrión de Fermoselle", *Tres antiguallas que se conservan por Don José Pardo de Figueroa, en su casa de Medina Sidonia, calle de Tapia número 2.* Madrid, Imp. Sucesores de Rivadeneyra.

TOLEDANO, Leoncio (1939): *Breves noticias históricas de Fuentesaúco y su tierra.* Imp. de "El Correo de Zamora", Zamora.

TORIBIO ANDRÉS, Eleuterio (1944): *Salamanca y sus alrededores. Su pasado, su presente y su futuro.* Salamanca, Talleres tipográficos "Cervantes".

TORMO, Elías (1931): "Una guía de Alba de Tormes: De Salamanca a Alba de Tormes", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 98, II, pp. 609-638.

TORMO Y MONZÓ, Elías (1935): *Salamanca. Las Catedrales (Sobre estudios inéditos de D. Manuel Gómez-Moreno).* Patronato Nacional del Turismo, Madrid.

TORRES PÉREZ, José María (1995): "Una escultura de San Bartolomé realizada por Tomás de la Huerta para su ermita del Casar de Cáceres", *Norba: Revista de Arte*, XIV-XV, pp. 321-326.

TORRES VILLEGAS, Francisco Jorge (1852): *Cartografía hispano-científica o sea Los mapas españoles, en que se representa a España bajo todas sus diferentes fases.* T. II. Madrid, Imp. D. José María Alonso.

URREA, Jesús (1992): "Los maestros de Toro: Nuevos datos y obras", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLVIII, pp. 243-252.

URREA, Jesús (1992b): "Escultores coetáneos y discípulos de Gregorio Fernández, en Valladolid (II)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLVIII, pp. 393-402.

URREA, Jesús (2006): "Revisión y novedades junianas en el V centenario de su nacimiento", *Boletín del Museo Nacional de Escultura,* 10, pp. 3-13.

URREA, Jesús (2020): "El desaparecido templo de San Antón: Sus patronos y obras de arte" en *Estudios de arte y sociedad en Valladolid (siglos XVI-XIX)*. Ayuntamiento de Valaldolid, Valladolid.

URREA FERNÁNDEZ, Jesús y PARRADO DEL OLMO, Jesús María (1986): "El Arte en Medina del Campo", en LORENZO SANZ, E. (coord.), Historia de Medina del Campo y su Tierra, Vol. I: Nacimiento y expansión. Valladolid, Ayuntamiento de Medina del Campo, pp. 661-718.

URSÚA IRIGOYEN, Isidoro (1981): "Retablos laterales de la iglesia de Allo", *Príncipe de Viana*, 42, 162, pp. 11-18.

VACA LORENZO, Ángel (1988): *Documentación medieval del Archivo Parroquial de Villalpando* (*Zamora*), Eds. Universidad de Salamanca, Salamanca.

VASALLO TORANZO, Luis (1993): "Una nueva obra de Rodrigo Gil de Hontañón en Zamora: la reforma de la iglesia de San Juan de Puerta Nueva", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LIX, pp. 313-320.

VASALLO TORANZO, Luis (1998): "Esteban de Rueda tras la muerte de Sebastián Ducete", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXIV, pp. 337-364.

VASALLO TORANZO, Luis (1999): "El escultor Manuel Álvarez de la Peña", *Academia*, 89, pp. 84-116.

VASALLO TORANZO, Luis (2004): "A propósito del escultor Juan de Montejo", *Goya*, 299, pp. 68-79.

VASALLO TORANZO, Luis (2004b): *Sebastián Ducete y Esteban de Rueda. Escultores entre el Manierismo y el Barroco*. *Salamanca,* Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo".

VASALLO TORANZO, Luis (2004c): "Juan de Álava y Pedro de Ibarra al servicio de los condes de Alba de Aliste", *BSAA Arte,* 69-70, pp. 279-302.

VASALLO TORANZO, Luis (2006): ficha nº 48 del cat. de la exp. *Kyrios. Las Edades del Hombre.* Salamanca, pp. 163-164.

VASALLO TORANZO, Luis (2009): "Gámiz, Anchieta y Juni. El pleito por el retablo de Briviesca", *Archivo Español de Arte,* LXXXII, 328, pp. 355-366.

VASALLO TORANZO, Luis (2009b): ficha nº 84 del cat. de la exp. *Paisaje Interior. Las Edades del Hombre.* Valladolid, pp. 382-383.

VASALLO TORANZO, Luis (2010): "San Lucas", *La pieza del mes. Julio 2010.* Cáceres, Museo de Cáceres, s. p.

VASALLO TORANZO, Luis (2011): "ficha nº 11" del cat. de la exp. *El Museo crece. Últimas adquisiciones, 2005-2010.* Madrid, pp. 46-49.

VASALLO TORANZO, Luis (2012): *Juan de Anchieta. Aprendiz y oficial de escultura en Castilla (1551-1571)*. Valladolid, Universidad de Valladolid.

VASALLO TORANZO, Luis (2016): ficha nº 58 del cat. de la exp. *Aqua. Las Edades del Hombre.* Valladolid, pp. 204-205.

VASALLO TORANZO, Luis (2016b): ficha nº 86 del cat. de la exp. *Aqua. Las Edades del Hombre.* Valladolid, pp. 262-263.

VASALLO TORANZO, Luis (2016c): "San José con el Niño" en SÁNCHEZ DEL BARRIO, A. (dir.), *Archivo Simón Ruiz. Comercio y finanzas en tiempos de Felipe II (Catálogo de la exposición del Archivo General de Indias. Sevilla).* Valladolid, Maxtor, pp. 136-137.

VASALLO TORANZO, Luis (2018): *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico.* Valladolid, Universidad de Valladolid, 2018.

VASALLO TORANZO, Luis (2019): ficha nº 43 del cat. de la exp. *Angeli. Las Edades del Hombre.* Valladolid, pp. 142-143.

VASALLO TORANZO, Luis (2022): "Del modelo al bloque. El "sacado de puntos" en los talleres escultóricos españoles del Renacimiento", *Ars Longa,* 30, pp. 99-110.

VASALLO TORANZO, Luis; ALMARAZ VÁZQUEZ, Mª de las Mercedes; BLANCO SÁNCHEZ, José (2005): "Antonio Tomé en el retablo de los Trinitarios de Zamora", *BSAA Arte,* LXXI, pp. 215-240.

VASALLO TORANZO, Luis y AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo (2011): "La Piedra en el patrimonio artístico: En las ciudades de Zamora y Toro desde el siglo XVI al XVIII", en LÓPEZ MORO, F. J. *et. al.* (eds.), *De los plutones a los monumentos. Un recorrido temático por la piedra del este de Sayago (Zamora). El granito silicificado de Peñausende y la vaugnerita de Arcillo.* Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo".

VÉLEZ CHAURRI, José Javier (1996): ficha nº 247 del *Catàleg d'escultura i pintura del segles XVI, XVII i XVIII. Época del Renaixement i el barroc.* Fons del Museo Frederic Marès/3. Barcelona, Ayuntamiento de Bardelona, pp. 296-297.

VERRIÉ, Federico Pablo (1948): *Mil Joyas del Arte Español: Edad moderna y contemporánea.* Barcelona: Instituto Gallach de Librería y Ediciones.

VICENTE BAJO, Juan Antonio (1901): *Espiscopologio salmantino desde la antigüedad hasta nuestros días.* Salamanca, Imprenta de Calatrava.

VICENTE PRADAS, José María (2019): *Arquitectura gótica en Zamora y su provincia.* Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo".

VILA JATO, María Dolores (1983): *Escultura manierista.* Santiago de Compostela. Fundación Arte Galega Sánchez Cantón.

VILLAR Y MACÍAS, Manuel (1887): *Historia de Salamanca. T. II (Libro VII). Desde Felipe III a la Guerra de Sucesión.* Salamanca, Imp. de Francisco Núñez Izquierdo.

VILLAR Y MACÍAS, Manuel (1887b): *Historia de Salamanca. T. III (Libro IX). Desde la Guerra de la Independencia hasta nuestros días.* Salamanca, Imp. de Francisco Núñez Izquierdo.

VILLEGAS, Alonso de (1584): *Flos Sanctorum: y Historia General, en que se escribe la vida de la Virgen Sacratísima Madre de Dios…* Segunda parte. Toledo, a costa de Ioan Salazar (por Iuan Rodriguez, mercader de libros).

VOCES JOLÍAS, José María (1987): *Arte religioso de El Bierzo en el siglo XVI.* Ponferrada.

WEISE, Georg (1925): *Spanische Plastik aus sieben jahrhunderten*, T. I. Reutlingen, Gryphius.

WEISE, Georg (1927): *Spanische Plastik aus sieben jahrhunderten*, T. II, 2 Vols. (Text & Abbildungen). Reutlingen, Gryphius.

WILKINSON, Alexander S. (2010): *Iberian books. Books Published in Spanish or Portuguese or on the iberian Peninsula before 1601.* Leiden, Boston.

ZATARAÍN FERNÁNDEZ, Melchor (1898): *Apuntes y noticias curiosas para formalizar la historia eclesiástica de Zamora y su Diócesis.* Est. Tipográfico de San José, Zamora.

ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen (1998): "Reflexiones acerca de la escultura romanista en Vizcaya. Martín Ruíz de Zubiate en Ceberio", *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, 17 (Revisión del Arte del Renacimiento), pp. 365-373.

10. AGRADECIMIENTOS

Oficialmente esta tesis se inició en el curso 2014-2015, tras cinco años de residencia en la ciudad de Zamora trabajando en el Proyecto Cultural Zamora Románica. Con el final del Proyecto y la vuelta a casa retomé el contacto, nunca perdido, con la Universidad de Valladolid, en la que había realizado mis cursos de Doctorado antes de pasar por la Universidad de Salamanca y por diversos trabajos que me encaminaron hacia el mundo de la gestión patrimonial, pero también del estudio, documentación y catalogación del patrimonio de Castilla y León. En mi ánimo siempre ha estado "el no parar nunca", como me dijo hace ya bastantes años el profesor Jesús Parrado, culpable, en cierto modo de que me convenciese de que la carrera que había cursado me podía dar de comer.

Han sido muchos años, demasiados, y muchas renuncias, demasidas, para llegar al momento de poder redactar este colofón. Bien es cierto que, entre medias, ha habido dos cursos de baja voluntaria en los que accedí y gané mi plaza como Profesor-Tutor de la UNED y muchos proyectos de trabajo para la Junta de Castilla y León –algunos de ellos por los territorios que también se mueve la tesis–, administraciones provinciales y locales, fundaciones y empresas que, además de una enorme experiencia laboral han aportado el necesario sustento para quienes afrontamos la titánica labor de una tesis doctoral sin el apoyo de becas o ayudas institucionales. *Primum vivere, deinde philosophari.* Y como consecuencia de todo ello han ido llegando muchos amigos y compañeros de viaje, además de numerosos artículos y libros. Este tiempo restado a la redacción de la tesis ha sido, en realidad, un tiempo ganado, tiempo de aprendizaje, de maduración, de reflexión… No tengo duda de que la investigación resultante no hubiera sido la misma si se hubiese llevado a cabo al terminar los cursos de Doctorado, en 2004, o incluso si tras retomar este contacto, diez años después, hubiera podido dedicarme por completo a la tesis realizándola en tan sólo tres años, como estipula la normativa académica.

Así, pues, en un trabajo de largo recorrido, como este, son muchas las personas que se han ido cruzando en el camino y que de muy diversas maneras han ido dejando su impronta en él. Por ello, las próximas líneas son de profundo agradecimiento y cariño. Hago mía la frase que desde niño oí a mi abuela Felisa, "de bien nacido es ser agradecido" y que aún hoy repite mi madre para que no se nos olvide nunca la importancia de dar las gracias, algo que cuesta muy poco y que a veces se nos hace tan difícil. Por ello, es a mis padres a los primeros que debo mencionar aquí, por inculcarme el espíritu de trabajo y sacrificio, por su apoyo incondicional y por estar ahí en los momentos más complicados. También a mis hermanas, tíos y abuelos, con especial recuerdo a mi abuelo Custodio, que falleció durante los últimos compases de la investigación.

Pero esta tesis es hoy una realidad gracias a mi tutor, el profesor Luis Vasallo Toranzo, al que durante todos estos años he tenido como guía, como consejero y creo que, también, como amigo. Su magisterio, sus correcciones, su ayuda en la búsqueda y revisión documental han resultado vitales. Él, en cierto modo,

me presentó a Juan de Montejo y juntos nos hemos ido alegrando con los hallazgos que se producían durante el trabajo de campo o durante las tareas archivísticas y juntos formulamos algunas de las preguntas a la que he tratado de dar respuesta a lo largo de esta investigación.

La reconstrucción del devenir vital de nuestro escultor me ha hecho moverme por tres diócesis diferentes: Salamanca, Valladolid y Zamora. En cada una de ellas, aunque en distinta dimensión, se han llevado a cabo labores tanto de campo como de archivo, ambas fundamentales para una tesis de este tipo. Por ello, vaya en primer lugar mi agradecimiento al personal de sus Delegaciones de Patrimonio, Archivos Diocesanos y Catedralicios y, como no, a sus párrocos y guardeses, piezas insustituibles de este complejo engranaje.

En Salamanca, el trabajo de campo se realizó en dos periodos distintos, por lo que he de mencionar primero a Ramón Martín Gallego y Enrique Mesonero, pero también a Tomas Gil Rodrigo, actual Director del Servicio Diocesano de Patrimonio Artístico y Cultural y de Evangelización de la Cultura. Algo similar me ocurrió en Valladolid, donde traté con dos Delegados distintos, José Luis Velasco Martínez y más recientemente Jesús García Gallo. En Zamora, donde se concentra un mayor volumen de obra y documentación, tuve la enorme suerte de contar con José Ángel Rivera de las Heras, en quien encontré apoyo y sobre todo amistad. Su cese como Delegado Diocesano coincidió con la redacción de los últimos capítulos de la tesis. Sería imposible enumerar aquí todas las facilidades que me ofreció para trabajar en la diócesis, a las que debo sumar la posibilidad de consultar el Inventario de Bienes de la Iglesia Católica, certeras indicaciones sobre obras y artistas, y algunas fotografías y apuntes documentales.

Excepcionalmente se solicitó información a la Delegación de Patrimonio Cultural de la Archidiócesis de Toledo y al Departamento de Patrimonio de la Catedral de Toledo, a cuyos responsables y personal agradezco su ayuda y atención.

Los archivos de las tres Diócesis y el de la catedral de Zamora, también fueron objeto de innumerables horas de trabajo. Destacaré aquí la amabilidad, generosidad y buen hacer de José Carlos de Lera Maillo, técnico del Archivo Histórico Diocesano de Zamora. Obviamente, fue necesario extender las búsquedas hacia los archivos de protolocos, en este caso únicamente a los de Zamora y Salamanca, pues en Valladolid se optó por consultas concretas de pleitos de la Real Chancillería, donde gocé de la amabilidad y paciencia de su personal.

Debo recordar ahora también a las Comunidades de religiosas y religiosos de estos tres territorios por permitirme entrar en sus Casas, en las que 400 años después los “objetos patrimoniales” siguen siendo obras de culto y devoción, finalidad para la fueron concebidas la mayor parte de las piezas estudiadas. Mención especial merecen las Madres Carmelitas de Toro (Zamora), a las que

me une una larga amistad y que me ayudaron a lograr el acceso a otros monasterios en los que se suscitaban lógicas reticencias.

Como ya he dicho, una parte de los viajes por Salamanca y Zamora se solaparon con Proyectos de trabajo encargados por la Junta de Castilla y León. Gracias a ellos pude localizar, de manera inesperada, algunas imágenes de las que no tenía noticia o llegar a localidades que, a priori, no tenía pensado visitar. Por ello, Cristina Escudero Remírez, técnico del Servicio de Planificación, Investigación y Difusión de la Junta de Castilla y León, debe estar presente también en estos agradecimientos.

Una parte representativa del patrimonio estudiado ha pasado por muy distintos motivos y en diversos momentos a instituciones museísticas. Se ha procurado contactar con todas ellas, bien para solicitar algunas fotografías, bien para intentar rastrear el camino que habían seguido las piezas hasta llegar a su actual destino. Hacia todos ellos sólo tengo buenas palabras, puesto que sus conservadores y técnicos siempre me han facilitado altruistamente todo lo que estaba a su alcance. Entre ellos están el Museo Nacional de Escultura, el Museo Lázaro Galdiano, el Museo Marès de Barcelona, el Museo Provincial de Zamora, el Museo de las Ferias de Medina del Campo, el Museo Catedralicio de Zamora, el Museo Diocesano de Zamora, el Museo Diocesano de Salamanca, el Museo de las Claras de Salamanca, el Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa o el Fine Arts Museum de Boston.

La tercera de las patas que sustentan esta tesis será la bibliográfica, siendo aquí fundamental el papel de la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, pero también de la Biblioteca de Castilla y León, de la Biblioteca Pública de Zamora y de la del Instituto de Estudios Zamoranos “Florian de Ocampo”. Gracias a todos ellos he podido localizar hasta los estudios y artículos más recónditos que he necesitado.

Aun no habiendo formado parte nunca al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, siempre me he sentido muy cercano a él, guardando incluso un cierto sentido de pertenencia y de deuda por la formación recibida. El paso de los años, compartir inquietudes, investigaciones o simplemente conversaciones de pasillo mientras acudía a las periódicas reuniones de tesis con el profesor Vasallo me obligan a reconocer mi agradecimiento a alguno de sus miembros, tales como Clementina Julia Ara Gil, Jesús María Parrado del Olmo, María José Redondo Cantera, Fernando Gutiérrez Baños, Irune Fiz Fuertes y Ramón Pérez Castro. Unos brindaron apoyo, otros palabras de ánimo e incluso algunas valiosas noticias para mi tesis. Mención especial merece Mauricio Herrero Jiménez, profesor del Departamento de Ciencias y Técnicas Historiográficas de la Universidad de Valladolid, una de las mejores personas y profesores con que me he cruzado en mi vida universitaria.

Tras mi paso por la Universidad de Salamanca, en 2007-08, y algunos Proyectos comunes realizados con posterioridad, también quiero citar aquí a los profesores Ana Castro Santamaría, Eduardo Azofra Agustín y Francisco Javier Lorenzo Pinar.

Por último, y en aras de reconocer su paciencia y comprensión durante el pasado curso 2021-22 quiero mencionar al Centro Asociado de la UNED en Zamora que, conscientes de la dificultad que suponen los últimos compases en la redacción de la tesis, me ofrecieron todas las facilidades para poder conciliar ambas actividades con los menores perjuicios.

Resta por aludir a varias personas, amigos y compañeros de los que he recibido continuo apoyo y palabras de aliento durante todo este tiempo, entre ellos Josemi Lorenzo Arribas, Marco Antonio Martín Bailón, Hortensia Larrén Izquierdo, Eduardo Carrero Santamaría, José Luis Hernando Garrido, María Teresa Fernández Fernández o María Dieguez Melo. Ha habido también, quienes conocedores de mi tema de investigación, me han proporcionado fotografías, noticias de obras nuevas o detalles sobre la restauración de ciertas piezas, como Javier Baladrón Alonso, Jesús Cuesta Salado u Óscar Morales Romero. Y, como un salvavidas al que agarrarse, ahí ha estado siempre mi amigo Rubén Fernández Mateos, del que tanto he aprendido sobre escultura romanista y con el que he compartido largas, larguísimas, conversaciones sobre el avance de nuestras respectivas tesis, sobre nuestra neurastenia doctoral y en general sobre arte.

Pero si he conseguido poner el punto y final a este trabajo, tras no pocos pensamientos de abandono, ha sido gracias a Noelia, sufridora compañera en este viaje y en mi vida. Le debo agradecimiento eterno por sus continuos ánimos, por su apoyo sin fisuras, por su actitud comprensiva y generosa y por su inagotable paciencia, pero también disculpas por todo el tiempo robado y por las dificultades pasadas. Nos queda el consuelo de que Montejo dejará de formar parte, al fin, de nuestra pareja, pues durante estos años le hemos tenido casi como a un miembro más de la familia.

Gracias a todos.