

Ireneo Firé Fuertes

Lorenzo de Ávila,  
Juan de Borgoña II y su escuela



CENTRO DE ESTUDIOS BENAVENTANOS  
«LEDO DEL POZO»

C.E.C.I.I.

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

LORENZO DE ÁVILA, JUAN DE BORGONA II  
Y SU ESCUELA

LA RECEPCIÓN DEL RENACIMIENTO EN TIERRAS  
DE ZAMORA Y LEÓN

Irune Fiz Fuentes

LORENZO DE ÁVILA,  
JUAN DE BORGOÑA II  
Y SU ESCUELA

LA RECEPCIÓN DEL RENACIMIENTO  
EN TIERRAS DE ZAMORA Y LEÓN



CENTRO DE ESTUDIOS BENAVENTANOS  
«LEDO DEL POZO»  
C.E.C.E.L - C.S.I.C.

BENAVENTE  
2003

Edita: CENTRO DE ESTUDIOS BENAVENTANOS "Ledo del Pozo"

© Texto: Irune Fiz Fuertes

© Fotos: Láms. 1, 4, 4, 7, 9, 10, 11, 13, 18, 19, 20, 21, 22, 28, 39, 40, 41, 51, 71, 76, 81, Imagen Mas, Astorga.  
Láms. 2, 12, Catálogo *Remembranza. Las Edades del Hombre*.  
Láms. 3, 6, 7, 8, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León.  
Láms. 6, 48, 49, 50, 54, 78, 79, 82, Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo".  
Láms. 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo" (Foto "Juanjo").  
Lám. 23, Catálogo *El Apóstol Santiago en el arte zamorano*.  
Láms. 24, 25, 26, 27, Catálogo *Pintura en Toro. Obras restauradas*.  
Lám. 30, Boletín del Museo del Prado, 1985, t. VI.  
Láms. 32, 53, Instituto Diego Velázquez, CSIC.  
Láms. 33, 45, Museo Lázaro Galdiano, Madrid.  
Láms. 34, 35, 55, 56, 57, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 80, Obispado de Zamora.  
Láms. 42, 43, 44, 47, Archivo Mas, Barcelona.  
Lám. 46, Catálogo de obras de la Galería Caylus, 1993-1994.  
Lám. 77, Fernando Regueras Grande.  
Láms. 14, 15, 16, 17, 29, 31, 65, Irune Fiz Fuertes.

Foto de Portada: Juan de Borgoña II. Magdalena penitente

Foto de Contraportada: Anónimo. *Lamentación ante Cristo Muerto*

Printed in Spain. Impreso en España

ISBN: 84-931127-5-5

Depósito Legal: S. 1.676-2003

Fotomecánica e impresión:

Grafficas VARONA, S.A.

Polígono "El Montalvo", parcela 49

Teléf. 923 190 036. Fax 923 190 027

37008 SALAMANCA

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida total o parcialmente, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio ya sea mecánico, eléctrico, químico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor o los autores.

# Índice

PRESENTACIÓN .....	11
AGRADECIMIENTOS .....	15
PRÓLOGO .....	17
I. ESTADO DE LA CUESTIÓN. LA HISTORIOGRAFÍA Y SUS APORTACIONES .....	19
II. EL PROBLEMA DE LA AUTORÍA. METODOLOGÍA DE ESTUDIO .....	23
III. CARACTERÍSTICAS GENERALES .....	27
Estilo .....	27
Temática e iconografía .....	29
Clientela .....	29
El retablo: tipología .....	31
El uso del grabado .....	38
La técnica .....	39
La fortuna del patrimonio .....	40
IV. LORENZO DE ÁVILA .....	43
Historiografía .....	43
Biografía .....	44
Estilo y evolución .....	48
Catálogo de obras documentadas:	
Fresco con la "Historia de la Disputa". Catedral de León .....	50
Retablo mayor. Parroquia de Santo Tomás.	
Pozuelo de la Orden (Valladolid) .....	50
Retablo para la iglesia del monasterio de San Francisco. Toro .....	54
Retablo mayor. Parroquia de San Miguel. Villavendimio (Zamora) .....	55
Retablo de La Asunción y Santos Juanes. Toro .....	55
Retablo para el monasterio de San Ildefonso. Toro .....	58
Retablo mayor. Colegiata de Santa María la Mayor. Toro .....	59
Retablo de la capilla de los Sedano. Parroquia de Santo Tomás Cantuariense. Toro .....	59
Retablo mayor. Iglesia de Santa María de Arbás. Toro .....	62
Retablo para Villalpando (Zamora) .....	64
Retablo Mayor. Parroquia de El Salvador. Venialbo (Zamora) .....	64
Policromía del escudo de armas para el Consistorio. Toro .....	67



*Catálogo de obras atribuidas:*

Retablo de los Arcángeles. Museo Diocesano y Catedralicio. León .....	68
Banco de retablo. Museo Diocesano y Catedralicio. León .....	70
San Juan, San Pedro y Santiago. Monasterio de Sancti Spiritus. Toro .....	71
Retablo de la Asunción. Monasterio de Sancti Spiritus. Toro .....	72
Oración en el Huerto. Convento de la Purísima Concepción y San Cayetano. Toro .....	76
Retablo mayor. Iglesia de San Esteban. Pinilla de Toro (Zamora) .....	77
Adoración de los pastores. En comercio .....	79
San Sebastián entre San Fabián y San Tirso. Museo del Prado .....	79
Donantes y Santo Degollado. Museo del Prado .....	80
Retablo de la Capilla de las Cuevas. Catedral de Ávila .....	81
Presentación en el Templo. Colección Simonsen. São Paulo (Brasil) .....	83
San Miguel. Colección particular .....	83
Virgen con el Niño. Colección particular .....	84
Visitación, Nacimiento y Anunciación. Museo Lázaro Galdiano. Madrid .....	85
Retablo mayor. Parroquia de La Trinidad. Toro .....	86
Prendimiento. Colección particular .....	89
V. JUAN DE BORGOÑA II .....	91
Biografía .....	91
Estilo y evolución .....	95
<i>Catálogo de obras documentadas:</i>	
Retablo mayor. Parroquia de Santo Tomás Cantuariense. Toro .....	97
Retablo mayor. Parroquia de San Martín. Pinilla de Toro (Zamora) .....	101
Retablo mayor. Iglesia parroquial. Torrecilla de la Orden (Valladolid) .....	104
Retablo mayor. Parroquia de Santo Tomé. Quintanilla del Monte (Zamora) .....	105
Pintura de los escudos y banderas para el túmulo de la Reina Juana. Toro .....	106
Retablo mayor. Parroquia de El Salvador. Abezames (Zamora) .....	106
<i>Catálogo de obras atribuidas:</i>	
Anunciación. Museo Lázaro Galdiano. Madrid .....	110
La Virgen y el Niño con Santa Ana. Colección particular .....	111
Epifanía. Colección Herzig (Viena) .....	112
San Bartolomé. Colección particular. Lucerna (Suiza) .....	113
Retablo mayor. Parroquia de Santo Tomás. Castrogonzalo (Zamora) .....	113
San Juan Bautista, San Marcos. Colección particular. Madrid .....	118
Retablo mayor. Ermita de La Visitación. Salas de los Barrios (León) .....	118
Magdalena penitente. En comercio .....	121
Retablo lateral. Catedral de Ciudad Rodrigo .....	122

*VI. OTROS PINTORES DE LA ESCUELA .....*

Alonso de Aguilar .....	124
Biografía .....	124
Estilo y formación .....	124
<i>Catálogo de obras:</i>	
Retablo mayor. Parroquia de San Antolín. Zamora .....	126
Retablo mayor. Parroquia de La Asunción. Losilla (Zamora) .....	128
Martín de Carvajal .....	130
Biografía .....	130
Estilo y evolución .....	130
<i>Catálogo de obras documentadas:</i>	
<i>Catálogo de obras atribuidas:</i>	
Retablo mayor. Ermita de Santa María del Templo. Pajares de la Lampreana (Zamora) .....	132
Retablo mayor. Parroquia de Santa María. Belver de los Montes (Zamora) .....	136
Retablo mayor. Parroquia de San Pedro. Gallegos del Río (Zamora) .....	140
Retablo mayor. Parroquia de la Natividad de la Virgen. San Agustín del Pozo (Zamora) .....	141
Retablo mayor. Parroquia de Nuestra Señora de Realengo. Villárdiga (Zamora) .....	142
Retablo mayor. Parroquia de la Natividad de la Virgen. Villardondiego (Zamora) .....	143
VII. OBRAS ANÓNIMAS .....	144
Retablo lateral. Parroquia de Santa María de la Horta. Zamora .....	144
Lamentación ante Cristo muerto. Parroquia de San Esteban. Fuenteseblas (Zamora) .....	146
Abrazo ante la Puerta Dorada. Ermita Nuestra Señora de la Antigua. Fuentesaúco (Zamora) .....	148
Lamentación ante Cristo muerto. Convento de Santa Sofía. Toro .....	149
Epifanía. Huida a Egipto. Colección particular. Alicante .....	150
Retablo mayor. Parroquia de San Miguel. Pedrosa del Rey (Valladolid) .....	150
Retablo de la Asunción de la Virgen. Parroquia de Nuestra Señora del Socorro. Valderas (León) .....	151
Huida a Egipto. Walters Art Gallery. Baltimore (Estados Unidos) .....	153
Lamentación ante Cristo muerto. Hospital de La Piedad. Benavente .....	153
Piedad. Parroquia de San Juan del Mercado. Benavente .....	155
Retablo mayor. Parroquia de La Asunción. Fresno de la Ribera (Zamora) .....	156
Retablo. Museo de la Catedral. Astorga .....	157

# Presentación

VIII. PINTURAS ATRIBUIDAS AJENAS A LA ESCUELA .....	159
Santo Entierro. Colegiata de San Isidoro. León .....	159
Retablo de Santo Domingo de Guzmán. Monasterio de Sancti Spiritus. Toro .....	159
Visitación y Dormición de la Virgen. Palacio Bustamante. Toro ....	160
Retablo de San Antonio Abad. Iglesia de San Benito el Real. , Valladolid .....	160
Puertas de un relicario. Iglesia de San Benito el Real. Valladolid .....	161
Piedad. Parroquia de Santa María del Azogue. Benavente .....	162
Apéndice documental .....	163
Bibliografía .....	177
Índice onomástico .....	183
Índice toponímico .....	185

*"El saber no avanza obteniendo respuestas, sino, paradójicamente, añadiendo nuevas preguntas que son siempre otras preguntas."*  
Severo Sarduy, "El cielo y la tierra", *El Cristo de la rue Jacob*.

En torno al segundo tercio del siglo xvi se asiste en tierras de Zamora y León a una inusitada plétora de retablos pictóricos. Irrumpe con ellos una pintura ya renacentista, de cuño toledano, cuya impronta se dejará sentir en la zona durante casi la totalidad de la centuria, hasta la imposición de los cánones romanistas. A partir del siglo xvii, sin embargo, la personalidad de los artistas que realizaron dichas obras se eclipsa hasta el olvido, mientras en el siguiente muchos de sus retablos se desmiembran cuando no son remplazados por otros más al día.

Habrá que esperar a principios del siglo xx para que Gómez-Moreno reconozca la existencia de una escuela pictórica renacentista zamorana, asociada durante mucho tiempo a maestros anónimos que sólo en el último cuarto de siglo han sido devueltos a su vieja nombradía.

El estudio de Irune Fiz Fuertes: *Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña II y su escuela. La recepción del Renacimiento en tierras de Zamora y León*, recapitula y medita sobre este fenómeno. Octava entrega de la serie *Exposiciones y Catálogos*, el C.E.B. *Ledo del Pozo* quiere, con esta nueva publicación, dejar constancia de uno de los más brillantes capítulos de nuestro arte.

Conocí a Irune Fiz –con ese nombre entre arcano eusquético y monosílabo mirobrigense– en junio de 2002. Apenas sabía entonces que periódicamente una joven estudiosa de Valladolid visitaba pueblos cercanos a Benavente para estudiar sus retablos. A partir de aquella fecha, primero como simple propuesta y desde Navidades del mismo año como texto madurado en sucesivas redacciones, ampliadas, corregidas y repensadas, el libro ha ido fraguando definitivamente hasta el bello impreso que el curioso lector tiene ahora entre sus manos.

Un libro cuyo origen remonta a la *Memoria de Investigación* de la autora, leída el 21 de septiembre de 1999 bajo el título: *La pintura del siglo xvi en el foco toresano: revisión de la personalidad del Maestro de Pozuelo* por la que obtuvo el Premio Extraordinario de Licenciatura el curso 1999-2000; y cuyo lógico colofón habrá de ser la realización de la tesis doctoral sobre la *Pintura en la provincia de Zamora en el siglo xvi y su irradiación*, materia por la que Irune se decantó nada



más licenciarse (1997) cuando disfrutó en el CSIC de una Beca de Posgrado de Introducción a la Investigación bajo la tutela de la doctora Isabel Mateos.

Pero más allá de ser la pintura zamorana un campo escasamente estudiado, es muy probable que en la elección de un tema del Renacimiento en estas remotas tierras de la Meseta, obrase en Irune otras consideraciones.

En realidad la primera formación académica de la autora no se centró en Historia del Arte sino en Biblioteconomía y Documentación, diplomatura que cursó en la Universidad de Salamanca entre 1989 y 1992 y que no le satisfizo hasta el extremo de dedicarse profesionalmente a ella. Por suerte y para "acliar sus ideas" se trasladó un año a Italia y como tantos viajeros (incluso turistas) cisalpinos –como Goethe, Ruskin o Burckhardt– sucumbió ante la revelación de un país inigualable que, parafraseando a Stendhal, a medida que mejor lo conoces, más deseas que exista. Por tanto, no debió ser difícil caer en la tentación de un estudio en el que pudiesen rastrearse los estímulos renacentistas en tierras de Zamora, por muy entroncados que estén en un humus local flamenquizante y sometidos a una clientela poco proclive a novedades.

De vuelta de Italia decidió seguir estudiando, matriculándose en la recién creada licenciatura de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid que cursó entre 1993 y 1997. Durante este periodo se benefició de varias becas departamentales y, recién egresada, de una en el CSIC y otra de mayor entidad del Ministerio de Educación para la Formación de Investigadores entre 1999 y 2001. Dicha beca le ha permitido completar su formación con estancias en el *Kunsthistorisches Institut* de Florencia en 2000 para estudiar las relaciones estilísticas entre la pintura del Quattrocento florentino y la de Castilla del siglo XVI y otra en el *Istituto da Historia da Arte da Universidade Central de Lisboa* en 2001 para investigar las relaciones entre la pintura renacentista portuguesa y castellana. Por fin, en 2001 ingresa en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid donde actualmente ejerce como profesora no numeraria.

A lo largo de este tiempo Irune ha colaborado con varias entradas sobre pintores del siglo XVI en el *Allgemeines Künstler Lexicon* (Thieme-Becker) y en las últimas ediciones de *Las Edades del Hombre*. Asimismo ha publicado diversos artículos en revistas especializadas, siempre sobre pintores castellanos del siglo XVI: "Nueva obra del Maestro de Astorga", *Archivo Español de Arte*, 1998; "Una Epifanía y una Anunciación atribuidas a Francisco de Comontes en el Museo de la Universidad de Salamanca", *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología*, 1998; "El pintor zamorano Alejandro de Vilestén y el retablo de Castroponce (Valladolid)" (en colaboración con M.º José Redondo Cantera) *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, 1998; "A propósito del Maestro de los Santos Juanes", *Archivo Español de Arte*, 2001; "Nuevas obras del pintor Cristóbal de Colmenares. La asimilación de las novedades berrugueticas en la Diócesis de León", *De Arte*, 2002; "Consideraciones sobre la pintura en Tierra de Campos: Nuevas atribuciones a los

Maestros de Astorga y Becerril", *Archivo Español de Arte*, 2002; "Organización y método de trabajo de un taller. El caso toresano" (en colaboración con Luis Vasallo Toranzo), *Boletín del Instituto y Museo Camón Aznar*, 2003; "Alonso Nicoín de León. Pintor del Renacimiento en Tierra de Campos", *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología*, 2002.

Con este bagaje, que le ha permitido ampliar y matizar su perspectiva de la pintura toresana del Quinientos, Irune ha reelaborado su viejo texto académico hasta desembocar en esta nueva publicación. Un libro que lejos de pretender ser un *catalogue raisonné* de los distintos pintores de la escuela es aproximación rigurosa –con la carga subjetiva que implica todo atribucionismo– a un obrador donde destacan dos maestros, Lorenzo de Ávila especialmente y Juan de Borgoña II, pero en el que trabajan varios más de perfil todavía difuso. *Opera aperta*, en cualquier caso, a nuevos registros –que habrán de aparecer– aportaciones documentales y a seguras revisiones del material hoy disponible.

El atento lector se percatará asimismo de la dificultad de casar muchas veces datos de archivo y evidencias estilísticas (fundadas siempre –salvo excepción– en la observación directa), de la similitud de redacciones y estilos que comparten nuestros pintores, del complejo sistema de trabajo en régimen de compañía y, sin embargo, de la existencia de sensibilidades, incluso morfologías diferentes.

El libro de Irune Fiz es además un texto enjuto que prescinde del fárrago de prolíficas y reiterativas descripciones iconográficas, obra en permanente diálogo con la breve tradición iconográfica que descubrió y "colonizó" esta *terra ignota* de la pintura renacentista zamorana; y que, incluso en la discrepancia, es siempre reconocimiento de un magisterio que inaugura Gómez Moreno, continuaron Post y Angulo y tanto debe últimamente a las aportaciones del profesor toresano Navarro Talegón.

Por primera vez, la escuela de Toro, cuyo brillo se dejó sentir en un amplio radio de las tierras de León, es objeto de una publicación de conjunto, con reproducciones en color de buena parte de las pinturas accesibles, incluidas las que el abandono y la incuria han dañado vorazmente, por no mentar aquellas desmembradas, desaparecidas, malvendidas o pasto de las llamas no hace demasiado tiempo. Un buen principio, confiamos, para disfrutar de buena pintura e impulsar el inventario y conocimiento de un patrimonio largamente ignorado.

Siguiendo una tradición del C.E.B. "Ledo del Pozo" de colaboración institucional, el libro ha llegado a buen puerto gracias a los generosos aportes de Caja España, ayuntamientos de Benavente, Toro y Castrogonzalo; y a la gentileza de *Imagen M.A.S.* (Astorga) que ha puesto a nuestra disposición su archivo fotográfico.

FERNANDO REGUERAS GRANDE  
C.E.B. "Ledo del Pozo"

## Agradecimientos

Este libro constituye la publicación revisada y actualizada de mi Memoria de Investigación, defendida en la Universidad de Valladolid el 21 de septiembre de 1999 ante el tribunal formado por los doctores Juan José Martín González, Jesús Caamaño Martínez e Isabel Mateo Gómez, quienes le otorgaron la máxima calificación. A todos ellos quiero agradecerles su interés por mi trabajo.

Dicha Memoria fue dirigida por la doctora M.<sup>a</sup> José Redondo Cantero, codirectora de mi Tesis Doctoral. Su constante supervisión hasta en los más mínimos detalles, su apoyo, dedicación y paciencia, merecen todo mi reconocimiento.

A la doctora Isabel Mateo Gómez, asimismo codirectora de mi Tesis Doctoral en el Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez" del C.S.I.C., donde se inició mi interés por la pintura castellano-leonesa, le debo preciosos consejos. En dicha institución siempre he contado además con la exquisita amabilidad de Amelia López Yarto, quien me ha facilitado en todo momento la consulta del archivo fotográfico del Departamento.

La diócesis de Zamora, principal campo de estudio de este libro, me ha facilitado la labor gracias a su Delegado de Patrimonio, José Ángel Rivera de las Heras, quien me ha brindado el acceso y comunicación con los párrocos, entre los que siempre he encontrado una cálida acogida; además ha puesto a mi disposición su conocimiento del patrimonio diocesano, así como los fondos fotográficos y el acceso al taller de restauración. Asimismo debo agradecer al responsable del Archivo Diocesano de Zamora, José Carlos Lera Maillo, su gentileza y empeño en allanarme cualquier dificultad.

También en las otras dos diócesis en las que he trabajado, la de Astorga y León, he encontrado siempre cordialidad y ayuda en sus delegados diocesanos, José M.<sup>a</sup> Voces Jolías y Máximo Gómez Rascón.

Es necesario que mencione con afecto a Luis Vasallo Toranzo y Ramón Pérez de Castro, compañeros del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, al primero por su gran generosidad y sus impagables sugerencias; al segundo por su paciente colaboración en la transcripción de los documentos y corrección de pruebas.

Asimismo, estoy obligada con José Navarro Talegón y Antonio Casaseca Casaseca, pioneros en el interés por esta pintura, por su amabilidad en atender mis preguntas.



Quiero hacer constar mi gratitud especialmente al Centro de Estudios Belvianos "León de Pozo", al tor de a presente monografía. Desde el momento que entraron en contacto he comprobado su singular interés por el estudio y difusión del patrimonio de nuestra tierra. Por último agradecer a Fernando Reguera Grande, autor de la obra su extremada dedicación y valiosas propuestas encaminadas siempre a la publicación de un trabajo bien hecho.

## Prólogo

Este estudio se coloca en el de los pintores englobados hasta la fecha en las ciudades asturianas conocidas como Asturias de Tineo, Maestro de Tineo y Maestro de Pozo. Sus obras fechadas en el segundo y tercer tercio del siglo xv, se localizan sobre todo en las antiguas provincias de León y León, aunque su influencia es palpable en establecimientos de otras provincias castellanas lejanas.

La cantidad de obras conservadas que remiten a un mismo estilo nos permite hablar de una escuela. Si a la extensión de su estilo sumamos su singularidad dentro del panorama castellano ya que, frente al éxodo de los pintores de Pedro Berruguete este se convierte en una influencia de Juan de Borgoña nos llamamos ante la escuela que cubre una amplia parada dentro de la pintura del Renacimiento en España. Por ello y por su gran calidad merece ocupar un puesto más elevante que el obtenido hasta ahora dentro de la historia de la pintura del siglo xv español.

Los propósitos del presente trabajo son principalmente documentar, recopilar, ordenar y valorar los documentos descubiertos a lo largo de los últimos años por los investigadores, con el fin de reconstruir en lo posible el trayecto biográfico y artístico de cada pintor; el segundo objetivo, a la organización razonada de las pinturas y su atribución a los diferentes artistas que componen esta escuela.

Ante la imposibilidad de obtener las medidas exactas de las tablas cuando están insertas en un retablo lo que sucede en buenas número de ocasiones, se ha optado por la supresión de este dato en favor de la homogeneidad del catálogo.

Na otra mente nuestro texto no pretende ser obra definitiva sino presentar al día y versión crítica de lo elaborado en el momento, una complementación de viejos y nuevos problemas.



## Estado de la cuestión. La historiografía y sus aportaciones

Antes de hablar de los pintores con nombres y apellidos sacados del anonimato en los últimos veinte años y de los problemas a la hora de atribuirles las diferentes pinturas por el estilo mimético que desarrollan, es necesario referir la historiografía concerniente a dichos maestros incógnitos.

El reconocimiento de una escuela pictórica en Zamora en el segundo tercio del siglo xvi arranca con el *Catálogo Monumental de la Provincia de Zamora* de Gómez Moreno, redactado entre 1903 y 1905 y publicado en 1927. Este autor perfiló por primera vez la figura del *Anónimo de Toro*, a quien atribuía varias obras en Toro y otras localidades más o menos cercanas. La principal característica que le adjudicó fue el influjo de Alonso Berruguete, incluso le llega a denominar "*Anónimo Berruguete*"<sup>1</sup>.

Dentro de la pintura situada cronológicamente y espacialmente en esta zona, Gómez Moreno habla de otro pintor, el que realizó las tablas del retablo mayor de la parroquia de *Santo Tomás* en Castrogonzalo, localidad zamorana cercana a Benavente. No podemos decir que le atribuya una personalidad estilística definida, aunque lo valora positivamente; de él dice que tiene "*un estilo rafaelesco difícil de referir a tipo conocido, pero son de lo mejor de su género*"<sup>2</sup>. Lo diferencia claramente del *Anónimo de Toro* al citar a ambos como autores del retablo mayor de la iglesia de *San Martín* de Pinilla de Toro<sup>3</sup>.

Este investigador acertó por tanto a discernir dos pintores de sensibilidades diferentes en los retablos de la zona, una más deudora de Rafael frente a otra relacionada con Alonso Berruguete.

Sin embargo, no asoció estas pinturas con Juan de Borgoña, y sólo en algunos retablos lo hizo con la obra del discípulo de éste, Correa de Vivar.

<sup>1</sup> M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental de España. Zamora*. Madrid 1927, p. 230.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 339.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 340, citó literalmente su descripción: "Tablas del retablo con asuntos del Evangelio en figuras bastante grandes, de estilo rafaelesco, agradables y muy simpáticas. Las uvas se parecen quizás a lo de Castrogonzalo, con zumo claro y fluido, sobre todo en las carnes; otras recuerdan al maestro de Toro, pero ligeramente vestajadas, como anteriores a él y con menos dureza de colorido".



Como hemos visto, opinaba que la mayor influencia provenía de Alonso Berruguete. Si bien es verdad que nuestros pintores se mueven dentro del manierismo introducido en buena parte de nuestra península gracias a dicho pintor, lo cierto es que difieren de él en que la pintura zamorana se aleja del tratamiento dramático y exaltado característico de Berruguete, y del mero esbozo que éste hace de sus paisajes, pues los fondos paisajísticos de la pintura de Toro son de una extraordinaria calidad y de raigambre flamenca.

La mayor aportación de Gómez Moreno sin duda fue la de reconocer unos rasgos comunes en una serie de obras de pintura y la de valorarlas, ya que hasta entonces no habían sido tenidas en cuenta. La pintura zamorana carecía de una tradición de historiografía artística, al no haber sido visitada por Ponz<sup>4</sup> y permanecer sus obras desconocidas y sus artistas, por lo tanto, en el anonimato.

El trabajo de Gómez Moreno en lo que se refiere a la pintura zamorana, se completa con los *Catálogos Monumentales* que realizó para las provincias de Ávila y León, pues en ambos encontraremos retablos relacionados con la pintura de Zamora.

Más tarde, el hispanista estadounidense Ch R. Post, en el tomo noveno de *A History of Spanish Painting*, dedicado al Primer Renacimiento en Castilla, creó la figura del *Maestro de Pozuelo*. Lo bautizó así por el retablo mayor de la iglesia parroquial de Pozuelo de la Orden, localidad perteneciente a la provincia de Valladolid, pero que dependió de la diócesis leonesa. Hoy se encuentra en el altar mayor de la Colegiata de San Isidoro de León. Localiza la actividad de este pintor anónimo entre León y Zamora, pero, pese a atribuirle obras que Gómez Moreno adjudicó al *Anónimo de Toro*, en concreto un retablo lateral en la iglesia de Santa María de la Horta en Zamora, no lo relaciona con el pintor pergeñado por Gómez Moreno.

La creación de la figura del *Maestro de Pozuelo*, que ha hecho gran fortuna en la historiografía artística, no tuvo en principio mucha coherencia estilística, pues Post le asignó obras muy diferentes. Muchas veces da la impresión de que las obras atribuidas lo único que tienen en común es el ceremonioso modo de doblar la rodilla de algunos personajes, algo extendido en la pintura de la zona y que no puede servir como rasgo distintivo de un pintor.

Si el *Maestro de Pozuelo*, tal y como acotamos hoy su estilo, es el autor de las obras de Toro y sus alrededores, y si éstas fueron hechas en su mayoría por Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña II, la comparación de estas pintura con las del retablo de Pozuelo de la Orden, nos lleva a hablar de estilos muy diferentes.

<sup>4</sup> A. PONZ, *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*. Madrid, 1784-1794.

Es más uniforme el estilo del *Maestro de Toro*, figura que Post creó años más tarde basándose en el *Anónimo de Toro* de Gómez Moreno. Le atribuye obras ya registradas por el investigador granadino y algunas otras con acierto. Su estilo lo describe como "la fusión de las lecciones de Berruguete con una plácidez que toma de los trabajos de Correa"<sup>5</sup>.

El hecho de que Post creara dos figuras para un mismo estilo no se debe a que diferenciara dos manos que luego se corresponderían con Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña II. Sobre todo es debido a que en 1965, cuando se publicó el tomo número catorce de *A History of Spanish Painting*, en el que se estudiaba la figura del *Maestro de Toro*, el autor ya había fallecido, por lo que su labor de redacción y edición se debió a un colaborador suyo, H. Wethey. Esta circunstancia puede explicar en parte la creación de dos maestros que Wethey no supo poner en conexión.

En 1955 se publica el tomo dedicado a la pintura del Renacimiento dentro de la colección *Ars Hispaniae*. Fue realizado por Diego Angulo, y su consulta continúa siendo imprescindible por la sagacidad de sus observaciones. En el poco espacio dedicado al *Maestro de Pozuelo*, Angulo une las personalidades de este maestro llamado así por Post y del *Anónimo de Toro* creado por Gómez Moreno. Además le atribuye nuevas obras, algunas tan importantes como el retablo de Castrogonzalo<sup>6</sup>, adelantándose de este modo diez años a Post. Por último, otro logro de Angulo fue la vinculación sin ninguna duda de este maestro con Juan de Borgoña y su escuela en Toledo.

J. Camón Aznar se encargó del tomo concerniente a la pintura española del siglo XVI de la colección *Summa Artis*<sup>7</sup>. Al estar publicado en 1970, recoge las nuevas personalidades artísticas creadas por Post y Wethey en el tomo catorce de *A History of Spanish Painting*. De este modo, sin tener en cuenta las observaciones hechas por Angulo, vuelve a separar, sin relacionarlos, al *Maestro de Toro* y al de *Pozuelo*. Camón no hizo ninguna aportación de interés, se limitó a recoger sin mucho espíritu crítico las observaciones hechas anteriormente por otros investigadores.

Otro trabajo a tener en cuenta es el *Catálogo artístico monumental y arqueológico de la Diócesis de Zamora*, publicado en 1973 por David de las Heras Hernández. Aunque se limita a seguir en la mayoría de los casos los juicios

<sup>5</sup> Ch. R. POST, *A History of Spanish Painting*, t. XIV, 1965, p. 46.

<sup>6</sup> D. ANGULO IGLESIAS, *Pintura española del Renacimiento. Ars Hispaniae*, vol. XII. Madrid, 1955, p. 109. Le atribuye entre otras obras, dos retablos, el del Hospital de La Asunción en Zamora y el del Hospital de La Santa Cruz en Toro. Ambos se refieren al retablo de *La Asunción y los Santos Junes* para la capilla del Hospital del Obispo o de *La Cruz* en Toro. Probablemente el investigador se confundió por la multitud de formas con las que se denomina al Hospital fundado por el Obispo Juan Rodríguez de Fonseca en Toro.

<sup>7</sup> J. CAMÓN AZNAR, *La pintura española del Renacimiento. Summa Artis*, vol. XXIV, 1970, pp. 216-219 y 262.

hechos por Gómez Moreno, su valor reside en atestigar la ubicación de las obras reseñadas por éste último setenta años antes, además de inventariar obras en lugares a los que éste no había llegado.

A partir de este momento, el *Maestro de Pozuelo* como única personalidad pictórica se convierte en uno de los maestros anónimos con más obras en su haber. Contará con un catálogo que irá aumentando con las aportaciones de J. Caamaño referentes a su obra y su influjo en la provincia de Valladolid y con las de M. Díaz Padrón y A. Padrón Mérida<sup>8</sup>.

Pero este supuesto único pintor contaba con demasiadas obras sin coherencia estilística. Esta falta de unidad no se podía explicar sólo a través de la evolución de un pintor ni por la intervención de un taller. La figura del *Maestro de Pozuelo* se trataba más bien de una convención que englobaba una escuela pictórica en la que trabajarían varios maestros con obras extendidas en su mayor parte entre León y Zamora, pero también en Valladolid y Salamanca.

Los hallazgos documentales de A. Casaseca<sup>9</sup>, y, sobre todo, de J. Navarro Talegón<sup>10</sup>, han sido determinantes para despejar las incógnitas y facilitar la atribución de obras a pintores con nombres y apellidos. Casaseca encontró el testamento de un Juan de Borgoña pintor, que trabajó en Toro a partir del segundo tercio del XVI y que murió en Ciudad Rodrigo. Navarro Talegón redescubrió a Lorenzo de Ávila, el pintor con más éxito en Toro y su zona de influencia en el siglo XVI, y a otros maestros bajo su influencia.

<sup>8</sup> Estos investigadores ya utilizan en sus últimos trabajos los nombres de Juan de Borgoña "el joven" y de Lorenzo de Ávila.

<sup>9</sup> A. CASASECA CASASECA, "El hijo de Juan de Borgoña y la pintura renacentista de Zamora", *Actas del Simposio A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra, 1981, pp. 201-226.

<sup>10</sup> J. NAVARRO TALEGÓN, "Ante el montaje del retablo mayor de la iglesia de Venialbo", *El Correo de Zamora*, 23-VII-1978; *Catálogo Monumental de Toro y su alfoz*, Zamora, 1980; "Documentos inéditos para la Historia del Arte en Zamora", *Studia Zamorensia*, n.º 4, 1983, pp. 87-115; "Documentos inéditos para la Historia del Arte. Pintores zamoranos del siglo XVI", *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos "Floridián de Ocampo"*, t. I, 1984, pp. 325-337; "Pintores de Toro en el siglo XVI", *Pintura en Toro. Obras restauradas*, Zamora, 1985, pp. 7-28.



## El problema de la autoría. Metodología de estudio

Los retablos atribuidos al *Maestro de Pozuelo* y a su escuela se han ido dividiendo entre los pinceles de Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña II principalmente, pero también se han asignado obras del *corpus* del maestro anónimo a Martín de Carvajal y a Alonso de Aguilar<sup>11</sup> principalmente, así como a Francisco de Valdecañas<sup>12</sup>.

Sin lugar a dudas, los hallazgos documentales se hacen imprescindibles a la hora de esclarecer tan oscuro panorama. Pero la documentación ha de ser una herramienta de trabajo: es una ayuda, no un límite. Pensemos por ejemplo en el retablo de Torrecilla de la Orden (Valladolid), que ya no existe. Tenemos varias noticias sobre él, ya que es citado en el testamento de Juan de Borgoña II. Si sólo supiéramos este dato, pensariamos que fue hecho por éste y por Francisco de Valdecañas, a quien encarga el cobro de lo que le adeudan por la obra. Pero contamos con otros documentos que atestiguan la participación en este retablo de Lorenzo de Ávila y de Antonio de Salamanca. Ninguno de los documentos conservados es el contrato del retablo, pero si éste se encontrara, lo más seguro es que hiciera referencia a un solo pintor. Como es bien sabido, era frecuente que un único pintor contratara la obra y que luego ésta fuera subcontratada con otros. Veremos como esta escuela no es una excepción a este uso ni al funcionamiento mediante contratos de compañía.

En definitiva, ni siquiera cuando nos hallamos ante una obra asignada documentalmente a un único pintor, hay que cerrar la puerta a posibles intervenciones de otro. Todos los documentos encontrados van variando el panorama, y en ocasiones complicándolo. Pero lo importante es que aportan datos que nos ayudan a entender más este complejo mundo.

Tal es el caso de un pleito hallado en el Archivo de Chancillería de Valladolid que enfrentó a Luis del Castillo y Juan de Borgoña II<sup>13</sup> a causa del desa-

<sup>11</sup> J. NAVARRO TALEGÓN, "Manifestaciones artísticas de la Edad Moderna", *Historia de Zamora. La Edad Moderna*, t. II, Zamora, 1995, pp. 566-567.

<sup>12</sup> R. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, *El retablo de Castrogonzalo*, Benavente, 2000, p. 55.

<sup>13</sup> L. VASALLO TORANZO e I. FIZ FUERTES: "Organización y método de trabajo de un taller de pintura a mediados del siglo XVI. El caso toresano", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, t. XCI, 2003, pp. 313-326.



cuerdo en la tasación del retablo mayor de la iglesia de *San Salvador* de Abezames (Zamora). El retablo, hoy disperso en colecciones privadas, venía siendo atribuido a Luis del Castillo y a Lorenzo de Ávila<sup>14</sup>. Del análisis del pleito se desprende que, si bien Lorenzo de Ávila intervino en parte del retablo, un tercio del mismo fue pintado por Juan de Borgoña II y los dos tercios restantes por Luis del Castillo.

Pero lo más interesante de este litigio no es la documentación de la autoría de estos pintores, sino los datos que aporta sobre el sistema de trabajo de un taller de pintura castellano a mediados del siglo XVI. A lo largo del pleito se suceden los testimonios que revelan la hegemonía de Lorenzo de Ávila como autor de los dibujos de las tablas y como maestro de la mayoría de testigos.

El procurador de Luis del Castillo recusa el testimonio de Lorenzo de Ávila porque

*"el dicho Lorenzo de Ávila tuvo parte en la obra del retablo y la traspasó a Juan de Borgoña y debuxó la parte del dicho retablo que cupo a hacer al dicho Juan de Borgoña y tiene afición a su obra y demás datos es grande amigo del dicho Juan de Borgoña e deprendió el oficio en el dicho Lorenzo de Ávila y parten en todas las obras que el uno y el otro hazen"*

A esto responde la parte de Borgoña diciendo que

*"el dicho Lorenzo de Ávila haze tanta ventaja a todos los testigos del dicho Luis del Castillo en conocer el arte de pintura e entenderla que solo esto bastaba para que la probanza del dicho Luis del Castillo no valiese"*

Además, en la siguiente probanza, una de las preguntas de Borgoña dice si saben que

*"Lorenzo de Ávila es muy excelente hombre de pintura e sale muy mejor el arte de pintura e conocerla que todos los testigos del dicho Luis del Castillo e puede ser maestro de ellos"*

A esto responde, por ejemplo, Macias de Carbajal, diciendo

*"que el dicho Lorenzo de Ávila es muy excelente oficial, uno de los mejores que hay en el reyno de pintar"*

ó Alonso de Aguilar quien señala

*"que el dicho Lorenzo de Ávila es muy excelente oficial e mejor que ninguno de los testigos del dicho Luis del Castillo e que puede ser muy bien maestro de todos hellos".*

Pero el procurador de Luis del Castillo quiere ir más allá para desestimiar la labor de Borgoña, cuando en la siguiente probanza pregunta a sus testigos

*"si saben que los dichos Lorenzo de Ávila e Juan de Borgoña y Francisco de Cañas de muchos años a esta parte tienen compañía y todos parlen dichas obras que hacen por quel dicho Lorenzo de Ávila debuxa los tableros y haze los rrestratos y el dicho Juan de Borgoña los pinta y el dicho Francisco de Cañas los dora y estoña"*

*"otrosi si saben e conocen que en la parte que cupo a obrar al dicho Juan de Borgoña del retablo de la yglesia de San Salvador del lugar de Aveganes sobre ques este pleyto el dicho Juan de Borgoña dio a debuxar los cinco tableros al dicho Lorenzo de Ávila y a dorar y a estoñar lo que en la dicha su parte se doró y estoñó del dicho retablo al dicho Francisco de Cañas, por manera que los dichos Lorenzo de Ávila y Francisco de Cañas hizieron y obraron en la dicha parte del dicho retablo que cupo al dicho Juan de Borgoña";*

*"otrosi si saben e conocen que el dicho Juan de Borgoña deprendió el oficio de pintar con el dicho Lorenzo de Ávila e fue su criado".*

En resumen, Lorenzo de Ávila lidera la pintura de la zona, se ocupa de la parte más creativa del trabajo, el dibujo de las composiciones, trabaja en compañía con Juan de Borgoña y Francisco de Valdecañas. Este pleito, por su gran importancia, será invocado en numerosas ocasiones a lo largo de este trabajo.

En toda la zona se desarrolla un estilo análogo, sobre todo en los dos pintores principales, Juan de Borgoña II y Lorenzo de Ávila. No se puede identificar completamente a ninguno de ellos con los maestros anónimos ya comentados. El problema se complica en las obras sin autor conocido, pero incluso cuando hay documentación por medio, se aprecia frecuentemente la intervención de más pintores. No sólo es difícil llegar a saber su nombre, sino discernir si se trata de meros aprendices, de discípulos aventajados o de pintores independientes pero con un estilo similar entre ellos.

Llegados a este punto, hemos de preguntarnos si es válido individualizar los trabajos de los distintos artistas cuando frecuentemente estaremos hablando de pinturas diseñadas por Lorenzo de Ávila. Sin embargo, hay que tener en cuenta que no todas las obras de las que hablamos en este estudio pueden haber salido del pincel de Lorenzo pese a su hegemonía. Como ya se ha dicho, uno de los propósitos de este trabajo es precisamente el de deslindar la obra de los diferentes pintores. Se perciben distintas sensibilidades, y no debemos conformarnos con encuadrarlas bajo el encabezamiento genérico de "taller de Lorenzo de Ávila".

Para discernir la labor de cada artista la metodología seguida ha consistido fundamentalmente en la revisión de los documentos aportados por los estudiosos y en la observación directa, que ha sido posible en la casi totalidad de los casos, de las pinturas objeto de este estudio. Es éste el modo más fiable para evitar las atribuciones erróneas, hechas en muchos casos a partir de fotografías no siempre de buena calidad. Nada puede sustituir al análisis directo de las obras, que permite apreciar muchos más matices que la mejor de las reproducciones fotográficas.

El estilo de cada pintor se detallará en el capítulo correspondiente a cada uno ellos, pero, ciñéndonos a los dos principales. Podemos adelantar que los rasgos de Juan de Borgoña II son más fáciles de distinguir cuando no trabaja con Lorenzo de Ávila, probablemente por la supeditación del primero al segundo en las obras conjuntas.

## III Características generales

Frente a otras escuelas limítrofes, como la palentina o la vallisoletana, donde predominaban los talleres escultóricos, en Zamora hay un predominio de los retablos de pincel. No hay una única causa que pueda explicar este fenómeno. Quizá se deba a la combinación de varias circunstancias, como el hecho de que no surgiera en la zona (o no se sintiera atraido por ella) un gran escultor como Juni o Berruguete merecedor de grandes encargos, que aglutinara en torno a sí a una pléyade de discípulos e imitadores. Se han esgrimido también razones de tipo económico como el menor coste y las mayores facilidades, rapidez y sencillez de un retablo de pintura frente a uno de escultura, o bien, lo que es más probable, el rápido éxito de los retablos de pincel realizados por esta escuela y la presencia de numeroso y apreciables pintores en este foco, lo cual generaría muchos encargos que no dejaban lugar a los retablos de talla.

### ESTILO

La pintura de esta escuela entraña directamente con lo que se hacia en Toledo por la misma época. Este dato supone otra singularidad frente a Valladolid y Palencia, dominadas en esta época por el influjo berruguete escenificado en pintores como Juan de Villoldo.

Con anterioridad al establecimiento de los artistas que otorgan identidad a esta escuela, la pintura se movía dentro de los parámetros usuales del primer tercio del XVI, bajo el influjo de Pedro Berruguete, quien realizó un retablo, hoy perdido, para el monasterio de *San Ildefonso* en Toro<sup>15</sup>, o Fernando Gallego, autor de varias obras en la zona sobradamente conocidas, como el retablo mayor de *San Lorenzo el Real* en la misma villa. Se conocen los nombres de algunos pintores del momento, como Juan de Vadillo o Pedro y Jacome Fernández Cavero<sup>16</sup>. De lo realizado por ellos nada se conserva que podamos atribuirles con total certeza, pero con seguridad se moverían entre la fuerte influencia hispanoflamenca con algunos incipientes atisbos del nuevo lenguaje renacentista.

<sup>15</sup> J. NAVARRO TALECÓN, "Manifestaciones artísticas de la Edad Moderna", *Historia de Zamora, La Edad Moderna*, t. II, Zamora, 1995, p. 561.

<sup>16</sup> *Ibidem*.



La llegada en el segundo tercio de siglo de los pintores de los que nos vamos a ocupar, supone la irrupción de las formas del Renacimiento pleno. Al depender formalmente de la de Toledo, no recoge la influencia de la pintura hecha en el primer tercio de siglo en Zamora. No hay huella de rasgos hispanoflamencos, aunque la influencia norteña sea patente en los paisajes.

El éxito que llegaron a alcanzar motivó que su rastro se dejara sentir en toda la zona durante casi la totalidad de la centuria hasta que se impongan las fomas romanistas a finales del XVI.

Coincidieron en el tratamiento del paisaje, ya que se inclinan por representaciones de ciudades en la lejanía con magníficos edificios, ya sean clásicos o del norte de Europa, con piñones escalonados.

Estas ciudades se encuentran situadas al final de una amplia vista de la naturaleza, en la que abundan los detalles descriptivos, paisaje por donde discurre un río o un camino que contribuye a la visión en profundidad. Tras la ciudad nos encontramos con unas montañas poco escarpadas en las que se funden distintos matices de azules que consiguen el efecto atmosférico recomendado por Leonardo en su *Tratado de pintura*.

Se sienten más cómodos cuando representan escenas en estos ambientes abiertos que cuando la composición les obliga a desarrollar un espacio cerrado. Utilizan la arquitectura para recrear una atmósfera, pero no hay una voluntad manifiesta de crear una caja espacial coherente. Esto es más evidente cuando los personajes se sitúan en el exterior del edificio representado, a las puertas del mismo: las figuras, mucho más grandes, no guardan la debida proporción con la arquitectura. De este modo, la función primordial de la arquitectura es ayudar a emplazar la historia narrada para su mejor comprensión.

Una segunda tarea que cumple la arquitectura es la de insistir en la lectura en clave renacentista, pues los elementos arquitectónicos empleados pertenecen a este lenguaje, pero no se hacen alardes en el empleo del mismo. Trabajan fundamentalmente con arcos de medio punto, superficies lisas sobre las que es frecuente que dispongan pilastras cajeadas, "limpios" sus frentes de grutescos. En el caso de utilizar columnas exentas, éstas suelen tener el fuste marmóreo y el capitel compuesto. Siempre que la historia lo permite abren grandes vanos desde los que mostrar lo que mejor saben hacer: los paisajes en lejanía.

Por tanto, el peso de la historia narrada recae en los personajes y, dentro de éstos, se hace especial hincapié en la expresividad de las manos, por medio de las cuales se enfatizan momentos de dramatismo, alegría, sorpresa. Los rostros, sin embargo, son dulces e inexpressivos, algo menos en Borgoña II.

El uso que hacen del grabado, algo usual en la época, unido a la influencia de Borgoña I, es el bagaje con el que contaron nuestros pintores. En el caso de Lorenzo de Ávila, se rastrean ciertos rasgos berruguetycos, sobre todo a

partir de la década de los cuarenta, en el tratamiento ascético de las figuras. No son desde luego nuestros artistas creadores de primera línea, aunque sí de una interpretación del estilo aprendido de otros que arraigó con éxito en la zona.

## TEMÁTICA E ICONOGRAFÍA

Esta pintura no es una excepción a la del resto de España en cuanto a temática, eminentemente religiosa: casi la totalidad de la obra conservada procede de retablos de templos, muchos de ellos aún *in situ*. No siempre se trata de obras impulsadas y pagadas desde el ámbito de la diócesis, en algunos casos son promovidas por personajes laicos que desean perpetuar su memoria a través de fundaciones religiosas. De este modo nos hallamos ante un objeto religioso para un lugar sacro, pagado por un laico, en el que se conjugan los fines espirituales con los terrenales. Pero no cambia la temática, aunque ésta se ajuste a las pretensiones del patrono, ni el modo de representación. En todo caso, habría que pensar en otro tipo de obras que existieron, como son las piezas devocionales de carácter más íntimo, en las que no varía la temática religiosa, pero si el modo de representación, más cercano, a fin de establecer una relación más personal entre la imagen representada y el fiel. En este tipo de imágenes se suele escenificar la Piedad o algún otro episodio de la Pasión de Jesucristo que inducen al creyente a la meditación.

Es el de la Pasión, además de otros episodios de la vida de Jesús, el objeto de la mayoría de los retablos. Otras veces se coordinan episodios de la vida de la Virgen con la de su Hijo, o bien se consagra el retablo entero a la historia de María, con escenas inspiradas en los Evangelios Apócrifos. Esto es así incluso en el caso de que la iglesia tenga como titulares a un santo o santa diferentes. Es extraño que la historia desplegada en el retablo haga alusión a la vida del santo en cuestión, para el que apenas se guarda un espacio en la calle central con su imagen escultórica.

## CLIENTELA

Sin ceñirnos al caso zamorano y trazando una panorámica general, haremos de examinar los distintos tipos de demanda ejercida por la Iglesia, el principal cliente. Por una parte está la practicada desde las parroquias para dotar de ajuar al templo, controlada desde la diócesis a través de las visitas de los provisores. El grueso de las encargas con que contaban los pintores proceden de este tipo de obras. Por otra parte, están los trabajos comisionados directamente por los estamentos eclesiásticos superiores: el obispo y los grandes prelados. En este caso hay una mayor libertad de acción, se incluyen elementos que ayuden a individualizar y personalizar la obra, como son escudos con las armas del comitente, santos de su especial devoción, e incluso un retrato del donante. La dotación de capillas por parte de la alta curia se puede comparar a la realizada por la nobleza en los mismos espacios, no hay diferencia en lo requerido al artista:



una obra religiosa que a su vez ensalce la memoria de su fundador, poco importa que ésta sea comisionada por las altas jerarquías eclesiásticas o laicas, tan unidas siempre por lazos familiares.

De ello dan muestra los retablos encomendados por los Rodríguez Portocarrero en el Monasterio de *San Francisco*, el cardenal Tavera en el de *San Ildefonso*, los herederos del obispo Juan Rodríguez de Fonseca en la capilla del *Hospital del Obispo*, todos ellos eminentes toresanos, el arcediano Pedro Daza en la Catedral de Ávila, y probablemente el V Conde de Benavente en el *Hospital de la Piedad* en Benavente. Es dudoso entrar a analizar si existe una opción estética en el hecho de elegir este tipo de pintura, respecto a la otra corriente de la época más moderna y menos correcta, encarnada en Luis del Castillo, de quien, por cierto, no consta que recibiera ningún encargo de altos dignatarios.

Debajo de los grandes señores, la alta burguesía, deseosa de acercarse a las clases poderosas, las imita en el engrandecimiento de su imagen pública a través de promociones artísticas. Tenemos varios ejemplos documentados, como el retablo encargado por los Sedano-Aguilar para una capilla en la iglesia de *Santo Tomás Cantuariense*, o el comisionado por Doña María de Ávalos para ocupar el altar mayor de la iglesia de *Santa María de Arbas*, ambos en Toro; el retablo contratado por una viuda de Villalpando con Lorenzo de Ávila y Antonio de Salamanca, sin que se especifique su ubicación. Hay algún caso más modesto, como la donación que hace un particular en el retablo mayor de Venialbo (Zamora) para que se incluya una representación de *San Miguel*. Si supiéramos más de este tipo de donaciones anónimas, ayudaría a afinar el significado de la iconografía de muchas obras.

Esta misma parte de la sociedad (alta curia, nobleza y familias adineradas) fue la consumidora de otro tipo de piezas de carácter estrictamente privado, vinculadas a la *Devotio Moderna*, de las que se ha hablado más arriba. En realidad, en el ámbito estudiado, no contamos con documentos que nos permitan acreditar este uso, pero sin lugar a dudas, algunas pinturas conservadas atestiguan diferencias de función con respecto al resto, como se ha dicho, no tanto en su temática como en la forma en que nos presenta éstos.

Otro tipo de demanda donde de nuevo confluyen aspectos laicos y religiosos, es la ejercida por las cofradías. En este caso ya no se trata de personajes adinerados, aunque esto no se traduzca en un tipo de pretensiones muy diferentes a las ya citadas, sólo más modestas en medios.

Por último, registramos varios encargos municipales, como los escudos de armas de la ciudad, pintados por Lorenzo de Ávila y las obras encomendadas a Juan de Borgoña II para la torre del reloj en Toro. Son labores de escasa dimensión artística, pese a estar encomendadas a los artistas principales de esta escuela.

## EL RETABLO: TIPOLOGÍA

Respecto al ensamblaje de los retablos, puesto que estamos hablando de obras realizadas en el segundo tercio de siglo, podríamos englobarlo genéricamente bajo el término "plateresco", aunque al principio coexiste con algún ejemplo tardío de ensamblaje gótico, como el de Pedrosa del Rey o el de Pozuelo de la Orden<sup>17</sup> (lám. 9). Esta circunstancia nos revela el atraso en la aceptación de las novedades renacentistas en el noroeste castellano-leonés respecto a otras diócesis vecinas<sup>18</sup>, y manifiesta el conservadurismo, nota dominante en la zona: una vez introducido el vocabulario de la decoración plateresca en el ensamblaje, no se aprecian grandes cambios hasta finales de siglo<sup>19</sup>, pero éstos ya no afectarán a los retablos aquí estudiados.



Lámina 1. Martín de Carvajal. Retablo mayor de la ermita de *Santa María del Templo*. Pajares de la Lampreana.

<sup>17</sup> Ambos ejemplos ya fueron señalados por J. PARRADO DEL OLMO, "Pedro de Guadalupe (c.1530) y la evolución del retablo castellano en el primer cuarto del siglo XVI", *Retablos esculpidos en Aragón del Gótico al Barroco*, Zaragoza, 2002, pp. 89-90.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Vid. S. SAMANIEGO HIDALGO, "Hitos de escultura zamorana en la segunda mitad del siglo XVI", *Studia Zamorensia*, t. 3, pp. 63-79.

No obstante, es posible seguir una evolución a lo largo de este tercio de siglo. En un primer momento, en la década de los treinta, hay una tendencia al abigarramiento decorativo, emparentado sin duda con un *horror vacui* propio del gótico final, pero sustituyendo los elementos góticos por un repertorio en el que destaca el uso del grutesco y la decoración a *candelieri*, que invade por completo la superficie; las chambranas que enmarcan las pinturas no se libran de este alarde decorativo y adoptan formas caprichosas. De este momento son ejemplo los retablos de Villardiga, Belver de los Montes (lám. 60) ó San Agustín del Pozo.



Lámina 2. Lorenzo de Ávila. Retablo de los Santos Juanes.  
Hospital del Obispo. Toro.

A medida que transcurre la centuria se aprecian variaciones en el uso de la decoración: aunque ésta sigue siendo protagonista, ya no ocupa toda la superficie, pero va ganando en relieve. Las cajas que albergan las pinturas pierden las chambranas mixtilíneas y asumen un perfil recto. Por otra parte, mediada la década de los cuarenta se observa la introducción del balaustre en la articulación de los cuerpos. Los balaustres se colocan en resalte delante de una pilastra, que es la que realmente sirve de marco a la pintura; de esta manera contribuye a dotar de mayor profundidad a la estructura, disminuyendo la planitud de los retablos, creados mayoritariamente para testeros planos. Esta complicación en la estructura es evidente en varias obras del momento, como el retablo mayor de Venialbo (lám. 4) y el de *Santo Tomás Cantuariense* de Toro (lám. 3).



Lámina 3. Juan de Borgoña II. Retablo mayor de *Santo Tomás Cantuariense*. Toro.

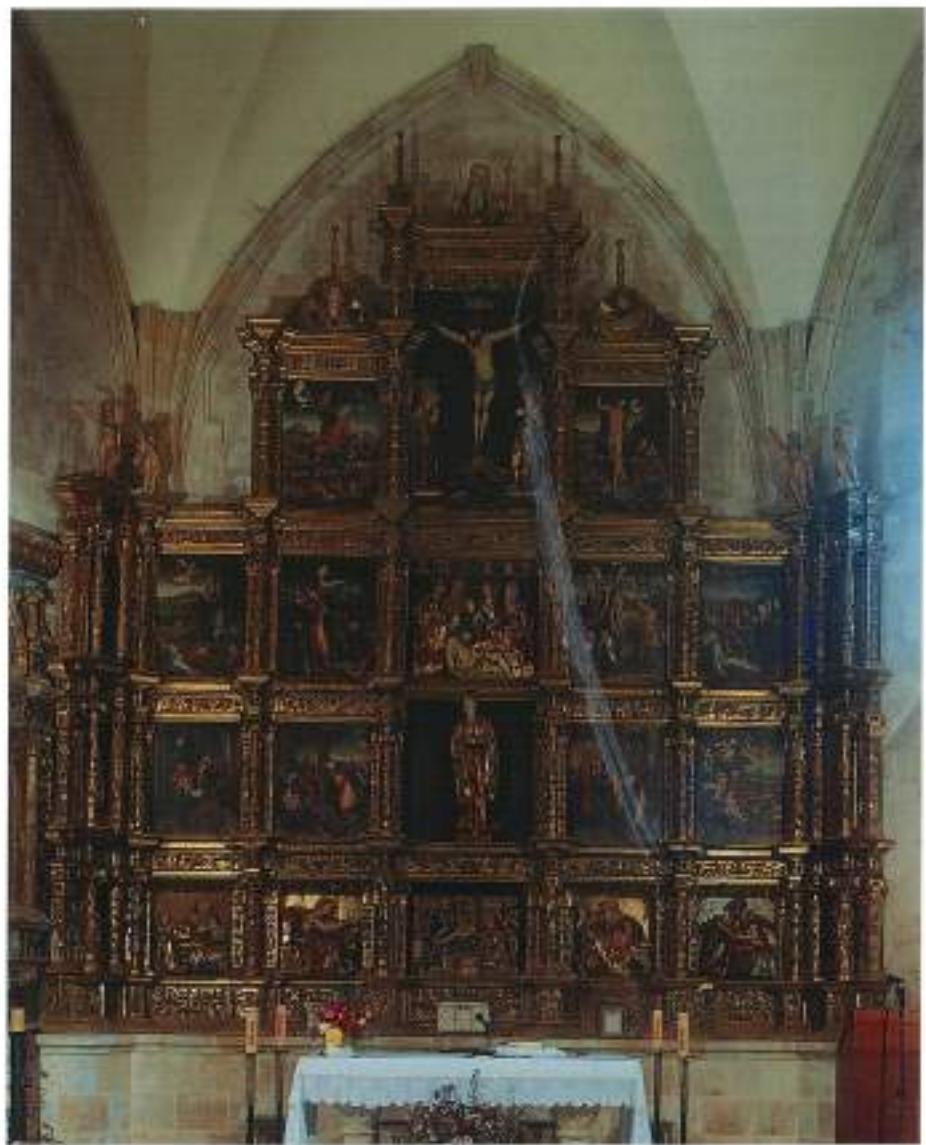


Lámina 4. Retablo mayor de *El Salvador*, Venialbo.



Lámina 5. Lorenzo de Ávila. Retablo mayor de *La Trinidad*, Toro.

Observamos cierta depuración en el que quizá fue uno de los últimos retablos en el que intervino Lorenzo de Ávila, el de la parroquia de la *Trinidad* de Toro (lám. 5), fechado ya en la década de los cincuenta. Aunque no se prescinde del uso de grutesco y la decoración a *candelieri*, se limita su uso a las tras-pilastras. Esta "limpieza" también afecta a la decoración de los balaustres, de los que se elimina la decoración de figuras fantásticas y para decorar el marco de las cajas se introducen elementos más clásicos como ovas y palmetas.

No tenemos que pensar en una evolución lineal, pues obras como la *Trinidad*, que constituye el modelo más evolucionado de todos los retablos conservados, convive con ejemplos coetáneos más retardatarios, como el de *Santo Tomás de Castrogonzalo* (lám. 6), que combina la chambrana mixtilínea, propia de los años treinta, el uso del grutesco, que se mantiene a lo largo de todo el periodo, y la decoración con ovas y palmetas, característica de mediados de siglo.



Lámina 6. Juan de Borgoña II. Retablo mayor de Santo Tomás. Castrogonzalo.

En cuanto a la organización, en todos los ejemplos estudiados hay un predominio de la claridad compositiva: el perímetro se circunscribe a una cuadricula definida mediante casilleros, en los que se sitúan las tablas con las escenas que sirven para desarrollar una historia. Estamos hablando por tanto de una función eminentemente narrativa por encima de cualquier rasgo estético. El orden que se prefiere para la lectura del relato es el referido por Martín González: de abajo arriba, de izquierda a derecha<sup>20</sup>. El mismo investigador ya hizo notar la tendencia a destacar del conjunto la calle central<sup>21</sup>, rasgo que se cumple en todos estos retablos. La calle central rompe con la narración del resto del retablo: en ella se presentan los episodios más emotivos de la Historia Sagrada, normalmente el *Llanto sobre Cristo Muerto* o el *Calvario* en el último cuerpo –aunque el retablo no se ocupe de relatar la vida de Cristo– o bien la *Asunción* o el *Tránsito de la Virgen* si el retablo está dedicado a María. Si la iglesia no está consagrada a la Virgen o

a Jesucristo, el bulto del santo titular del templo se colocará en la calle central. Es común en este espacio el uso de la escultura. En cierto modo se está reconociendo su superioridad a la hora de llegar al espectador gracias a la tridimensionalidad, puesto que se utiliza para los motivos que se desea subrayar aunque el resto del retablo sea de pincel. Otro modo en que se destaca el centro es verticalmente, con un sentido ascensional, mediante la adición de un ático en el que normalmente se sitúa el *Calvario*<sup>22</sup>. A esta preeminencia del centro del retablo han contribuido añadidos posteriores, como los tabernáculos que se imponen en todos ellos desde finales del siglo xvi, situados en el hueco central del banco, y los camarines barrocos, que modificaron la estructura y la lectura del retablo, como se puede apreciar en *San Antolín* de Zamora, Belver de los Montes o Pajares de la Lampreana (lám. 1).

Casi todos los ejemplos conservados tienen banco; como es usual se suele dedicar a los evangelistas o los apóstoles representados de medio cuerpo contra un fondo paisajístico. Estos últimos se emparejan en cada tabla, mientras que los evangelistas suelen ir en tablas individuales. El retablo que se encuentra actualmente en el Museo Diocesano y Catedralicio de León es un ejemplo de apostolado en la *predella*, así como el desaparecido de *Santo Tomás* en Quintanilla del Monte. En ocasiones se opta por la escultura para el banco. En este caso se representan los personajes de cuerpo entero y en altorrelieve, como en *Santo Tomás Cantuariense* de Toro o en Venialbo.

La mayoría de las veces hablaremos de retablos mayores, pero si se diera la circunstancia de que estuvieran destinados a ornar alguna capilla particular, como el retablo de la familia Sedano en *Santo Tomás Cantuariense* (lám. 12), el de la capilla del *Hospital del Obispo* en Toro (lám. 2), o el de la *Capilla de las Cuevas* en la catedral de Ávila (lám. 30), las características del ensamblaje no varían, aunque las escenas no suelen guardar un orden narrativo tan claro como en los retablos mayores, ya que la iconografía se adapta a los deseos del comitente.

#### EL USO DEL GRABADO

No descubrimos nada nuevo si afirmamos la importancia que tienen los grabados en la pintura y escultura del Dieciséis español: la mayoría de nuestros artistas se ayudaron de ellos para componer sus escenas. En ocasiones la copia era literal, sin que el artista introdujera ningún elemento fruto de su



<sup>20</sup> J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento", *B.S.A.A.*, t. XXX, 1964, p. 10.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 11.



creación más allá de la simplificación de los escenarios arquitectónicos muy complicados, la modernización de la arquitectura, si se utilizan estampas con construcciones góticas, y la adaptación a su estilo y habilidad. Con mayor frecuencia se trasladan sólo algunas partes, dependiendo del aspecto que al artista le interese imitar: la postura de los personajes, la arquitectura que sirve de marco a la escena, o la disposición de los individuos en el cuadro.



Lámina 7. Juan de Borgoña II y taller. *Anunciación de los pastores*.  
Retablo mayor de San Martín, Piñilla de Toro.

En el caso de nuestros pintores, es difícil encontrar la copia de una estampa tal cual, sin alteraciones. El uso de los grabados les sirve de inspiración sobre todo en la ordenación de los personajes en la escena, sin que se detecte en la gran mayoría de los casos la estampa original. Esta "ocultación" de las fuentes de inspiración no nos debe conducir a pensar que no existieron, sino que habla a favor de su capacidad de inventiva. No en vano, la labor creadora de Lorenzo de Ávila queda patente a través de varios testimonios que nos han llegado.



Lámina 8. Jacopo Caraglio. *Adoración de los pastores*.

#### LA TÉCNICA

El soporte de las pinturas es la madera (madera de pino seco de Soria sin nudos, se especifica en el contrato entre Arnao Palla y Lorenzo de Ávila). Una vez se obtiene la plancha de madera, se unen los diferentes paneles mediante barrotes en la cara posterior hasta conseguir la medida deseada. Para poder pintar sobre esta superficie la preparación no es muy elaborada: se cubre la superficie con una capa de yeso, cola de origen animal y finalmente estopa. El pintor utiliza la técnica del óleo, disuelve los pigmentos en



aceites vegetales de diversa procedencia y extiende la materia en finas capas. Con el paso del tiempo, al amarillesar el aceite, los colores empleados varían; así los azules tienden al verde, y los rojos al marrón<sup>23</sup>. Hay pocos casos de pintura mural, aunque sin duda hemos perdido muchos ejemplos, como la pintura realizada por Lorenzo de Ávila para el claustro de la catedral de León. Quedan restos bien conservados en *San Juan del Mercado* en Benavente de una *Piedad* atribuible a un seguidor; se trata de un fresco mixto, en el que se opta por introducir el temple para facilitar la realización de la obra. Es la técnica más común para la pintura mural, pues en España muy raramente se realiza al “buen fresco”.

#### LA FORTUNA DEL PATRIMONIO

La mayor prueba de la gran consideración otorgada por los coetáneos a la pintura que se estudia en este libro es el éxito obtenido y su difusión por una extensa área. La muerte de sus creadores supone el inicio del apogeo de los talleres escultóricos, que consiguen hacerse con las mejores empresas artísticas a partir del último tercio del siglo XVI. Tras el declive económico que supone el siglo XVII, cuando en la siguiente centuria la comarca se recupera, el nombre de Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña II y del resto de los pintores ha caído en el olvido. Es el XVIII una época de renovación de los bienes muebles, que conlleva que en muchos casos se sustituyan multitud de obras por otras acordes a la estética rococó imperante.

Los retablos remplazados corren diversa suerte: a veces se reaprovechan las pinturas en un ensamblaje nuevo, como en el retablo mayor de *Santa María de Arbas* en Toro, en el retablo dedicado a la *Asunción* en el monasterio de *Sancti Spiritus* o en *San Esteban* de Pinilla de Toro. Se preservaron las tablas probablemente porque se disponía de un presupuesto exiguo más que por razones estéticas; de igual modo hay que pensar cuando nos encontramos con una restructuración de la calle central, en la que se inserta un camarín, como se hizo en *San Antolín* en Zamora, en la ermita de *Nuestra Señora del Templo* en Pajares de la Lampreana (Zamora), o en Belver de los Montes (Zamora). Otras veces se retira el retablo entero, que con suerte pasa a engrosar los bienes de una iglesia más modesta. Así sucedió con el retablo de Villavendimio, que se trasladó a Villalube<sup>24</sup>, pero en otras ocasiones hemos perdido la obra. Lo primero de lo que se prescindía era del ensamblaje, por lo que muchas de las tablas sueltas que hoy conservamos *in situ* proceden de antiguos retablos desmembrados para dejar sitio a unos

<sup>23</sup> L. M. ROORICHERZ, “Tablas, la madera como soporte de pintura”, *Pintura en Toro. Obras restauradas*, Zamora, 1985, p. 30.

<sup>24</sup> J. NAVARRO TALEGÓN, *Op. cit.*, 1980, p. 429. Igual suerte corrió el retablo mayor de la catedral de Zamora, realizado a fines del siglo XV por Fernando Gallego y que se vendió a la localidad de Arcenillas.



nuevos y que no hallaron acomodo en otro templo. Muestra de ello es la única tabla que resta del retablo mayor de la capilla del *Hospital de la Piedad* en Benavente, sustituido por el actual neoclásico<sup>25</sup>.

Hasta aquí el devenir habitual que han seguido tantos bienes patrimoniales: el cambio de gusto proporciona nuevas obras, pero destruye otras. Si nos ceñimos a España, además de los saqueos efectuados por las tropas francesas durante la invasión napoleónica<sup>26</sup>, es referencia obligada citar los efectos irreparables para el patrimonio artístico que tuvieron las Desamortizaciones en el siglo XIX. La disolución de las congregaciones religiosas a partir de 1835, consiguió dispersar gran parte de nuestro patrimonio, ya que se procedió a la venta de los bienes de las órdenes religiosas, con lo que, en palabras de C. Mariñas, España se convirtió en un inmenso mercado de arte<sup>27</sup>. La mayoría de colecciones privadas y museos repartidos por todo el mundo que cuentan con pinturas salidas de estos talleres, se han alimentado de los efectos causados por la Desamortización, aunque en la mayoría de los casos se desconozca el origen de las obras, pues la venta de los bienes se hacía frecuentemente mediante intermediarios.

Por citar sólo algún ejemplo que nos atañe, el monasterio de *San Francisco* y el de *San Ildefonso*, ambos en Toro y con obras documentadas de Lorenzo de Ávila, perecieron con la Desamortización<sup>28</sup>, desconocemos si los retablos han desaparecido o si sus tablas se encuentran dispersas en diversas colecciones.

Nada sabemos acerca de otros retablos documentados con seguridad, como el de Villalpando, el de Quintanilla de la Orden, el de Tiedra, y las obras que en la diócesis de Ciudad Rodrigo hizo Juan de Borgoña II. Existen aún innumerables obras de estos pintores que salen continuamente a subasta, procedentes de retablos desmembrados cuyo emplazamiento original nunca llegaremos a saber.

Tendemos a mirar las pérdidas patrimoniales del pasado como producto de la incuria y del desconocimiento de nuestros predecesores, por lo que, a medida que nos aproximamos a nuestros días, no hallamos excusa alguna que justifique la desaparición de varios retablos a causa de incendios, ruinas o ventas, como es el caso del de *Santo Tomás* de Quintanilla del Monte, que sucumbió a un fuego en los años setenta, o el de Villavendimio, que tras ser

<sup>25</sup> F. REGUERAS GRANDE, “Pinturas del Hospital de la Piedad (Benavente)”, *Brigado*, n.º 6, 1996, pp. 111-149.

<sup>26</sup> J. BATICLE y C. MARÍNAS, *La Galería espagnole de Louis Philippe au Louvre. 1838-1848*, París, 1981, p. 14, se refieren a las grandes colecciones de arte español que tenían los generales de Napoleón.

<sup>27</sup> J. BATICLE y C. MARÍNAS, *Op. cit.*, p. 18.

<sup>28</sup> De la ruina de la iglesia del Monasterio de San Francisco fueron culpables los soldados de Napoleón. L. VASALLO TORANZO, *Arquitectura en Toro. 1500-1650*, Zamora, 1994, pp. 303 y 309.



llevado a Villalube desapareció en otro incendio en el siglo pasado<sup>29</sup>, por no hablar de las pinturas malvendidas de Villardondiego mediada ya la década de los setenta del siglo xx. Citar por fin el traslado del de *Santo Tomás* de Castrogonzalo a los pies de la iglesia de *San Miguel* de la misma localidad por ruina del templo originario<sup>30</sup>, o la desaparición del de *Avezames* que Post y Gómez Moreno aún vieron en esta localidad, aunque desmembrado por el derrumbe de la parroquia de *El Salvador*.

Pese a la merma, todavía contamos con una herencia abundante, muchas veces en lamentable estado, que lentamente se está empezando a restaurar<sup>31</sup>, pero este extraordinario acervo aún no se aprecia en su justa medida. Mientras no se eduque en el respeto y estima al patrimonio, no estaremos libres de futuras negligencias.

## Lorenzo de Ávila IV

### HISTORIOGRAFÍA

La primera referencia a su persona la hallamos en el tratado que escribió su hijo, el también pintor Hernando de Ávila<sup>32</sup>, que no ha llegado hasta nosotros. Tenemos noticias de él a través del tratado *De las estatuas antiguas*, escrito en 1590 por Diego de Villalta. Sabemos que en él se incluía a Lorenzo de Ávila entre los pintores más importantes de su tiempo<sup>33</sup>.

Luego, el nombre de Lorenzo de Ávila se pierde en el anonimato hasta su recuperación por parte de los eruditos de principios del siglo xx, empezando por Demetrio de los Ríos y su monografía sobre la Catedral de León, en la que se recogieron datos documentales que se comentarán más adelante sobre su trabajo en la seo leonesa<sup>34</sup>. García Chico, en sus trabajos dedicados a la escultura castellana, obtuvo nuevas fechas de referencia, pues el nombre de Lorenzo de Ávila aparece en documentos fechados en 1526 en Villabrágima<sup>35</sup>, y en 1537, ya en Toro<sup>36</sup>.

Hasta ese momento, era un pintor sobre el que se sabía poco de su vida y absolutamente nada de su obra. El *Catálogo Monumental de Toro y su alfoz*, de J. Navarro Talegón, fue fundamental para el esclarecimiento de la figura de Lorenzo de Ávila y de gran parte de la pintura zamorana que hasta entonces había sido asignada a maestros anónimos. Posteriormente se han aportado nuevas atribuciones de obras y nuevos datos documentales.

<sup>29</sup> Sobre Hernando de Ávila Vif. J. LÓPEZ GAIATE, *Hernando de Ávila, virtuoso miniaturista de Felipe II: arquitecto, escultor, pintor, farsador, escritor, retratista, miniaturista*, Madrid, 1998, recoge la bibliografía anterior.

<sup>30</sup> "...algunos famosos pintores de nuestros españoles que en nuestro tiempo an florescido en este arte que cada uno de ellos pudiera bien competir con Apelles entre los antiguos y con Michael Angelo entre los modernos, si fueran vivos que por no defraudar su buena fama y gloria los pondré aquí, que son: Juan Rincón de Figueroa, caballero del abito de Sanctiag, Gaspar Becerra, Lorenzo de Ávila, Luis de Morales, Juan Fernández el Mudo, Hernandiañez, Juan Correa de Vivar, los dos Berruguetes padre e hijo, Diego de Urbina, Luis de Carvajal, Miguel Barroso, Alonso Sánchez y Hernando de Ávila, hijo de Lorenzo de Ávila" *cfr.* en: F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, t. I, Madrid, 1923, p. 295.

<sup>31</sup> D. DE LOS RÍOS Y SERRANO, *La Catedral de León*, Madrid, 1895, pp. 125 y 218.

<sup>32</sup> E. GARCÍA CHICO, *Nuevos documentos para el estudio del arte en Castilla: escultores del siglo XVI*, Valladolid, 1959, p. 10.

<sup>33</sup> *Idem*, *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores*, Valladolid, 1941, p. 26.

<sup>29</sup> J. NAVARRO TALEGÓN, *Op. cit.*, 1980, p. 429.

<sup>30</sup> *Vid.* R. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, *El retablo de Castrogonzalo*, Benavente, 2010.

<sup>31</sup> Abordar la corrección de las restauraciones efectuadas es tarea que excede los límites de este estudio, pero en ocasiones, con el pretexto de atacar los réplicas, suciedades y barnices del pasado se han dañado las veladuras originales.



## BIOGRAFÍA

Por su patronímico y por datos de un testamento suyo redactado en 1534, deducimos que era oriundo de Ávila, aunque no se haya aún encontrado documentación sobre él en esta ciudad<sup>37</sup>. Los años transcurridos en Ávila son su etapa más oscura, incluida su formación. Como se ha señalado en incontables ocasiones, su estilo es deudor del que practicó Juan de Borgoña en Toledo durante el primer tercio del siglo XVI. El nexo de unión lógico entre Borgoña y Lorenzo de Ávila parece ser el retablo mayor de la Catedral de Ávila, en el que Juan de Borgoña trabaja a partir de 1508 tras la muerte de Pedro Berruguete y Santa Cruz. En esa fecha Lorenzo de Ávila tenía alrededor de quince años<sup>38</sup>, edad factible para poder ejercer de aprendiz dentro del taller de Borgoña. Sin embargo, mientras no hallemos ningún documento probatorio, nos tenemos que mover en el terreno de las hipótesis, basadas en los lazos estilísticos, pues no contamos con ninguna garantía documental. Podemos especular acerca de un primer contacto con Juan de Borgoña en el retablo de Ávila; acabada esta obra, seguiría su formación dentro del numeroso taller de Borgoña en Toledo, de donde partiría ya como oficial hacia el norte de Castilla. Teniendo en cuenta la estricta organización jerárquica de los talleres artísticos en esta época, Lorenzo de Ávila pudo haber sido uno de tantos aprendices cuyo nombre no figuraba en los documentos hasta su emancipación del taller.

Una vez localizado en León, los pocos datos documentales con que contamos nos hablan de un artista ya formado, y con cierto prestigio, pues de otro modo no se entiende su trabajo en la catedral leonesa.

Aparece documentado por primera vez en 1521, realizando en una escena en el claustro de la Catedral<sup>39</sup>. Ese mismo año su nombre se encuentra en las cuentas de la iglesia parroquial de Villavieja del Cerro, una localidad vallisoletana cercana a Tordesillas y perteneciente en esas fechas a la diócesis de Palencia<sup>40</sup>.

En 1524, aún en León, tasa junto al escultor Juan de Valmaseda un retablo para *Santa María del Mercado*<sup>41</sup>. Éste es también, según Gómez Moreno<sup>42</sup>, el año de la defunción de su primera mujer, Mencía de Vergara.

<sup>37</sup> M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Ávila*, [1983], p. 124, habla de un rejero llamado Lorenco Dávila que figura en los libros de la catedral abulense como autor de la reja de la Capilla de las Cuevas. Dado que se especifica su oficio, y las fechas coinciden con la de nuestro pintor ya establecido en Toro, hay que desechar la identificación de estas dos personas. Parrado del Olmo ha aportado varios documentos sobre este rejero: J. PARRADO DEL OLMO, *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila*, Ávila, 1981.

<sup>38</sup> Como veremos después, en el testimonio que prestó en un pleito entre Juan de Borgoña II y Luis del Castillo declara tener en 1553 unos 60 años.

<sup>39</sup> D. DE LOS RÍOS Y SERRANO, *Op. cit.*, 1895, p. 125.

<sup>40</sup> C. J. ARA GIL y J. PARRADO DEL OLMO, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Partido Judicial de Tordesillas*, Valladolid, 1980, p. 446, aparece como tasador de un relicario de talla y pintura.

<sup>41</sup> R. RODRÍGUEZ, "De arte leonés. Datos para su historia", *Diario de León*, 24 de enero de 1925.

<sup>42</sup> M. GÓMEZ MORENO, *Op. cit.*, 1983, p. 111, al hablar de la escuela pictórica del Renacimiento en Ávila, cita a Lorenzo de Ávila, creyendo a causa de su apellido, no porque conociera obra

En 1526 la iglesia de *Santa María de Villabrájima* (Valladolid)<sup>43</sup> acababa de estrenar un retablo mayor de talla. Varios pintores pujaron por la pintura del mismo, entre ellos Lorenzo de Ávila<sup>44</sup>, "que trajo la muestra del retablo", por la que se le pagó un real. Finalmente no llegó a hacer la obra, pues más adelante se registran descargos a un pintor llamado Fonseca "en pago de lo que tiene hecho para el retablo".

Su último trabajo para la diócesis de León, es el retablo de la parroquia de Pozuelo de la Orden, que hoy ocupa el altar mayor de *San Isidoro* de León, realizado entre 1528 y 1530<sup>45</sup>. Es la primera obra documentada que conservamos de toda su producción y la única certificada de esta etapa leonesa; en ella participaron varios pintores.

A partir de esta última fecha encontramos a Lorenzo de Ávila instalado en Toro, donde vivirá hasta el final de sus días. En principio se presenta como "estante al presente en esta dicha cibdad" o "morador de Toro", y no hallamos su consideración de avencindado en Toro hasta un documento de 1536, relativo al arrendamiento que hace de unas casas en la calle de la Corredera<sup>46</sup>.

Debemos considerar a Lorenzo de Ávila como el introductor de las formas renacentistas del primer tercio de siglo en esta zona. A su llegada ya era un maestro con reputación, lo cual le facilita para contratar trabajos de magnitud, como el retablo de la iglesia parroquial de Villavendimio (Zamora), mancomunadamente con Martín de Carvajal. De su prestigio hablan también las obras que hizo para los herederos del obispo Juan Rodríguez de Fonseca, para la familia Rodríguez Portocarrero o para el Cardenal Tavera.

Sus buenas relaciones con la nobleza local son palpables no sólo por estos encargos, si no por otros datos que denotan cierta proximidad, como el hecho de que en 1540 figure como testigo en un poder que María Tavera, viuda de

suya allí, pues no nombra ninguna y sólo reproduce la fecha de 1521 dada por Demetrio de los Ríos en la Catedral de León, añadiendo que en 1524 muere su mujer, Mencía de Vergara. No cita la procedencia de este dato, si proviene de archivos leoneses o abulenses. En cualquier caso, no cabe duda entre la identificación de este Lorenzo de Ávila y el que residió en tierras zamoranas, ya que gracias a su testamento sabemos con certeza que la primera mujer del pintor que nos ocupa se llamaba Mencía de Vergara.

<sup>43</sup> Esta localidad pertenecía en el siglo XVI a la Diócesis de Palencia; acudieron pintores de diversas procedencias: de León, Zamora, Benavente, Valladolid y Palencia.

<sup>44</sup> E. GARCÍA CHICO, *Op. cit.*, 1959, p. 10.

<sup>45</sup> J. PARRADO DEL OLMO, "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", *B.S.A.A.*, t. LXIV, 1998, pp. 255-278.

<sup>46</sup> J. NAVARRO TALDÓN, "Pintores de Toro en el siglo XVI" *Pintura en Toro. Obras restauradas*, Zamora, 1985, p. 10.

Francisco de Deza, otorga a su hijo para que en su nombre pueda cobrar parte de la pensión que su tío el Cardenal Tavera le ha concedido<sup>47</sup>.

Este renombre le permite contratar muchos de los retablos con los que se estaban renovando los templos de la comarca. Los primeros años de su estancia en Toro le encontramos asociado con Martín de Carvajal, con quien probablemente se repartiera la ejecución de las tablas de los retablos contratados por ambos, y más tarde con Juan de Borgoña II, relegado a una labor secundaria en sus trabajos conjuntos. Es revelador que las alianzas con estos dos pintores se sucedan en el tiempo: cuando empezamos a encontrar documentos relativos a Juan de Borgoña II, dejari de aparecer colaboraciones entre Carvajal y Ávila. Pudiera parecer que la hegemonía de Lorenzo de Ávila en la zona toresana dificulta el éxito de otros pintores<sup>48</sup>. Martín de Carvajal se traslada a Zamora, y los retablos que consideramos obra suya están lejos del área de influencia de Lorenzo de Ávila. Por su parte, Juan de Borgoña II permanece avencindado en Toro hasta el final de su vida, pero a partir de los años cincuenta ha de salir de los límites de esta ciudad para contratar obras en solitario. Quizá en esta última época Ávila no necesite asociarse permanentemente con nadie, puesto que, como veremos, dos de sus hijos seguirán su oficio.

Como ya se ha visto, Lorenzo realizaba el dibujo de las composiciones y los rostros. Esta labor de diseñador era parte importante y reconocida de su trabajo, como lo prueba su participación en el retablo de Pozuelo de la Orden y otros testimonios posteriores<sup>49</sup>.

Hubiera sido imposible cumplir con todos los encargos sin un taller con una férrea dirección por parte del maestro; se trataría de un aprendizaje meramente artesanal, con una repetición de "recetas" que tenían el éxito asegurado. El taller hubo de ser de considerable tamaño a juzgar por la cantidad de obras existentes. En él se formarían pintores que extendieron su estilo por toda la comarca. Ya se ha apuntado que muchos de ellos le reconocen como su maestro, y él no duda en ejercer de tal. Como dice Juan de Borgoña en el pleito de Avezames,

*"porque es condición del dicho Lorenzo de Ávila de reprender a todos los que ve que van herrados en el dicho oficio"*

<sup>47</sup> A.H.P.Za, prot. 3028, fol. 596. Las casas donde vivía esta señora se encontraban en la calle de la Corredera (L. VASALLO TORANZO, Op. cit., p. 199), muy cercanas a las que en esta misma calle habitaba Lorenzo de Ávila.

<sup>48</sup> La única excepción es Luis del Castillo, con un estilo mucho más avanzado que el de Lorenzo de Ávila. Una aproximación a las relaciones entre Castillo y la escuela de Lorenzo de Ávila. Vif. L. VASALLO TORANZO e I. FUENTES, Op. cit.

<sup>49</sup> En 1538 da la traza de los elementos renacentistas que ha de añadir Antonio de Francia al retablo mayor de la iglesia del monasterio de Sancti Spiritus de Toro, A.H.P. Za., prot. n.º 3091, fol. 272. En 1542 se compromete a realizar un retablo para doña María de Mujica, especificando que él se encargará de realizar los paisajes, el dibujo y los rostros, el resto corre a cargo de Antonio de Salamanca, J. NAVARRO TALEGÓN, Op. cit., 1980, p. 192.

Este testimonio viene a ahondar en la no consideración de la pintura como creación intelectual: el maestro tenía unas fórmulas inéquivocas que había que aplicar, cualquier desviación de éstas se consideraba un error.

Hay un documento de 1557 del ayuntamiento de Toro en el que se le exime de pagar los pechos de los años de 1558 a 1560 que ha sido interpretado como una merced que el cabildo concedía al pintor en atención a su valía artística<sup>50</sup>. El texto dice:

*"mas se le perciben en cuenta por un acuerdo de los dichos señores regidores en veinte y uno de Junyo de myl e quinientos e cinquenta e seis años veinte e siete reales que pagó a los procuradores de San Sebastián y San Lorenzo del pecho que se reparte a Lorenzo de Ávila los años de cinquenta e ocho e cinquenta e nueve y sesenta porque la ciudad le haze libre"*

Pensamos que se trata de una compensación de tipo económico, de ahí el papel jugado en este documento por los procuradores de dos parroquias de Toro. Además, la exención de pechos en este caso no es perpetua, sino por un determinado número de años. Del mismo modo, a los carpinteros de la ciudad de Zamora el cabildo municipal les eximía de pagar impuestos por su permanente deber de acudir a todos los incendios que se generaran en la ciudad y por la obligación de construir las talanqueras en las fiestas<sup>51</sup>. Seguramente el pintor fuera consciente de su valía artística por el lugar preeminente que le concedían sus colegas y por la serie de encargos recibidos de las familias más importantes de Toro, pero es fecha temprana para que esto se traduzca en reconocimiento económico por parte de un estamento público.

El testamento al que antes se ha hecho referencia, otorgado en Toro en 1534 nos suministra muchos datos acerca del pintor. Era viudo de Mencía de Vergara, de la que tenía un hijo llamado Pedro, y se había vuelto a casar con Antonia Rodríguez; de esta unión habían nacido dos vástagos más, Antonio y María. Declara poseer unas casas en la ciudad de Ávila, en la colación de la Trinidad. Tiene un hermano llamado Cristóbal, vecino de Valladolid. El testamento de su mujer, fechado en 1560, nos completa el panorama, pues nos habla de la situación económica de la pareja, holgada a juzgar por el patrimonio, cifrado en 149.000 maravedís en plata y doblones de oro de a cuatro y a dos. No hay que pensar que estos ingresos se deban únicamente a su labor pictórica, ya que hay constancia de sus negocios extrartísticos, como la compra y reventa de cerdos o la imposición de censos sobre bienes inmuebles<sup>52</sup>. Tuvo tres hijas: María de Ávila, Ana Rodríguez y Águeda Rodríguez, y cinco hijos: Antonio, Rafael, Hernando, Juan Bautista y Pedro. Rafael y Pedro fueron clérigos. Hernando, pintor

<sup>50</sup> J. NAVARRO TALEGÓN, Op. cit., 1985, p. 12.

<sup>51</sup> M. C. PESCADOR DEL HOYO, "Los gremios artesanos de Zamora", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. LXXVII, 1974, p. 29.

<sup>52</sup> J. NAVARRO TALEGÓN, Op. cit., 1985, p. 11.

de la catedral de Toledo desde 1565, tras la muerte de Francisco de Comontes. A él nos hemos referido ya como autor de un tratado de pintura que no se conserva. También Antonio siguió la profesión de su padre, como se explica más abajo.

Antonia Rodríguez sobrevivió a su marido al menos cinco años, ya que el once de septiembre de 1575 otorga testamento, completado días más tarde con un breve codicilo<sup>53</sup>. La situación económica sigue siendo acomodada. María, una de las hijas, ha muerto, y otra de ellas, Águeda, se ha casado.

Las relaciones con el otro pintor en discordia, Luis del Castillo, no eran tan malas como pudiera parecer tras el pleito de Avezames, pues el 22 de mayo de 1553, cuando aún no se había resuelto este litigio, Lorenzo de Ávila da poder a su hijo Antonio de Ávila y a Luis del Castillo para que "podays tomar y tomeys cualesquier obra o obras de pincel y de pintura que es mi oficio y vuestro en la villa de San Cibrian y en otras cualesquier partes o cibdades, villas y lugares destos reynos de sus magestades"<sup>54</sup>. Este poder nos sirve igualmente para deducir que su hijo Antonio de Ávila también se dedicó a la pintura.

Muere en 1570. El 9 de enero de ese año está fechado un codicilo que no pudo firmar por la gravedad de su estado, y apenas dos meses después, el cuatro de marzo, su mujer ya figura como viuda en un poder general que otorga la familia<sup>55</sup>. Su testamento no se ha conservado, pero sabemos por un codicilo<sup>56</sup> y gracias al testamento de su esposa, que fue enterrado en la iglesia del monasterio de *San Francisco* de Toro.

## ESTILO Y EVOLUCIÓN

Quizá Lorenzo de Ávila no sea un pintor de primera fila, pero lo que no se le puede negar es su evolución desde las primeras obras, deudoras de Juan de Borgoña I, hasta las últimas, en las que sigue apegado a la dulzura y equilibrio formal toledano pero incorporando rasgos rafaelescos. También hallamos la huella de un manierismo menos atemperado como es el de Alonso Berruguete, pero éste de mucha menor importancia, aunque Gómez Moreno no opinó lo mismo, ya que, al hablar del *Anónimo de Toro*, lo califica repetidas veces de "berruguetesco".

En su obra se observa una evolución desde sus trabajos documentados más tempranos, con personajes en actitud envarada, de movimientos poco

flexibles, con los rostros muy dulces, idealizados e inexpresivos. Estos rasgos se aprecian ya en el retablo para el Hospital de *La Asunción* o del Obispo en Toro, la primera obra documentada en solitario que conservamos<sup>57</sup>. La gama cromática de estas pinturas también es muy restringida, con un predominio de los rojos y los azules. No es un pintor de anatomías, ni se detiene en el modelado de los ropajes de las figuras para dotarlas de volumen, sino que utiliza recursos arcaicos, sobre todo en sus primeros trabajos, como el uso de duros plegados angulosos. Estos drapeados imponen un ritmo que dota a sus composiciones de un preciosismo próximo a la técnica miniaturista. Otros pintores de la época, como Juan Correa de Vivar, no fueron ajenos al arte de la miniatura, por lo que no sería extraño que nuestro pintor hubiera encaminado sus primeros pasos profesionales en esa dirección; no en vano su hijo Hernando de Ávila fue un reconocido miniaturista.

A estas características citadas, añadirá otras en sus obras posteriores, mejorando su calidad. Sin dejar nunca de aplicar las mismas composiciones y tipos, amplía considerablemente la gama cromática, introduciendo las novedades tonales del Manierismo, pero siempre con un modelado plano. Sus lejos de influencia flamenca, que tanta fama le dieron, se incrementan en esta segunda etapa. Las figuras alargan su canon, ganando en ingratidez, en espiritualidad. Los rostros mantienen su dulzura y su escasa caracterización, pero ya no dan la impresión de torpeza. Éste es el caso del retablo mayor de la parroquia de la *Santísima Trinidad* en Toro, obra no documentada, que podemos, no obstante, fechar en la década de los cincuenta. Parece su obra más tardía, aunque no murió hasta 1570, pero los últimos años de su vida los pasaría alejado de los pinceles<sup>58</sup>.

Se han catalogado las obras de Lorenzo de Ávila ateniéndonos a la documentación existente; cuando se carece de ésta, se ha clasificado de acuerdo al estilo, teniendo en cuenta la participación de Juan de Borgoña II al menos en las obras pertenecientes a la década de los cuarenta, aunque su estilo no sea fácilmente identificable porque Ávila se encargaba de los dibujos. En todo caso hemos reseñado las tablas en las que la participación de Borgoña es más evidente.

<sup>53</sup> A.H.P.Za, prot. 3357. Debo a la amabilidad de Luis Vasallo Toranzo el conocimiento de estos documentos.

<sup>54</sup> J. NAVARRO TALCÓN, Op. cit., 1985, p. 11.

<sup>55</sup> Ibídem, pp. 10-11.

<sup>56</sup> Ibídem, p. 10.

<sup>57</sup> Anterior a ésta es el retablo de Pozuelo de la Orden, en el que intervienen demasiadas manos como para que podamos sacar conclusiones definitivas de su estilo.

<sup>58</sup> En 1564 había contratado la pintura de un retablo para la iglesia de *San Juan Bautista* de Morales de Toro, pero esta obra se empezó con posterioridad a la muerte de Ávila; en lugar de pintura se tallaron relieves escultóricos. J. NAVARRO TALCÓN, Op. cit., 1980, p. 345.



# Catálogo de obras documentadas

## FRESCO CON LA HISTORIA DE LA DISPUTA. CLAUSTRO DE LA CATEDRAL. LEÓN

En el libro de cuentas de la Catedral de León figura un pago a Lorenzo de Ávila "por la pintura de la coastra que pintó e fue la historia de la disputa"<sup>59</sup>. Esta disputa se encontraba en el claustro, entre los frescos pintados por Nicolás Francés, probablemente sustituyendo uno de los pintados por este artista en el siglo xv. Aunque no quedan restos de esta pintura, el tema se refiere a la disputa que mantuvieron Jesús Niño con los Doctores de la Sinagoga y ocuparía el noveno hueco en el ciclo de frescos del claustro consagrado a la vida de Jesús. Precedido en el séptimo hueco de la *Matarza de los Inocentes* que alcanzó a ver Gómez Moreno, tras un octavo previsiblemente destinado a la *Huida a Egipto*, el noveno se dedicaría a representar la historia de Jesús entre los doctores. Esta ubicación se apoya además en que el noveno hueco ostentaba el escudo de armas del Obispo Esteban Gabriel Merino<sup>60</sup>, que ocupó la sede episcopal entre 1517 y 1523, es decir, los años en que se le encomendó la pintura a Lorenzo de Ávila. Gómez Moreno también pudo contemplar fragmentos de arquitectura fingida "figurando un amplio arco escarzano, con florones, sobre pilas y columnas itálicas; detrás asoman otros arcos laterales y un paramento colgado en medio" y "dos niños teniendo cintas cuyo modelado y fuerte claroscuro recuerdan a Juan de Borgoña"<sup>61</sup>.

Ese mismo año se registra otro pago a nuestro pintor en los libros de cuentas: se le pagaron dos ducados por una tabla de la que no se especifica el tema, pero si su localización en el trascoro<sup>62</sup>. Ambas obras han desaparecido.

## RETABLO MAYOR. PARROQUIA DE SANTO TOMÁS. POZUELO DE LA ORDEN (VALLADOLID)\*

El retablo que dio nombre al maestro anónimo bajo el que se englobaban gran número de obras realizadas entre León y Zamora ha permanecido sin documentar hasta hace escaso tiempo. En 1998 Parrado dio a conocer las cuentas del libro de fábrica de la parroquia de Pozuelo de la Orden, en las que entre 1528<sup>63</sup> y 1531 se consignan

pagos a tres pintores: Andrés de Melgar, Antonio Vázquez y Lorenzo de Ávila<sup>64</sup>. Como ya se ha dicho, Lorenzo de Ávila es uno de los pintores incluidos bajo la denominación de este maestro anónimo, pero los rasgos de su obra apenas coinciden con los de las pinturas del retablo de Pozuelo. Por otra parte, en las cuentas de fábrica el nombre de nuestro pintor sólo aparece en 1528 y en el pago final de 1531. Los pagos recibidos en los años que median, serán percibidos únicamente por Melgar y Vázquez. Así pues, ¿cómo se explica que un retablo con estas características haya servido durante años para atribuir obras a Lorenzo de Ávila? En primer lugar, por las frecuentes atribuciones hechas sin un estudio detallado de la obra *in situ*, sino en muchos casos a través de fotografías. En segundo lugar, porque la huella de Lorenzo de Ávila sobresale en la visión global del retablo. Esto significa que probablemente fuera el director artístico de las pinturas y se ocupara del dibujo de la mayoría de las composiciones<sup>65</sup>, algo que volverá a hacer en posteriores ocasiones. Centrándonos en las pinturas, se trata de veinticuatro tablas en un ensamblaje aún gótico pese a lo avanzado de la fecha. El retablo consta de tres cuerpos con un banco también de pincel y siete calles, reservándose la central para escultura. El banco se destina, como es usual en la época, a los Apóstoles dispuestos en parejas, el primer cuerpo narra la vida del titular de la parroquia, *Santo Tomás*, el segundo se dedica a la Pasión de Cristo y el tercero a episodios de la vida de la Virgen.

La intervención del más joven de los tres pintores, Andrés de Melgar<sup>66</sup>, es fácil de distinguir por su estilo, más avanzado que el de sus compañeros. Este hace las dos calles situadas en el extremo del lado del Evangelio, incluido el banco. En el primer cuerpo dos tablas, con los temas del emisario del rey de la India pidiendo a Santo Tomás que viaje a ese reino a construir un palacio para el rey y la *Partida de Santo Tomás*. En el segundo, *Oración en el Huerto y Prendimiento*, y en el tercero *Abrazo ante la Puerta Dorada y Nacimiento de la Virgen*. Su estilo es más dinámico que el de Vázquez y Ávila, en sus composiciones busca movimiento, y los colores utilizados tienen muchos matices tonales, insistiendo en el tornasolado de los ropajes; en las escenas exteriores, como la bellísima de la Partida, no se detiene en detallar minuciosamente el paisaje y anula toda la vegetación. Todos estos son elementos aprendidos de Alonso Berruguete que incorpora tempranamente en su obra. El hecho de que hasta el conocimiento de la documentación esta obra haya permanecido inédita dentro del haber de Melgar, se debe a su pronta desaparición del medio artístico castellano-leonés, pues en 1531 se encuentra ya realizando el retablo dedicado a *Santo Domingo* de la catedral de Santo Domingo de la Calzada junto con el pintor Alonso Gallego, por lo que no contábamos con otras realizaciones suyas en la zona. Otra causa de la incógnita de su autoría es la confusión que existía hasta hace poco en la individualización del estilo de los dos autores del retablo calceatense.

En cambio, la obra de Vázquez es sobradamente conocida en la historiografía artística<sup>67</sup>. Sus pinturas, sus rostros sobre todo, tienen unas características muy acusadas que hacen sencilla su identificación. Pero en este caso no habían sido cataloga-

\* Actualmente ocupa el altar mayor de San Isidoro de León.

<sup>59</sup> D. DE LOS RÍOS Y SERRANO, Op. cit., 1895, t. I, p. 125.

<sup>60</sup> M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, Madrid, 1925, p. 272.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> D. DE LOS RÍOS Y SERRANO, *La catedral de León*, 1895, t. II, p. 218.

<sup>63</sup> El libro de fábrica conservado empieza en 1528, por lo que podría haber habido pagos anteriores cuya noticia no se ha conservado.

<sup>64</sup> J. PARRADO DEL OLMO, "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", *B.S.A.A.*, t. LXIV, 1998, pp. 255-278.

<sup>65</sup> *Ibidem*, pp. 262 y 269.

<sup>66</sup> Pintor que, aunque nacido en Benavente, desarrolló casi toda su actividad en La Rioja. Ver J. G. MORA VAGANÓN, "Aspectos del arte riojano en tiempos de Navarrete", *V Jornadas de Arte Riojano*, Logroño, 1995, pp. 25-50.

<sup>67</sup> J. C. BRASAS EGIDO, *El pintor Antonio Vázquez*, Valladolid, 1985.





Lámina 9. Lorenzo de Ávila, Antonio Vázquez y Andrés de Melgar.  
Retablo mayor de Santo Tomás. Pozuelo de la Orden.

das dentro de su obra. Observando los rostros que aparecen en las tablas de Pozuelo de la Orden que no fueron hechas por Melgar, se aprecian las concomitancias con la obra de Antonio Vázquez, sin embargo, la mayoría de las escenas están resueltas con mayor pericia, sin la ingenuidad propia del pintor vallisoletano. Es la unión de dos personalidades afines, pero cada una con un estilo muy definido (Vázquez tenía unos cuarenta y dos años en 1528 y Lorenzo de Ávila alrededor de treinta y cinco) lo que confiere un estilo peculiar a las tablas, que no ha hecho posible a los expertos su identificación hasta la publicación de los pagos recogidos en el libro de fábrica. Creemos que Ávila se encargó de dibujar todas las composiciones en las que es patente la huella de Antonio Vázquez. Los paisajes de la mayoría de estas composiciones responden a los rasgos que luego veremos en obras posteriores de Lorenzo de Ávila. Pero si observamos obras de Antonio Vázquez, vemos que utiliza el mismo tipo de vistas amplias, con edificios en la lejanía, como se puede ver en el *Retablo de los Alderete* en

la parroquia de *El Salvador* de Simancas, contratado por Vázquez en 1536<sup>68</sup>, obra en la que incluso sitúa en el cielo los característicos cúmulos de los *lexos* de Lorenzo de Ávila.

En algunas tablas parece que la colaboración se efectuó entre Andrés de Melgar y Lorenzo de Ávila. En la *Flagelación*, la resolución de la escena de manera equilibrada y estática, nos hablan de Lorenzo de Ávila, pero los perfiles aguileños de alguno de los personajes denotan la intervención de Melgar. Pero, como se ha señalado antes, es evidente que Melgar trabajó independientemente en el resto de las pinturas: las dos tablas que le corresponden en el banco, situadas en el extremo del lado del Evangelio, no continúan la representación de la *loggia* fingida de las restantes tablas del banco, realizadas dos por Lorenzo de Ávila y otras dos por Antonio Vázquez.



Lámina 10. Lorenzo de Ávila. *Desposorius*. Retablo mayor de Santo Tomás. Pozuelo de la Orden.

<sup>68</sup> *Ibidem*, pp. 21-22.

La mano de Ávila sólo se advierte, sin compañía, en dos tablas de último cuerpo, la *Presentación de Jesús en el templo* y los *Desposorios*. Entran también dentro de su estilo dos tablas del banco: *San Andrés y San Pedro, San Pablo y San Juan Evangelista*.

Vistas las singularidades de este retablo, y pese a que hay que considerarlo en gran parte obra de Lorenzo de Ávila, no nos sirve para evaluar con claridad su estilo antes de su instalación en Toro, pero nos ayuda a fijar la fecha de su traslado a la localidad zamorana tras la realización de este trabajo.

### RETABLO PARA LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE SAN FRANCISCO. TORO

Según los cronistas, el desaparecido monasterio de *San Francisco* de Toro fue fundado en el siglo xii. En 1428 sufre un incendio que lo destruye. Bajo el patronazgo de la familia Rodríguez Portocarrero a partir de 1521 se está construyendo la cabecera de la iglesia<sup>70</sup>. A finales de esta década se está realizando un retablo para el templo, probablemente para su altar mayor. En 1529, Martín de Carvajal recibe cinco mil maravedís "para en pago del retablo de san Francisco"<sup>71</sup>, aunque no especifica si está terminado o no. Recibe el dinero de María de Deza, mujer de Hernán Rodríguez Portocarrero, que ostentaba el patronazgo de la capilla mayor de *San Francisco*. Además, un documento de 1533 vincula a Lorenzo de Ávila con este retablo.

En él, Ávila habla del dinero que se les retiene del pago del retablo que él "y martin de carvajal, pintor, hicieron para el monasterio de san Francisco desta cibdad"<sup>72</sup>. Del documento se desprende que no se les ha terminado de pagar porque los clientes no habían quedado satisfechos con alguna de las tablas del retablo. Don Juan de Acuña Portocarrero, familiar de los patronos, tendrá este dinero "hasta que se enmiendan ciertas ystorias del retablo". Lamentablemente no se especifica nada más, por lo que no sabemos cuáles y cuántas eran.

Pero aunque el retablo no haya llegado hasta nosotros, el hallazgo documental es importante ya que volvemos a encontrar a Lorenzo de Ávila trabajando junto con Martín de Carvajal entre los últimos años de la década de los veinte y los primeros de la siguiente. Pese a que no podemos hacer un análisis estilístico, la existencia de esta obra nos permite establecer una temprana ligazón entre Lorenzo de Ávila y las familias más influyentes de Toro.

Casaseca afirma que Lorenzo de Ávila llegó a Toro hacia 1530 llamado por el Cardenal Tavera para pintar el retablo mayor de la iglesia del monasterio de *San Francisco*<sup>73</sup>. El cardenal Tavera era familia de María de Deza, pero como ya se ha dicho, el patronaz-

go de la capilla mayor de *San Francisco* lo ostentaban los Portocarrero. La relación entre el cardenal Tavera y Lorenzo de Ávila, se establece en otro retablo en Toro del que hablaremos más adelante.

### RETABLO MAYOR. PARROQUIA DE SAN MIGUEL. VILLAVENDIMIO (ZAMORA)

Lamentablemente tampoco se conserva. El retablo fue trasladado en el siglo xviii a Villalube (Zamora) y allí pereció en un incendio en el siglo xx<sup>74</sup>. Sabemos de su autoría gracias a la escritura de 7 de marzo de 1530 mediante la cual Lorenzo de Ávila y Martín de Carvajal traspasan el dorado de la obra a Francisco Gutiérrez, dorador de Zamora<sup>75</sup>. Esta escritura no proporciona más detalles acerca de los temas representados en las tablas ni el número de éstas, pero confirma la estrecha colaboración entre Ávila y Carvajal en los primeros años tras su llegada a Toro.

### RETABLO DE LA ASUNCIÓN Y SANTOS JUANES. HOSPITAL DE LA CRUZ O DEL OBISPO. TORO

Gómez Moreno lo contempló *in situ*, es decir, en la capilla del Hospital que el Obispo de Burgos, Juan Rodríguez de Fonseca ayudó a costear en la década de los años veinte en Toro, su ciudad natal<sup>76</sup>. Heras Hernández lo vio ya en la Colegiata<sup>77</sup>, donde actualmente se encuentra.

El retablo se organiza en dos cuerpos con banco de pincel y tres calles. El hueco central del banco está actualmente vacío; desconocemos si falta una tabla en este espacio, ya que Gómez Moreno habla de nueve de las que no detalla sus temas, y hoy conservamos ocho. Navarro Talegón afirma que ese hueco estaba ocupado por el tabernáculo<sup>78</sup>.

El mismo estudioso lo documenta como obra de Lorenzo de Ávila, ya que en el libro de cuentas del Hospital perteneciente a los años 1534-1535, figuran pagos a Lorenzo de Ávila por dicho retablo, que había sido contratado por éste con los testamentarios del Obispo<sup>79</sup>. Navarro coincide con Gómez Moreno en su escasa valoración, mientras que Casaseca habla de dos maestros influidos por Toledo<sup>80</sup>.

<sup>73</sup> J. NAVARRO TALEGÓN, *Op. cit.*, 1980, p. 429.

<sup>74</sup> *Idem*, *Op. cit.*, 1985, p. 10.

<sup>75</sup> Nos encontraremos este Hospital denominado popularmente como del Obispo.

<sup>76</sup> D. DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, *Catálogo artístico monumental y arqueológico de la Diócesis de Zamora*, Zamora, 1973, p. 161.

<sup>77</sup> J. NAVARRO TALEGÓN, *Las Edades del Hombre. Remembranza*, Zamora, 2001, p. 263.

<sup>78</sup> *Idem*, *Op. cit.*, 1980, p. 117.

<sup>79</sup> A. CASASECA CASASECA, *Op. cit.*, 1991, p. 128.



<sup>70</sup> L. VASALLO TORANZO, *Arquitectura en Toro (1500-1650)*, Zamora, 1994, pp. 301-302.

<sup>71</sup> A.H.P.Za, prot. 3069, fol. 135. Véase apéndice documental.

<sup>72</sup> A.H.P.Za, prot. 3073, fol. 79 vº. Véase apéndice documental.

<sup>73</sup> A. CASASECA CASASECA, "Arte moderno y contemporáneo", Zamora, Madrid, 1991,

p. 126.



En efecto, se trata de una de las obras menos apreciables de Ávila. Las figuras se muestran rígidas; los rostros, inexpresivos y adecuados a un único tipo. La impresión general es de languidez, heredada de esquemas toledanos del primer tercio de siglo, que el pintor combina con un canon de influencia manierista. Pese a lo dicho acerca de su calidad, el retablo supuso una renovación de la pintura de la zona, anclada en esquemas hispanoflamencos.

Respecto a su iconografía, el banco está ocupado por dos tablas dedicadas a *San Pedro y Santiago "el mayor"*, este último frecuentemente representado en las piezas destinadas al ornamento hospitalario en atención a su condición de peregrino. El primer cuerpo lo forman las tablas de los santos patronos del Hospital, los *Santos Juanes* y la *Asunción*. La iconografía de esta última apenas se modificará a lo largo de toda la obra de Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña II y sus seguidores: sin que haya habido necesidad de recurrir al uso del fondo de oro para sugerir la idea de lo divino, el pintor emplaza a María en un espacio indefinido que reconocemos como el ámbito celestial gracias al uso de las nubes y de los ángeles que se sitúan a su alrededor acompañándola más que ayudándola en su subida al cielo; la Virgen permanece sentada entre las nubes con la mirada elevada y las manos en actitud orante; son precisamente las manos, que siguen la disposición creada para el mismo tema por Juan de Borgoña I en la Sala Capitular de Toledo, la parte que más varía en pinturas posteriores. Más tarde se preferirá la disposición con las palmas abiertas mirando al espectador, como en la iglesia de *La Trinidad* en Toro, en Valderas, *San Antolín* de Zamora, Losilla o Castrogonzalo. Otra solución que se adopta, quizás para conseguir un mayor dinamismo en su actitud, es la ruptura de la simetría entre los brazos, colocando cada uno a diferente altura, como en la Capilla de las Cuevas en Ávila o *Santo Tomás Cantuariense*. La caracterización de *San Juan Evangelista* y de *San Juan Bautista* se acomoda a la convenciones iconográficas al uso, el primero como un joven imberbe, el segundo, de mayor edad, cada uno con sus atributos distintivos, situados simétricamente flanqueando la *Asunción*. El último cuerpo se dedica al *Nacimiento de Cristo*, el *Calvario* y la *Epifanía*. Creemos que para esta última tuvo en cuenta la estampa sobre el mismo tema que hizo Dürer para su serie de grabados sobre la *Vida de la Virgen*. Se han suprimido muchos elementos, tanto arquitecturas como personajes, pero se corresponde sobre todo la actitud de la Virgen y la postura del Niño. La de los tres Reyes es una disposición más convencional que puede estar inspirada en cualquier otro grabado o pintura. En cuanto a la escena del *Nacimiento*, se debe poner en relación con la efectuada por Juan de Borgoña I para el retablo mayor de la Catedral de Ávila.



Lámina 11. Lorenzo de Ávila. Retablo de los Santos Juanes, Hospital del Obispo, Toro.

## RETABLO PARA EL MONASTERIO DE SAN ILDEFONSO. TORO

En 1536, el entallador Arnao Palla se compromete con Lorenzo de Ávila a hacer un retablo en el que se acomodarán cinco tablas hechas por Ávila<sup>80</sup>. Este retablo, que no ha llegado hasta nosotros, estaba destinado al monasterio de *San Ildefonso*<sup>81</sup>. Se consigna en el contrato que se tomará como modelo una muestra que se hallaba en otro convento dominico, el de *San Esteban* de Salamanca. Además se detallan los elementos renacentistas que ha de llevar la obra, tales como cabezas de serafines o “pinjantes colgados defueros al romano muy galanes, de pino seco y bueno”. Nos interesa especialmente uno de los requisitos impuestos, “*Et con condicōn que en la cabeza del dicho retablo ay las ar[rotos] cardenal que al presente es con un remate encima que sea un frontespicio con su malabien y sus balaustres*”. Pensamos que este pasaje hace referencia a las armas del Cardenal (Tavera) que irían en el ático del retablo.

Es natural pensar que el Cardenal Tavera quisiera costear alguna obra artística en su ciudad natal. Ya hemos visto cómo el retablo de *San Francisco*, que había sido vinculado a Tavera, en realidad fue patrocinado por los Rodríguez Portocarrero, y un retablo para la Colegiata tampoco parece viable, como se explicará en el apartado correspondiente. Es sabido que el Cardenal Tavera era sobrino de otro toresano ilustre, fray Diego de Deza, quien a principios de siglo sufrió importantes obras en el convento dominico de *San Ildefonso* de Toro. La interpretación que de este texto hacemos es que el Cardenal Tavera comisionó a Lorenzo de Ávila un retablo para el monasterio en el que según las crónicas se había formado, y en el que con toda seguridad había comenzado su aprendizaje su tío fray Diego de Deza, que tanto le favoreció. Este retablo no estaría destinado a la capilla mayor del templo, ocupada por un retablo de Pedro Berruguete<sup>82</sup>, sino que se encontraría en el capítulo del monasterio, construido a instancias de Fray Diego de Deza y donde se hallaban las sepulturas de la familia del dominico<sup>83</sup>.

Gracias a otro documento, fechado en 1538, en el que el entallador Antonio de Francia se compromete a copiar ciertos detalles decorativos para un retablo ya hecho en el Monasterio de *Sancti Spiritus* “*conforme todo al retablo que está asentado en la capilla del arzobispo de Sevilla de monasterio de San Ildefonso de esta ciudad de Toro*”, podemos inferir que la capilla que Fray Diego de Deza (arzobispo de Sevilla entre 1504 y 1523) poseía en el monasterio toresano, albergaba un retablo, sin lugar a dudas renacentista, pues si no no se escogería como modelo. Este retablo sería el concertado en 1536 entre Lorenzo de Ávila y Arnao Palla para *San Ildefonso*, sobre todo teniendo en cuenta que es el propio Lorenzo de Ávila quien dió la traza para los elementos que ha de añadir Antonio de Francia al retablo de *Sancti Spiritus*.

Nos parece poco probable que sólo un año más tarde el Cardenal encargara otro retablo al mismo pintor para la Colegiata, según afirma García Chico sin citar su fuente.

<sup>80</sup> J. NAVARRO TALEGÓN, *Op. cit.*, 1985, p. 11. *Ibidem*, *Op. cit.*, 1995, p. 549.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> Además su patronazgo lo ostentaba la Casa y Estado de la Mota, J. NAVARRO TALEGÓN, *Op. cit.*, 1980, pp. 279-280.

<sup>83</sup> L. VASALLO TORANZO, *Op. cit.*, 1994, p. 308.

## RETABLO MAYOR. COLEGIATA DE SANTA MARÍA LA MAYOR. TORO

García Chico proporciona la información sobre la existencia de este retablo a la hora de aportar un nuevo dato sobre Juan de Juni, y afirma que esta obra fue encargada por el Cardenal Tavera a Lorenzo de Ávila en 1537. Una de las condiciones impuestas por el Cardenal fue que el retablo había de llevar “*un Crucifijo de bulto de cinco pies hecho de la mano de Juan de Juni, ymagineario, vecino de la ciudad de León que labra ahora en Medina de Rioseco al señor admirante ciertas ymágenes de bulto*”<sup>84</sup>.

En el inventario de 1547 se habla de un “*retablo de talla pintado de pinzel de la abacacion e historias de nuestra señora y en él su imagen de bulto con el niño en brazos*”. De nuevo la documentación nos ayuda poco: ¿hemos de entender que se trata de un retablo escultórico policromado ó de un retablo de talla y pincel? En todo caso no se cita el crucifijo de Juni: la imagen de bulto descrita es una Virgen con el Niño<sup>85</sup>. Pero sobre todo, lo que nos lleva a rechazar que este retablo citado en 1547 sea el patrocinado por Tavera, es el hecho de que los Fonseca eran desde el siglo xv los patronos de la capilla mayor de la Colegiata, allí se encuentran las sepulturas de varios miembros de este linaje. De hecho, la instalación del coro diseñado por Rodrigo Gil de Hontañón en 1546 en la capilla mayor de la Colegiata, tapando las sepulturas de los Fonseca, provocó un pleito no resuelto hasta 1602 en el que hubo que desmontar lo realizado<sup>86</sup>.

En todo caso, en la segunda mitad del siglo xvii se hizo un retablo de talla y pincel que tampoco ha llegado hasta nosotros<sup>87</sup>.

## RETABLO DE LA CAPILLA DE LOS SEDANO. PARROQUIA DE SANTO TOMÁS CANTUARIENSE. TORO

En la capilla absidal del lado del Evangelio de esta parroquia se encuentra un retablo compuesto por siete tablas distribuidas en dos cuerpos y un ático, más otras tres en el banco. La participación de Lorenzo de Ávila y de Luis del Castillo se deduce de la contemplación de las mismas, pero además, la actuación del primero está documentada por el testamento del donante de la capilla, quien manda que sus herederos abonen a Lorenzo de Ávila un dinero que le debe por las pinturas de este

<sup>84</sup> E. GARCÍA CHICO, *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultura*. Valladolid, 1941, p. 26. En la actualidad, este documento no se conserva, por lo que hemos de conformarnos con lo consignado por este autor.

<sup>85</sup> J. NAVARRO TALEGÓN, *Op. cit.*, 1980, p. 94.

<sup>86</sup> L. VASALLO TORANZO, *Op. cit.*, 1994, p. 278. Agradezco a Luis Vasallo sus acertadas sugerencias a este respecto. Todavía en 1599 uno de los canónigos de la Colegiata había pedido en una cláusula del codicilo de su testamento que “*... mis testamentarios hagan quitar las cuatro columnas de madera del altar mayor y la bola de arriba*” que quiere sustituir por cuatro columnas de piedra. J. NAVARRO TALEGÓN, *Ibidem*.

<sup>87</sup> *Ibidem*.



retablo<sup>88</sup>. La intervención de Ávila se reduce a la *Huida a Egipto* en el centro del banco y a las tres tablas del primer cuerpo, *Aparición de Cristo a las santas mujeres*, *Virgen de la leche* y *Nacimiento de la Virgen*. El testamento está otorgado en 1540, por lo que estas tablas suponen un paso intermedio en la evolución del pintor hacia composiciones más logradas y plenamente manieristas, pero los tipos humanos siguen siendo los mismos. De este modo, la *Virgen de la leche* guarda grandes semejanzas con la de la *Epifanía* del retablo del Hospital del Obispo, así como el *Cristo que se aparece a las Santas Mujeres* enlaza con el *San Juan Bautista* del retablo del Hospital. Observamos un interés por los paisajes, sobre todo en escenas que no tienen porqué dar cabida a las visiones del exterior, como el *Nacimiento de la Virgen* o la *Virgen de la leche*, pero aún no se han desarrollado las vistas de ciudades enclavadas al final de un camino; los pretilles fingidos tras la Virgen de la tabla central y tras Cristo y las Santas Mujeres es un recurso que abandona en composiciones posteriores.



Lámina 12. Lorenzo de Ávila y Luis del Castillo. Retablo de la Capilla de los Sedano. Santo Tomás de Canterbury, Toro.

Dicho todo esto, y teniendo en cuenta la documentación, sería una de las últimas obras del pintor en la década de los treinta. Gómez Moreno se las adjudica al *Andónimo de Toro*<sup>89</sup>, lo mismo que el retablo mayor del mismo templo, el cual incluimos entre las obras de Juan de Borgoña II.



Lámina 13. Lorenzo de Ávila. *Virgen de la leche*. Retablo de la Capilla de los Sedano. Santo Tomás de Canterbury, Toro.

## RETABLO MAYOR. IGLESIA DE SANTA MARÍA DE ARBÁS. TORO

El retablo mayor de esta iglesia está documentado mediante escritura de contratación entre Lorenzo de Ávila y la viuda del oidor del Consejo de Rey, Cristóbal Márquez de Acuña, Doña María de Ávalos. El contrato de la obra está fechado el 21 de octubre de 1540<sup>90</sup>. El pintor se compromete a tener las pinturas acabadas en 1541. Sus temas son *Anunciación*, *Epifanía*, *Descanso en la huida a Egipto*, *Presentación en el templo*, *Visitación*, *Natividad* y *Calvario*. Como tantos otros retablos en Toro, no se ha respetado el ensamblaje original, en el XVIII fueron adaptadas a un marco rococó. La *Anunciación* es una de sus más bellas composiciones. De fuerte influencia toledana, su estilo se encuentra a medio camino entre el *quattrocentismo* de la tabla del mismo tema realizada por Juan de Borgoña I para el retablo de la seo abulense a partir de 1508 y la decididamente manierista de Correa de Vivar para el monasterio de Guisando (Ávila) en la década de los cincuenta<sup>91</sup>, que hoy se encuentra en el Museo del Prado. El rostro de la Virgen es idéntico al de la *Virgen de la leche* de la capilla de los Sedano en *Santo Tomás Cantuariense*, pero su postura y proporciones se acercan más a los cánones manieristas, igual que el arcángel Gabriel, sobre todo por los tornasolados de sus ropajes y el suave juego de luces y sombras que hacen los plegados de su túnica.

Todas las tablas son de una excepcional calidad. Una vez más, no debemos limitarnos a la documentación, porque en este caso es más esclarecedora la visión directa de la obra, y en ésta se aprecia que la *Epifanía*, por los rostros más redondeados y caracterizados, así como por el modelado de los ropajes que ayudan a configurar anatomías más poderosas que las que son propias de Lorenzo de Ávila, podría a deberse a Juan de Borgoña II. La comparación del rostro de la Virgen con el del mismo personaje de la tabla de la *Presentación en el templo*, hace ver que nos hallamos ante dos pintores; si, en cambio, enfrentamos este mismo rostro de la *Epifanía* con el de la *Virgen de la Huida a Egipto* del retablo mayor de *Santo Tomás Cantuariense*, obra de Juan de Borgoña II, vemos que las coincidencias son considerables. Esta tabla de la *Epifanía* tiene notables semejanzas en cuanto a la disposición de los personajes con la del retablo de la *Epifanía* de la Catedral de Toledo.



Lámina 14. Lorenzo de Ávila. *Anunciación* (detalle).  
Retablo mayor de Santa María de Arbás. Toro.



Lámina 15. Lorenzo de Ávila.  
*Anunciación* (detalle).  
Retablo mayor de  
Santa María de Arbás. Toro.

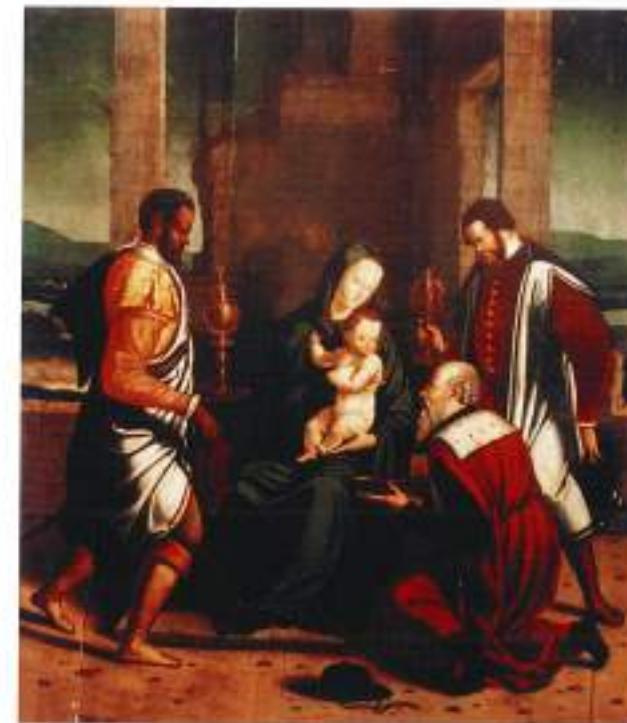


Lámina 16. Lorenzo de Ávila. *Epifanía*.  
Retablo de Santa María de Arbás. Toro.



<sup>90</sup> J. NAVARRO TALEGÓN, Op. cit., 1980, pp. 156-157.

<sup>91</sup> L. MATEO GÓMEZ, Juan Correa de Vivar. Madrid, 1983, p. 89.



## RETABLO PARA VILLALPANDO (ZAMORA)

Pese a que no se ha conservado ni se detallan las tablas que él y Antonio de Salamanca se comprometieron a hacer para doña María de Mújica, vecina de Villalpando, el contrato fechado el 23 de julio de 1542 es muy interesante porque nos permite ver el reparto de trabajo, ya que Antonio de Salamanca ha de pintar la obra, dorar y estofar, mientras que Lorenzo de Ávila se encargará de los paisajes y de los rostros<sup>92</sup>, que son lo más característico de su pintura. De nuevo se subraya su faceta de creador que deja en manos de sus ayudantes las tareas más mecánicas.

## RETABLO MAYOR. PARROQUIA DE EL SALVADOR. VENIALBO (ZAMORA)

El retablo de Venialbo es uno de los mejores del área de influencia de la pintura de estos artistas; hace unas décadas fue restaurado con acierto y se conserva *in situ*<sup>93</sup>. Consta de tres cuerpos y cinco calles entre las que se distribuyen diez tablas, reservando la calle central y el banco para la escultura. El retablo se cierra lateralmente con entrecalles cuyos compartimentos también están ocupados por pinturas. Gómez Moreno tuvo la ocasión de admirarlo, y le recordó al de Castron Gonzalo<sup>94</sup>, obra que nosotros consideramos de Juan de Borgoña II.

Navarro Taledón dio a conocer la documentación de esta obra en un artículo publicado en *El Correo de Zamora* en 1978. Pese a que en el libro de cuentas de la parroquia hay partidas de dinero donadas por los feligreses para el retablo desde 1534, éste no se iniciaría hasta 1539<sup>95</sup>. En este mismo libro se registra en 1550 la cifra de 150.000 maravedís "para los pintores que pintaron el retablo"<sup>96</sup>, pero sin hacer referencia a ningún artista en concreto. No será hasta las cuentas del año 1553 cuando aparecerá el nombre de Lorenzo de Ávila, a quien se entrega la suma de 200.000 maravedís por el dorado y el estofado del retablo. En 1551 ya debía de estar completamente terminado, pues esta fecha aparece en el estofado.

Si nos atenemos estrictamente a su estilo parece que no fue empezado hasta comenzada la década de los cuarenta, ya que la evolución con respecto al retablo del *Hospital de Obispo*, ya terminado en 1534, es patente; en 1539 se empezaría sólo a labrar el retablo pero no la pintura del mismo. En 1541 estaba terminada la talla y fue asentado en 1543<sup>97</sup>. Poco después de esta fecha y antes del pago registrado en 1550 se pintarían las tablas.

<sup>92</sup> J. NAVARRO TALEÓN, *Op. cit.*, 1985, p. 12.

<sup>93</sup> En 1975 estaba despiezado y guardado en un desvío. J. NAVARRO TALEÓN, "Ante el manuscrito del retablo mayor de la iglesia de Venialbo", *El Correo de Zamora*, 23-Julio-1978.

<sup>94</sup> M. GÓMEZ MORENO, *Op. cit.*, 1927, p. 327, escribe "Benialvo".

<sup>95</sup> J. NAVARRO TALEÓN, *Op. cit.*, 1978. Hoy este libro de cuentas ha desaparecido.

<sup>96</sup> *Ibidem*.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

Las pinturas que forman este retablo se refieren, en el primer cuerpo sobre todo a episodios de la infancia de Cristo: *Circuncisión*, *Epifanía*, *Presentación en el templo*, *Desconsol de la Huida a Egipto*; la *Oración en el Huerto* con la que finaliza este primer cuerpo estaría en relación con los temas del siguiente cuerpo, que giran en torno a la Pasión: *Prendimiento*, *Descendimiento de la Cruz*, menos el inusual de la *Intención de la Cruz*; en el último cuerpo, flanqueando un Calvario escultórico, se encuentran *San Miguel matando al Demonio* y la *Resurrección*. *San Miguel* está representado como psicopompos y vencedor del Demonio a la vez, y su inclusión en el retablo es debida a una manda de un particular que donó 7.000 maravedís con la condición de que se pusiera al Arcángel<sup>98</sup>. En las entrecalles se representa a diversos santos, *San Benito*, *San Dionisio*, *San Gregorio Magno*, *Santa Bárbara* y una santa mártir sin atributos identificativos.

La representación de la *Epifanía* en este retablo y el del *Hospital del Obispo* nos sirve para apreciar la evolución sufrida por el pintor. La composición se ha enriquecido, además de los Magos, la Virgen y el Niño, aparecen por detrás de Baltasar unos personajes vestidos a la moda de la época de Carlos I, que sólo se justifican si se trata de retratos. Las figuras han ganado en corporeidad y naturalidad, los colores de sus ropajes han adquirido matices y se acercan más a los tonos usados en el Manierismo. Gracias a todos estos recursos, el artista consigue que el aire circule entre los protagonistas de la escena, creándose una atmósfera más natural. Es evidente que para la composición de esta obra, el artista se inspiró libremente en la *Epifanía* de Durero (Ufizzi) fechada en 1504, que conocería a partir de una estampa. Los arcos de medio punto rodeados de ruinas, motivo muy querido por el artista alemán, se repiten en Venialbo. Asimismo, la disposición de los cinco protagonistas remiten a Durero, en especial al rey Gaspar.

Otro rasgo distintivo de etapa madura de Ávila son los bellos paisajes que sirven de telón de fondo a las escenas sagradas. En ellos, suelen aparecer representadas ciudades con una arquitectura poblada de castillos, iglesias, fachadas de piñón escalonado o ruinas de edificios clásicos.



Lámina 17. Lorenzo de Ávila.  
*San Miguel*. Retablo mayor de *El Salvador*. Venialbo.

<sup>98</sup> *Ibidem*.



En este retablo sólo aparece documentado Lorenzo de Ávila. La unidad estilística de la que goza la obra así parece confirmarlo, mas un análisis formal de cada tabla nos hace dudar de esta afirmación, pues las diferencias apreciables no se pueden atribuir sólo a la labor del taller, sino a otra personalidad con una sensibilidad diferente a la de Ávila pero con las suficientes afinidades como para que a la vista global del retablo lo juzguemos de un solo autor. Este segundo pintor es Juan de Borgoña II, que en estos años trabajaba en compañía con Lorenzo de Ávila. Donde más se evidencian sus pinceles es en los santos obispos que ocupan la tabla del cuerpo central de cada entrecalle, ya que estos muestran una caracterización que no concuerda con los rostros de Lorenzo de Ávila, mucho más inexpressivos; también difiere de Ávila en el tratamiento de la figura, con un modelado muy conseguido a base de luces y sombras y matices tonales que contrastan contra el fondo oscuro. El Cristo de la *Oración en el Huerto* es muy corpulento para encuadrarlo dentro del canon utilizado por Lorenzo de Ávila.



Lámina 18. Lorenzo de Ávila. Epifanía.  
Retablo mayor de *El Salvador*. Venialbo.

## POLICROMÍA DEL ESCUDO DE ARMAS PARA EL CONSISTORIO. TORO

En el año de 1555 en el libro de cuentas del Ayuntamiento, que estaba recién construido, se registra un pago a Lorenzo de Ávila por pintar los escudos del Ayuntamiento<sup>99</sup>.



Lámina 19. Lorenzo de Ávila. *Presentación en el templo*.  
Retablo mayor de *El Salvador*. Venialbo.



## Catálogo de obras atribuidas

### RETABLO DE LOS ARCÁNGELES. MUSEO CATEDRALICIO-DIOCESANO. LEÓN

En el Museo Catedralicio y Diocesano de León hay cuatro tablas atribuidas a Juan de Borgoña I: la *Anunciación*, *San Miguel en Gargano*, *San Rafael y Tobías*, *San Gregorio a las puertas de Roma*<sup>101</sup>. Creemos que Lorenzo de Ávila participó en las dos últimas. La de la *Anunciación* obedece a su influjo, pero es de mucha menor calidad. La de *Tobías y el Ángel* es la que más se adecúa a su estilo dulce y almirabado; en la de *San Gregorio a las puertas de Roma*, pensamos que intervino nuestro pintor, como se aprecia en los rostros y posturas. Sin embargo, hay algunos rasgos más torpes, como las inconfundibles bocas que realiza Bartolomé Hernández en el retablo documentado de San Lorenzo, realizado hacia 1537. Probablemente desde 1521 este artista era el pintor de la catedral



Lámina 20. Lorenzo de Ávila. *Tobías y el Ángel*.  
Retablo de los Arcángeles. Catedral de León.



<sup>101</sup> M. GÓMEZ RASCÓN, *La Catedral de León. Cristal y Fe*. [León] 1998, p. 122.

y es lógico que nos lo encontremos en una obra en la seo leonesa<sup>102</sup>. Así mismo, la tabla del *Milagro del toro en el Monte Gargano* fue realizada por Hernández, aunque el paisaje de fondo enlaza con la obra de Ávila. No consta que provengan de ninguna parroquia de la diócesis leonesa, por lo que pudieran pertenecer desde su origen al patrimonio de la Catedral, en la que, como hemos visto, está documentado el trabajo de Lorenzo de Ávila. Pese a la disparidad de la autoría, las cuatro tablas formarían parte de un mismo conjunto, no sólo porque posean las mismas proporciones, sino sobre todo porque todas tienen en común la representación de una escena con un arcángel. Probablemente formarían parte de un retablo dedicado a los tres principales Arcángeles, Rafael, Gabriel y Miguel. Aunque *San Miguel* es el que cuenta con una iconografía más detallada, no era extraño dedicar ciclos conjuntos a los tres arcángeles más conocidos<sup>103</sup>. En este caso, conservamos una escena dedicada a Gabriel, con la *Anunciación*, otra a Rafael, con *Tobías guiado por el Arcángel*, y las dos restantes a Miguel, el *Milagro en el Monte Gargano*, y la que refleja la *aparición de San Miguel* sobre el mausoleo de Adriano en Roma para anunciar al Papa Gregorio Magno el fin de la peste que asolaba a Roma. Este es el motivo por el que el Mausoleo de Adriano se conoce como *Castel Sant'Angelo*. La tabla en la que Tobías es acompañado por *San Gabriel*, parece estar inspirada en la misma escena grabada por Marcantonio Raimondi.

Esta obra la realizaría el pintor en la tercera década de siglo.



Lámina 21. Lorenzo de Ávila y Bartolomé Hernández. *San Gregorio a las puertas de Roma*.  
Retablo de los Arcángeles. Catedral de León.



<sup>102</sup> C. RODRÍGUEZ, *La pintura del siglo XVI en la antigua diócesis de León*, León, 1985, p. 40.

<sup>103</sup> L. REAU, *Iconografía del arte cristiano*, t. I, vol. 1, *Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Barcelona, 1995, p. 67.

## BANCO DE RETABLO. MUSEO CATEDRALICIO-DIOCESANO. LEÓN

Entre las muchas obras que custodia el Museo catedralicio-diocesano de León nos interesa especialmente los restos de un banco de retablo con seis apóstoles, *San Pedro, Santiago el Menor, San Pablo y Santiago, San Juan Bautista y San Bartolomé*. Los dos primeros están en tablas individuales, aunque recortadas; puede que cerraran los extremos del banco. Los otros apóstoles se agrupan en pareja, como era frecuente en la disposición del apostolado ocupando el banco de los retablos. Sus tipos están muy cercanos a Juan de Borgoña I: rostros de grandes ojos, dulces y agradables, cabezas con nimbo. Apenas hay individualización, la variación proviene de sus posturas y de sus atributos como es usual, *San Pedro* y *San Pablo* son los de mayor edad.



Lámina 22. Lorenzo de Ávila. *San Pablo y Santiago el Mayor*.  
Museo Diocesano y Catedralicio. León.

Se disponen algunos delante de un pretil, sobre un paisaje arbolado, sin ciudades y menos en la lejanía de los que veremos después. Será una de sus obras más tempranas, muy en deuda con Borgoña I, y cercano a sus primeras obras en Toro, como la tabla dedicada a *Santiago, San Juan y San Pedro* que se encuentra en el museo del Monasterio de *Sancti Spiritus*. Procede de la localidad de Barrio de la Puente, donde fue trasladado en el siglo xviii desde otra población que desconocemos, pero leonesa en cualquier caso, lo que confirma la temprana estancia de Lorenzo de Ávila en esta diócesis. Hay que datar esta obra a finales de la década de los veinte.

## SAN JUAN EVANGELISTA, SAN PEDRO Y SANTIAGO. MONASTERIO DE SANCTI SPIRITUS. TORO

Se trata de una sola tabla dedicada a tres de los apóstoles más cercanos a Jesús, nos los muestra de pie representados de cuerpo entero. Esta pintura entraña decididamente con los modelos de Juan de Borgoña I. Así lo pensó Gómez Moreno en su visita a este monasterio<sup>103</sup>; no lo relacionó con el *Anónimo de Toro*, puesto que la tabla que nos ocupa no se ha apartado aún de los esquemas toledanos, como se aprecia en el uso del oro en los nimbus de los santos y la angulosidad de los pliegues de los paños, especialmente en la figura de *Santiago*. Los rostros son los mismos que los vistos en el retablo leonés del que acabamos de hablar, lo que hace suponer que nos encontramos ante una de sus primeras realizaciones en Toro. El paisaje situado detrás del pretil que sirve para crear sensación de profundidad, no contiene aún edificios en la lejanía, sólo las características montañas azuladas.

El formato de la tabla, que remata semicircularmente<sup>104</sup>, y sus dimensiones, implica que no formaba parte de un conjunto mayor, como mucho se completaría con una *predella*. Posiblemente su primitiva ubicación fuera una capilla secundaria del monasterio dominico al que pertenece.

<sup>103</sup> M. GÓMEZ MORENO, *Op. cit.*, 1927, p. 227.

<sup>104</sup> J. NAVARRO TALEGÓN, *El Apóstol Santiago en el arte zamorano*. Zamora, 1999, p. 68, apunta que el marco es coetáneo; también asigna la obra a Lorenzo de Ávila.





Lámina 23. Lorenzo de Ávila. *San Juan Evangelista, San Pedro y Santiago el Mayor*. Monasterio de Sancti Spiritus. Toro.

## RETABLO DE LA ASUNCIÓN. IGLESIA DEL MONASTERIO DE SANCTI SPIRITUS. TORO

Ensamblado en un retablo rococó, Navarro Talegón hizo en su *Catálogo* la atribución a Lorenzo de Ávila<sup>105</sup>, Gómez Moreno lo consideró de "estilo Berruguete" y pertenecientes sus tablas al antiguo retablo mayor en la iglesia<sup>106</sup>, que se encuentra desde 1698 en la parroquia de *La Trinidad* de Toro<sup>107</sup>. El análisis estilístico de las pinturas no permite mantener esta opinión, ya que las del retablo que nos ocupa no sólo son de calidad inferior respecto a las de *La Trinidad*, sino que además son anteriores, siendo una de las primeras obras realizadas por Lorenzo de Ávila en Toro, ya que sus rasgos formales coinciden con los del documentado retablo del *Hospital del Obispo*, que le sería coetáneo.

<sup>105</sup> *Ibidem*. Op. cit., 1980, p. 236.

<sup>106</sup> M. GÓMEZ MORENO, Op. cit., 1927, p. 226.

<sup>107</sup> J. NAVARRO TALEGÓN, Op. cit., 1980, p. 234.



Lámina 24. Lorenzo de Ávila. *Aparición de la Virgen a San Bernardo* (detalle). Retablo de *La Asunción*. Monasterio de Sancti Spiritus. Toro.

En el banco se sitúan las siguientes tablas: *Huida a Egipto*, *Virgen de la leche con San Bernardo y Jesús entre los doctores*. La calle central del retablo está ocupada por una *Asunción* de la Virgen. La composición hermana directamente con el fresco del mismo tema realizado por Juan de Borgoña para la Sala Capitular de la Catedral de Toledo: rodeada de los apóstoles arrodillados, que la miran arrobados, la Virgen es elevada a los cielos, donde espera para coronarla su Hijo. Ávila ha intentado dotar a la composición de un mayor movimiento. María inclina la rodilla derecha en un gracioso *contraposto* que le ayuda a parecer más ligera frente a la composición toledana, a este efecto contribuyen también los ángeles a su alrededor que le cogen el manto, subrayando su sentido ascensional; los apóstoles tienen una actitud más dinámica, aunque su movimiento parezca congelado. Esta tabla central, que supera con mucho en medidas al resto, es la que da nombre al retablo; el esquema compositivo empleado lo volveremos a encontrar en el retablo de la *Capilla de las Cuenas* en la Catedral de Ávila, que fechamos en los años cuarenta. En las demás ocasiones en las que representa este tema se decide por una composición mucho más simple que vimos por primera vez en el retablo de la Asunción y los Santos Juanes para el *Hospital del Obispo* de Toro.

En la calle lateral izquierda se disponen *Anunciación* y *Nacimiento*, y en la calle derecha *Visitación* y *Purificación*. El pintor se rige por esquemas de Juan de Borgoña I, como es patente en la *Purificación*, donde copia, simplificando, la misma composición





Lámina 25. Lorenzo de Ávila. *Anunciación*.  
Retablo de *La Asunción*.  
Monasterio de *Sancti Spiritus*. Toro.



Lámina 26. Lorenzo de Ávila. *Natividad*.  
Retablo de *La Asunción*.  
Monasterio de *Sancti Spiritus*. Toro.

del retablo de la Catedral de Ávila<sup>108</sup>. La *Anunciación* sufre el mismo esquema simplificador si la comparamos con la del retablo abulense. La superioridad de Juan de Borgoña I frente a Lorenzo de Ávila se deja sentir sobre todo en la torpeza de este último para ajustar las figuras de sus composiciones a las arquitecturas de los interiores, aunque en retablos posteriores resolverá mejor esta dificultad. Los rostros también se asemejan a los de Borgoña, con esa dulzura inexpresiva tan característica. La anatomía de las Virgenes de estos primeros retablos se resuelve de modo torpe, pues al camuflarse bajo el manto incluso brazos y hombros, las posturas resultan poco gráciles y naturales. Parece que los ropajes ocultan tan sólo una masa triangular a la que se le ha añadido la cabeza y manos. En cuanto al color, se mueve aún en tonos *quattrocentistas*, sin atisbo de los tornasolados que incluirá más tarde. Por todos estos rasgos y su concordancia con el retablo del *Hospital del Obispo*, se realizaría en los primeros años de la década de los treinta.



Lámina 27. Lorenzo de Ávila. *Asunción*. Monasterio de *Sancti Spiritus*. Toro.

<sup>108</sup> J. NAVARRO TALEGÓN, Op. cit., 1980, p. 236. En publicaciones posteriores divide su atribución entre Juan de Borgoña II y Lorenzo de Ávila, pero en su última aproximación al tema, Op. cit., 1995, p. 565, retorna su postura inicial.



Lámina 29. Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña II. *Lapidación de San Esteban*. Retablo mayor de San Esteban. Pinilla de Toro.

## ADORACIÓN DE LOS PASTORES. EN COMERCIO

Atribuida a Juan de Borgoña II<sup>114</sup>, es indudable que esta pintura salió de los talleres de Toro en la década de los cuarenta, pero nos inclinamos por asignársela a Lorenzo de Ávila. Los tipos enlazan con obras hechas por él a finales de la década de los treinta; la Virgen adopta la misma postura y actitud inexpressiva que en la tabla de la *Anunciación* del retablo de la *Asunción* en el Monasterio de *Sancti Spiritus*; San José tiene idéntico rostro anguloso que en la *Natividad* del retablo de *San Esteban* de Pinilla de Toro. En las dos tablas citadas la participación del taller es notable. Igual sucede con la tabla que nos ocupa: respecto a las figuras, no se encuentra entre las mejores creaciones de Ávila. La torpeza en la postura de los personajes es evidente: dan una sensación de rigidez que no hallamos en sus obras más logradas, cuyas figuras tienen un porte más elegante. Lo mejor de esta pintura es sin duda el magnífico paisaje que se despliega en el fondo. Es precisamente el mayor protagonismo que tiene éste respecto a las tablas con las que lo hemos comparado, lo que sitúa su cronología en la década de los cuarenta. Por su forma y tamaño formaría parte del banco de algún retablo. Su composición guarda muchas semejanzas con la tabla del mismo tema, también situada en el banco, del retablo de la ermita de la *Visitación* de Salas de los Barrios (León), que hemos incluido entre las obras de Juan de Borgoña II. La comparación entre ambos trabajos permite apreciar las diferencias entre los dos pintores: los rostros más redondeados de Juan de Borgoña II, así como su cuidado a la hora de dotar a las figuras de corporeidad, con una mayor suavidad en los contornos, gracias a la atención prestada a los matices tonales.

## SAN SEBASTIÁN ENTRE SAN FABIÁN Y SAN TIRSO. MUSEO DEL PRADO. MADRID

La paternidad de esta tabla ha sido muy discutida. Se han propuesto autores muy dispares, desde su pertenencia a la escuela burgalesa del primer tercio del siglo xvi, hasta Fernando Rincón, pasando por Rodrigo de Osona<sup>115</sup>. Díaz Padrón propuso la autoría de Juan de Borgoña II<sup>116</sup>, pero las características de la pintura se corresponden con la producción de Lorenzo de Ávila en la década de los treinta, sobre todo si comparamos los rostros de los santos con obras del abulense, como la tabla de San Juan, San Pedro y Santiago en el Monasterio de *Sancti Spiritus* en Toro, o incluso pinturas más tempranas como el banco del retablo de procedencia desconocida emplazado hoy en el Museo Diocesano y Catedralicio de León. Creemos que se realizó a finales de la citada década, pues se ha abandonado el recurso del pretil y existe un mayor interés por el paisaje, sin llegar al protagonismo que adquirirá en pinturas posteriores.

<sup>114</sup> Catálogo Galería Christie's, Enero 2003, pp. 48-49.

<sup>115</sup> M. DÍAZ PADRÓN, "Una tabla restituída a Juan de Borgoña "el Joven" en el Museo del Prado: San Fabián entre San Sebastián y San Tirso", *Boletín del Museo del Prado*, t. VI, 1985, pp. 14-21; realiza un seguimiento de las diferentes atribuciones que se han hecho a esta pintura.

<sup>116</sup> Ibídem.





Lámina 30. Lorenzo de Ávila. *San Fabián entre San Sebastián y San Tirso*. Museo del Prado, Madrid.

## DONANTES Y SANTO DEGOLLADO. MUSEO DEL PRADO. MADRID

Angulo adjudicó esta obra al *Maestro de Pozuelo*<sup>117</sup> y Díaz Padrón a Juan de Borgoña II<sup>118</sup>. Al igual que en el caso de *San Sebastián entre San Fabián y San Tirso*, pensamos que es más acertada su adjudicación a Lorenzo de Ávila, porque reúne los mismos rasgos estilísticos que ésta. A pesar de las coincidencias entre ambas, no formaron parte de un mismo conjunto, puesto que tienen medidas dispares. Pensamos además que esta pintura es algo posterior a la de *San Sebastián entre San Fabián y San Tirso* por el alargamiento del canon del mártir y el protagonismo que cobra la vista de una ciudad en la lejanía. La identificación del santo degollado no se aclara mediante los atributos correspondientes. Tampoco podemos reconocer quiénes son los donantes que le flanquean, puesto que no se ha representado ningún símbolo heráldico. El acabado de la tabla en forma de arco rebajado indica un emplazamiento arquitectónico distinto de un retablo, posiblemente una capilla particular lo suficientemente blasonada para que no hiciera falta reseñar el linaje de los retratados en la pintura.

<sup>117</sup> D. ÁNGULO IÑAKUNTZ, Op. cit. 1954, p. 109.

<sup>118</sup> M. DÍAZ PADRÓN, Op. cit. 1985.



## RETABLO DE LA CAPILLA DE LAS CUEVAS. CLAUSTRO DE LA CATEDRAL. ÁVILA

Desde que Gómez Moreno citara este retablo en el *Catálogo Monumental* dedicado a la provincia de Ávila, ha sido un referente continuo a la hora de hablar de la pintura del *Maestro de Pozuelo*. Lo cierto es que el investigador granadino, cuando habla del retablo, lo incluye en la escuela toledana, aventurando que quizás pudiera haberlo realizado Juan Vela<sup>119</sup>. Gómez Moreno no relaciona esta obra con el *Antónimo de Toro* hasta su visita a la provincia de Zamora, posterior a su periplo abulense. Al hablar del retablo lateral de la iglesia de *Santa María de la Horta*, afirma que las pinturas se parecen a las de la *Capilla de las Cuevas de Ávila*<sup>120</sup> y vuelve a mencionar la afinidad (que no identidad) de esta obra abulense al describir el estilo del retablo mayor de *Santo Tomás Cantuariense de Toro*<sup>121</sup>. Estos breves comentarios son los que sirvieron para que el retablo fuera incluido por los diferentes investigadores entre la obra del *Maestro de Pozuelo*, pero lo cierto es que no existían fotos del mismo, ni siquiera en el *Catálogo*, y no ha sido expuesto al público. Gómez Moreno lo fechó hacia 1540.

Don Pedro Daza, arcediano de la Catedral de Ávila desde 1530<sup>122</sup>, fundó una capilla en el claustro con el nombre de "Capilla de la Piedad", aunque la Piedad no aparezca representada en el retablo. En cambio, ocupando el centro de la estructura, se encuentra la *Asunción de la Virgen*, flanqueada por *San Jerónimo* y *San Pedro Mártir*, bajo cuya advocación se encuentra la capilla<sup>123</sup>. Nada se dice sobre el retablo en las ordenanzas y estatutos realizados el siete de enero de 1532 con motivo de la fundación de la capilla. El primer libro de cuentas que conservamos es de 1563<sup>124</sup>, año a todas luces muy tardío para la realización del retablo. En esta misma fecha se realiza un inventario, pero sólo se consignan los ornamentos: plata, vestimentas y albas<sup>125</sup>, por lo que no podemos saber con exactitud la fecha en que el retablo fue asentado.

El estilo de las nueve tablas (*San Esteban*, *San Pedro*, *San Pablo* y *San Lorenzo* en el banco; *San Jerónimo*, *Asunción* y *San Pedro Mártir* en el primer cuerpo, y en el segundo *San Juan Bautista*, *Noli me tangere* y *San Andrés*) se corresponden con lo realizado en Toro en los inicios de la década de los cuarenta por Lorenzo de Ávila. El *San Juan Bautista* es igual que el del retablo del *Hospital del Obispado* en Toro. *Santo Domingo de Guzmán* presenta un esquema que seguirá años más tarde en el retablo de *La Trinidad* de Toro. La *Asunción de la Virgen* es una versión mejorada de la tabla del mismo tema en el retablo de la *Asunción* de la iglesia de *Sancti Spiritus* de Toro, que, como hemos visto, es una de sus obras más tempranas y a su vez copiaba la composición de Juan de Borgoña I para la Sala Capitular de la Catedral de Toledo. En el ejemplo abulense,

<sup>119</sup> M. GÓMEZ MORENO, Op. cit., 1983, p. 116. Las historiadoras encargadas de esta edición de 1983 no pudieron ver este retablo a causa de las obras en que se encontraba la capilla, que hoy sigue sin estar abierta al público.

<sup>120</sup> M. GÓMEZ MORENO, Op. cit., 1927, p. 165.

<sup>121</sup> Ibídem, p. 232.

<sup>122</sup> A. SÁNCHEZ SÁNCHEZ, *Resumen de Actas del Cabildo Catedralicio de Ávila (1511-1521)*, t. II, Ávila, 1998, p. 235.

<sup>123</sup> A.H.D. Av., *Ordenanzas y estatutos para la Capilla de la Piedad fundada por don Pedro Daza en el claustro*, fol. 49.

<sup>124</sup> Ibídem, fol. 50.

<sup>125</sup> Ibídem.





Lámina 31. Lorenzo de Ávila. Retablo mayor de la Capilla de las Cuevas. Catedral de Ávila.

debajo de la Virgen no aparecen los doce apóstoles ni el sepulcro vacío, sino que su lugar es ocupado por personajes del siglo, prelados en su mayoría, aunque también encontramos caballeros vestidos a la usanza del Emperador Carlos V. Uno de estos prelados, que aparece a la derecha de la Virgen, será probablemente el arcediano Daza. Además, hay un mayor protagonismo del paisaje.

Dado que en esta época Lorenzo de Ávila ya estaba perfectamente asentado en Toro, las pinturas se pudieron haber realizado allí sin necesidad de que el pintor se trasladara a su lugar de origen. Además, la arquitectura y los detalles de la talla del retablo enlazan intimamente con lo que se hacía en los talleres escultóricos zamoranos de la misma época. No podemos dejar de reseñar la intervención de Juan de Borgoña II, colaborador seguro de Ávila en esta década, supeditado a sus directrices, en el interés por los valores táctiles en detrimento de la mayor sequedad del abulense.

## PRESENTACIÓN EN EL TEMPLO. COLECCIÓN SIMONSEN. SÃO PAULO (BRASIL)

Esta tabla fue catalogada en el haber del *Maestro de Pozuelo* por Díaz Padrón<sup>126</sup>. El envaramiento de las figuras, que parecen congeladas en el tiempo, entroncan con la pintura de Lorenzo de Ávila, aunque los personajes secundarios son de peor calidad. La similitud de los rostros con los de otras composiciones de Ávila, como el retablo de *Santa María de Arbas* en Toro, ayudan a la hora de fijar su cronología en la primera mitad de la década de los cuarenta. Lorenzo de Ávila representó este tema frecuentemente. Lo vemos en el retablo de la iglesia de *Santa María de Arbas*, en la parroquial de Venialbo, ó en la iglesia de la *Trinidad* en Toro. Sitúa casi siempre la escena a las puertas del templo, algo que no es muy frecuente a la hora de representar este tema, pues suele desarrollarse en el interior<sup>127</sup>. Esta peculiaridad iconográfica parece tomada de las miniaturas italianas del *Trecento*. La delicadeza de factura, su elegancia y sus tonos, así como por el estilo arquitectónico elegido para el templo, entroncan con los del Gótico Internacional, uno de cuyos máximos representantes en la península es Nicolás Francés; Ávila conocía de su estancia en la ciudad de León las realizaciones de este maestro.

## SAN MIGUEL. COLECCIÓN PARTICULAR\*

Se trata de una tabla con muchas similitudes a la realizada por Lorenzo de Ávila para la el retablo de Venialbo (Zamora): San Miguel en su doble vertiente de *psicopompos* y vencedor del Maligno, aunque en este caso se evidencia su condición de arcángel en las alas con plumaje que le adornan la espalda. Otra pequeña diferencia es que en vez del estandarte que lleva en la tabla de Venialbo, eleva su mano derecha portando una espada. Este detalle asemeja, aún más que en Venialbo, la postura de sus brazos (no así el *contraposto* de las piernas) a la del guerrero que ocupa la parte izquierda del grabado de *La matanza de los inocentes* realizado por Marcantonio Raimondi, aunque desde luego sin la energía de éste, pues la adopción que hace Lorenzo de Ávila de Rafael está siempre impregnada de dulzura y cierta blandura.

Podemos datarlo en el inicio de la década de los cuarenta. Como ya hemos apuntado, se trata de la época más prolífica de nuestro pintor, en la que realiza alguna de sus más bellas composiciones. Sería por tanto contemporáneo al retablo para doña María de Ávalos en la iglesia de *Santa María de Arbas* en Toro, como se evidencia al comparar esta figura con la del San Gabriel de la *Anunciación*.

<sup>126</sup> M. DÍAZ PADRÓN, "Una tabla del maestro de Pozuelo en la colección Simonsen de São Paulo", *B.S.A.A.*, t. XLVIII, 1982, pp. 377-379.

<sup>127</sup> A. ÁVILA PADRÓN, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española. (1470-1560)*, Barcelona, 1993, p. 55.

\* En el archivo fotográfico del Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Madrid, figura como perteneciente a la colección Eugenio Toral.



Lámina 32. Lorenzo de Ávila. San Miguel. Colección particular

#### VIRGEN CON EL NIÑO. COLECCIÓN PARTICULAR. MADRID

La atribución se debe a Díaz Padrón y Padrón Mérida, quienes han trabajado habitualmente con tablas pertenecientes a colecciones privadas<sup>128</sup>. No se nos facilitan las dimensiones de la pintura, pero el tratamiento del tema, con María de medio cuerpo teniendo a su Hijo en el regazo, parece salirse del patrón eminentemente narrativo de un retablo, y tampoco es un asunto que se destinara a la predela, por lo que podría tratarse de una pintura no realizada para un culto público, sino para la devoción más intimista de una capilla privada. Esta clase de representaciones, influidas por la *Devo-  
tio moderna*, que propugna una relación más cercana entre el creyente y Dios, era algo común en la época. La importancia de esta pintura en concreto reside en que es un ejemplo de este tipo de pieza devocional. Sus rasgos estilísticos coinciden con los de las obras documentadas de Lorenzo de Ávila de la década de los cuarenta, cuando ya ha alcanzado un estilo maduro a partir de las enseñanzas de Borgoña I y su combinación con la influencia rafaelésca, lo que se traduce en una dulzura un tanto inexpressiva en la representación de la Virgen.

<sup>128</sup> M. DÍAZ PADRÓN y A. PADRÓN MÉRIDA, "Cuatro versiones de la Virgen con el Niño por cuatro maestros castellanos del siglo xvi", *B.S.A.A.*, t. LIV, 1988, p. 399.



#### VISITACIÓN, NACIMIENTO Y ANUNCIACIÓN. MUSEO LÁZARO GALDIANO. MADRID

Fueron atribuidas con acierto por Alonso Blázquez a Lorenzo de Ávila<sup>129</sup>. El pintor ya representó la escena de la *Visitación* en el retablo de *La Asunción* en la iglesia del Monasterio de *Sancti Spiritus* en Toro, y la volverá a pintar en el de la parroquia de *La Trinidad* de Toro. El estilo de la tabla del Museo Lázaro Galdiano está muy cercano al de este último retablo realizado en la década de los cincuenta. Sus reducidas dimensiones y la inclusión de dos episodios diferentes en una misma tabla hace pensar que se trate de una pintura destinada a un uso privado de carácter devocional.

En la parte inferior de la tabla se representa la *Anunciación* cuyo estilo no coincide con el de Ávila, ni tampoco con el de Borgoña II<sup>130</sup>.



Lámina 33. Lorenzo de Ávila. Visitación, Nacimiento y Anunciación. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

<sup>129</sup> I. ALONSO BLÁZQUEZ, "Dos tablas de Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña "el Joven" en el Museo Lázaro Galdiano", *Goya*, n.º 204, 1988, pp. 327-329.

<sup>130</sup> Es probable que esta *Anunciación* no formara parte del conjunto original, se encuentra embutida junto a la de Lorenzo de Ávila en un marco moderno; si nos fijamos en el arco de la ventana y el que cobija a la Virgen, se observa que falta el remate de ambos, parece que ha sido cortada para adaptarla al marco.



## RETABLO MAYOR. PARROQUIA DE LA TRINIDAD. TORO

Es éste el mayor retablo conservado de Lorenzo de Ávila, pues consta de diecinueve tablas: *Santo Domingo de Guzmán*, *Bautismo*, *Ascensión* y *Santo Tomás de Aquino* en el primer cuerpo. En el segundo, *Anunciación*, *Visitación*, *Nacimiento*, *Presentación en el templo*. En el tercero, *Oración en el Huerto*, *Prendimiento*, *Flagelación* y *Camino del Calvario*. En el cuarto y último cuerpo, *Resurrección de Cristo*, *Santo Entierro*, *Ascensión*, *Asunción*, *Coronación de la Virgen*. Rematando el conjunto se encuentra el *Calvario*.



Lámina 34. Lorenzo de Ávila. *Visitación*. Retablo mayor de *La Trinidad*. Toro.



Su estilo tiene muchos rasgos coincidentes con el de Venialbo, pero es posterior. Sería realizado en los años cincuenta, pues las figuras se han hecho muy estilizadas, cercanas al estilo de Correa de Vivar por esa misma época, como se puede apreciar en la *Visitación*, no solo por el tocado que adorna la cabeza de la Virgen, sino por la toca de *Santa Isabel*, idéntica tanto en la forma, como en los pequeños plegados que la forman, a la de la Virgen de un *Descendimiento* en colección privada madrileña que fue realizada por Correa en la década de los cincuenta<sup>131</sup>. La perspectiva sesgada que pre-



Lámina 35. Lorenzo de Ávila. *Pentecostés*. Retablo mayor de *La Trinidad*. Toro.



<sup>131</sup> Agradezco a Isabel Mateo, profesora de investigación del C.S.I.C., su amabilidad al facilitarme este dato.

senta la tabla de *Pentecostés*, es otro rasgo que nos habla de la evolución del pintor. Con este original enfoque, se aparta del seguido por sus colegas en otros retablos, como Luis del Castillo en Casasola de Arión (Valladolid) y Morales de Toro (Zamora) y Juan de Borgoña II en el de Castrogonzalo (Zamora), que utilizan una composición más estética por su simetría en torno a la Virgen. En algunas como la *Asunción* se percibe una notable intervención del taller.

Gómez Moreno no dudó en atribuir el retablo del que hablamos al *Andónimo de Toro*<sup>132</sup>. Fue Navarro Talegón quien se lo asignó a Lorenzo de Ávila<sup>133</sup>. Procede de la iglesia del Monasterio de *Sancti Spiritus*, y en 1698 fue sustituido por uno churrigueresco<sup>134</sup>.

Un documento de 1538 en el que el retablo mayor del Monasterio de *Sancti Spiritus* aparece vinculado a Lorenzo de Ávila, ha servido para incluir el retablo del que hablamos entre las obras documentadas de Lorenzo de Ávila<sup>135</sup>. El 13 de Octubre de 1538, el entallador Antonio de Francia se compromete a añadir al banco del retablo mayor que está hecho del monasterio de *Sancti Spiritus* motivos renacentistas tales como balaustres o serafines según la traza de Lorenzo de Ávila; nada se dice acerca de si se trata de un retablo de talla o de pincel, ni de su autoría<sup>136</sup>. A mi entender, antes del retablo que hoy se encuentra en la parroquia de la Trinidad, había otro, quizás gótico, ocupando el retablo mayor de la iglesia del monasterio de *Sancti Spiritus*, que se quiso adecuar al nuevo lenguaje renacentista mediante elementos decorativos. Poco después se decidiría hacer el retablo que lleva las tablas de Lorenzo de Ávila y que hoy contemplamos en la parroquia de *La Trinidad*. Es cierto que añadidos posteriores al ensamblaje del retablo, tales como las volutas del ático y la policromía y "limpieza" de las traspilastras de los extremos, dificultan la datación precisa, pero, respecto a las pinturas, no hay duda de que no coinciden con el estilo desarrollado por Lorenzo de Ávila hacia 1538. Tampoco la arquitectura del retablo se adecúa al lenguaje utilizado por los entalladores que trabajan en Zamora en la década de los treinta; pese a que se siguen utilizando balaustres y serafines, este retablo incorpora un repertorio de motivos más clásicos como óvalos y palmetas.

En el siglo XVIII sufrió repintes hechos por el pintor Francisco de Espínola y sesenta años más tarde por el dorador Antonio Hidalgo<sup>137</sup>. Desde 1987 hasta 1992 se sometió a un proceso de restauración.

## PRENDIMIENTO. COLECCIÓN PARTICULAR. PARÍS

## ABRAZO DE SAN JOAQUÍN Y SANTA ANA ANTE LA PUERTA DORADA. COLECCIÓN PARTICULAR. PARÍS

## RESURRECCIÓN, ASUNCIÓN. COLECCIÓN ALBAIDA. MADRID

La inclusión conjunta de estas tablas procedentes de distintos retablos bajo un mismo epígrafe, se debe a que se encontraban agrupadas bajo la autoría del *Maestro de Pozuelo* en un artículo firmado por Díaz Padrón y Padrón Mérida<sup>138</sup>. Al proceder de colecciones privadas desde hace varios lustros, no es posible seguir su rastro. El hecho de conocer las tablas mediante fotografías dificulta su estudio, pero está claro que en origen pertenecieron a algún retablo zamorano. Están dentro de la órbita de los trabajos realizados por Lorenzo de Ávila y su taller en una época avanzada de su trayectoria. De todas ellas, la *Resurrección* y la *Asunción*, pertenecientes a la colección Albaida de Madrid, son las más alejadas de la producción autógrafa de Ávila, así como el *Prendimiento*, localizado en una colección parisina, procedente de la Galería española de Felipe de Orleans. A esta misma Galería perteneció una *Virgen y el Niño con Santa Ana*, obra de Juan de Borgoña II. Pese a la diferencia de autoría entre ambas pinturas, hemos de contemplar la posibilidad de su pertenencia a un mismo retablo<sup>139</sup>.

<sup>132</sup> M. GÓMEZ MORENO, *Op. cit.*, 1927, p. 235.

<sup>133</sup> J. NAVARRO TALEGÓN, *Op. cit.*, 1980, p. 198.

<sup>134</sup> *Ibidem*.

<sup>135</sup> J. NAVARRO TALEGÓN, *Op. cit.*, 1995, p. 565. A. CASASECA CASASECA, *Op. cit.*, 1981, p. 210. Cita el protocolo n.º 3091, fol. 427 vº, afirmando que se tomaba como modelo la Capilla del Arzobispo de Sevilla, que se encontraba en el monasterio de San Ildefonso de Toro. Esta localización no se corresponde con ningún documento concerniente a dicho retablo. En cambio, si hace referencia a esta capilla y a Lorenzo de Ávila el fol. 272, fechado el 13 de octubre de 1538.

<sup>136</sup> Vif. apéndice documental. Es evidente que fue en esta época cuando se añadieron elementos a la arquitectura del retablo.

<sup>137</sup> J. NAVARRO TALEGÓN, *Op. cit.*, 1980, p. 198.

<sup>138</sup> M. DÍAZ PADRÓN y A. PADRÓN MÉRIDAS, "Miscelánea de pintura española del siglo XVI", *A.E.A.*, 1983, t. LXI, pp. 193-219.

<sup>139</sup> En la monografía sobre la Galería española de Luis Felipe de Orleans de J. BATILE y C. MARÍAS, *Op. cit.*, no he hallado ninguna pintura cuya descripción coincide con la de estas tablas.



## BIOGRAFIA

Contamos con escaso material para trazar su perfil biográfico, pero hay dos documentos clave: su testamento y el pleito del retablo de *San Salvador* de Avezames, al que ya se ha hecho referencia.

Hasta ahora se le ha venido identificando con el hijo homónimo del pintor Juan de Borgoña de Toledo. El hallazgo por parte de Casaseca<sup>140</sup> de documentos relativos a un pintor llamado Juan de Borgoña, establecido en Toro al menos desde 1534, fue la llave para unirlo con el hijo homónimo de Juan de Borgoña I en Toledo. Navarro en su *Catálogo* aportó nuevos datos sobre Juan de Borgoña, pero interpretándolos como alusivos al famoso pintor que trabajó en Toledo en el primer tercio de siglo.

Sin duda, una de las mayores novedades del pleito de Avezames tiene que ver con la procedencia de este pintor. El procurador de Luis del Castillo pregunta a los testigos de éste,

*"si saben e conocen que el dicho Juan de Borgoña deprendió su oficio de pintor con el dicho Lorenzo de Ávila e fue su criado".*

Todos los testigos corroboran este supuesto, que ni el propio Borgoña niega, pero añade que,

*"siempre ganaría dineros en su casa porque quando este confesante vino a España de su tierra ya hera pintor..."*

Teniendo en cuenta este testimonio hay que desechar la hipótesis de que Juan de Borgoña de Toro fuera hijo del homónimo pintor de la catedral de Toledo. Se había llegado a esta conclusión debido a que Juan de Borgoña de Toledo (que hemos denominado Juan de Borgoña I) tuvo un hijo llamado Juan

<sup>140</sup> A. CASASECA CASASECA, "El hijo de Juan de Borgoña y la pintura renacentista de Zamora", *Actas del Simposio: A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra, 1981, pp. 201-226.



a quien en su testamento dejó el encargo de terminar los retablos de la iglesia de *San Martín* en Escalona y el de la parroquial de Cuerva<sup>141</sup>.

Por otra parte, la confluencia estilística entre las escuelas de Toledo y Toro señalada por varios autores, hizo pensar a Casaseca que el pintor Juan de Borgoña activo en Toro –Juan de Borgoña II desde ahora– a partir del segundo tercio del siglo XVI, era el hijo del pintor toledano. El apelativo “de Borgoña” es muy común entre los artífices de la época. Nuestro hombre sería uno más de los muchos artistas extranjeros procedentes del norte de Europa que venían a España en busca de encargos<sup>142</sup>.

Juan de Borgoña II afirma en el pleito que ya era pintor, y que,

*“primero que entrase en casa de Lorenzo de Ávila ganava este confesante mill maravedies cada mes”*.

Esto significa que parte de su formación tuvo lugar en los talleres pictóricos borgoñones de principios de siglo, pero hubo de llegar muy joven a España, con un estilo poco consolidado, abierto a nuevas enseñanzas de la mano de Lorenzo de Ávila. Desde el primer documento que tenemos de Juan de Borgoña II en Toro, fechado en 1534<sup>143</sup> su nombre aparece ligado a aquél en muchas ocasiones. Es de suponer un conocimiento algo anterior entre ambos, por la confianza que entraña ser testigo en un testamento; en esta época sería acaso oficial de su taller. Como él mismo reconoce, ha aprendido de Lorenzo de Ávila. Está supeditado a él en las obras que contratan, ya que Ávila se ocupa de la parte dibujística. Suscribieron un contrato compañía que duró al menos diez años, así lo declaran varios testigos en 1553 en el pleito por el retablo de Abezames. El vacío documental observado por Casaseca entre 1538 y 1550<sup>144</sup> hoy se ha reducido a los años que median entre 1541 y 1549 y probablemente irá disminuyendo a medida que avancen las investigaciones documentales. En todo caso es muy significativo que sean los años centrales de la compañía con Lorenzo de Ávila, aquéllos en los que no aparezca documentación. Esto explica la pobreza de obras contratadas a su nombre, pues el que

<sup>141</sup> F. MARÍAS FRANCO, “Datos sobre la vida y obra de Juan de Borgoña”, A.E.A., t. LXIX, 1976, p. 181. Ninguno de los dos retablos de estas localidades toledanas se conserva.

<sup>142</sup> Por ejemplo, un Juan de Borgoña pintor, documentado entre 1553 y 1573, trabaja en Barcelona en la parroquia de los santos Justo y Pastor y en las localidades de Pobla de Claramunt, Vic y Pineda. También provenía de Toledo, puesto que declara ser hijo de Juan de Borgoña “pintor natural de la ciutat de Toledo y de la dona na Lutecia, de aquell muller, defuncts”. Contrae matrimonio en Barcelona el 5 de Junio de 1553 (J. GARRIGA I RIERA, *De Flandes a Italia. El corredor de model en la pintura catalana del segle XVI: el fisiat de Girbau*, 1998, p. 176; *Ibidem* “Joan de Borgonya, pintor del XIX” capítulo de la orden del Toisón de Oro” en *De la unión de Coronas al Imperio de Carlos V*, Madrid, 2001, pp. 172-173). No se trata del hijo de Juan de Borgoña I, puesto que éste estuvo casado en primeras nupcias con Quiteria Fernández (de cuya unión el hijo llamado Juan nombrado en el testamento). A la muerte de ésta, se desposó con Inés de Torquemada.

<sup>143</sup> A. CASASECA CASASECA, Op. cit., 1981, p. 214.

<sup>144</sup> *Ibidem*, Op. cit., 1981, p. 214.

gozaba de mayor prestigio era Lorenzo de Ávila y es su nombre el que figura en la casi totalidad de contratos.

Juan de Borgoña II se encarga de aclarar que ya era un profesional antes de su instalación en Toro; no es un mero aprendiz, contrata obras en solitario, tiene su propio taller y ejerce en grado de maestría, ya que concierta escrituras de aprendizaje con Francisco de Bécares en 1537, Pedro de Ivar en 1538, Pedro Pérez en 1549 y Alonso González<sup>145</sup>. En todas estas cartas de aprendizaje se respetan las mismas pautas, comunes por otra parte a este tipo de contratos en los talleres de la época, un tiempo medio de cuatro años, en el que el maestro se compromete a enseñar todo lo tocante a su oficio y mantenerlo en su casa a cambio de una remuneración económica. En el caso del contrato de Pedro de Ivar, es Borgoña quien debe pagar cuatro ducados anuales al aprendiz; Ivar realiza el contrato en nombre propio, no a través de sus padres o curadores, de lo cual se deduce que era mayor de edad y probablemente con algún conocimiento del oficio, por lo que sería de utilidad para Borgoña desde el principio de su estancia, ya que no perdería demasiado tiempo en adiestrarle. El hecho de firmar cartas de aprendizaje implica también que tenía un taller propio. Así lo indica además el testimonio de Antonio de Salamanca, quien en el pleito por el retablo de Abezames afirma que vio en casa de Borgoña un tercio del retablo de Abezames. Esto significa además que estaría casado al menos desde 1537, fecha del primer contrato de aprendizaje que conservamos, pues el matrimonio llevaba aparejado el hecho de dejar de vivir en el taller del maestro.

Al margen de las escrituras de aprendizaje, tenemos pocos documentos que nos ayuden a trazar su perfil biográfico. Estaba casado con Beatriz de Castillo. Ésta no era hija del pintor Luis del Castillo como se ha afirmado<sup>146</sup>, sino de un tal Hernando de Castillo<sup>147</sup>. De un hijo de éste, Pedro del Castillo, es decir, un hermano menor de su mujer, actúa como curador en 1538. En 1541, es testigo del testamento de su cuñado Cristóbal de Castillo. Éste deja a su cargo a su hija menor, Catalina de Castillo, quien quizás se convertiría en la mujer de Francisco de Valdecañas, ya que en el pleito de Abezames se dice que Valdecañas está casado con una sobrina de la mujer de Juan de Borgoña II.

La misma escasez documental hallamos en lo que respecta a su obra. El único retablo documentado sólo a su nombre es el de *Santo Tomás* en Quintanilla del Monte (Zamora) realizado en los años cincuenta y desaparecido hace tan sólo unas décadas<sup>148</sup>.

<sup>145</sup> Los contratos de aprendizaje de los tres primeros los documenta J. NAVARRO TALEGÓN, Op. cit., 1980, p. 236; *Idem*, 1985, p. 9. Respecto a Alonso González, contamos con una carta de aprendizaje con Luis del Castillo en 1546 (J. NAVARRO TALEGÓN, Op. cit., 1985, p. 16), pero en el pleito de Abezames se declara aprendiz de Juan de Borgoña II. Curiosamente no conservamos ninguna carta de aprendizaje de Lorenzo de Ávila, pero esto puede ser fruto del azar documental.

<sup>146</sup> J. NAVARRO TALEGÓN, Op. cit., 1985, p. 9. A. CASASECA CASASECA, Op. cit., 1981, p. 208.

<sup>147</sup> L. VASALLO TORANZO e I. FÍZ FUERTES, Op. cit., p. 318.

<sup>148</sup> A. CASASECA CASASECA, Op. cit., 1981, pp. 202 y 214.



En su testamento, otorgado en Ciudad Rodrigo en 1565, nombra otras localidades donde se le adeuda dinero, Alameda, *Santo Tomás* de Toro, Capillas, Llamas, Torrecilla de la Orden, además de Quintanilla del Monte<sup>149</sup>.

De todas estas obras, la única parroquia en la que queda pintura del siglo xvi es en *Santo Tomás* de Toro. El retablo mayor de *Santo Tomás Cantuariense* ha servido para establecer los rasgos estilísticos de este pintor. Aunque no se especifica que se refiera al retablo mayor (el de la capilla lateral está documentado como obra de Lorenzo de Ávila), la crítica ha dado por supuesta la autoría de Juan de Borgoña II. Es una obra cercana a la de Lorenzo de Ávila, pero con un tratamiento distinto; cuya gran calidad hace que las diferencias con la obra de éste no se puedan justificar bajo la etiqueta de obra de taller.

Pero los documentos nos vuelven a poner en un compromiso, ya que en el testamento de Antonia Rodríguez, otorgado en 1575, la viuda de Lorenzo de Ávila reclama pagos por el retablo de *Santo Tomás* en Toro. De nuevo pensamos que la clave está en la observación directa de la obra. Evidentemente se trata de un pintor coetáneo y diferente a Lorenzo de Ávila, en los tipos humanos, en sus rostros, en las figuras, más musculosas y volumétricas gracias al sabio uso del claroscuro, los movimientos de las mismas parecen menos rígidos y ceremoniosos que en la obra de Ávila. El hecho de que aparezca el nombre de Lorenzo de Ávila unido al retablo de *Santo Tomás*, se explica por el contrato de compañía suscrito por los dos pintores al menos durante la década de los cuarenta. En cualquiera de las obras contratadas se repartían los beneficios. Idénticas circunstancias parecen darse en el retablo mayor de *San Martín* de Pinilla de Toro, del que ambos reciben pagos pese a que sólo reconocemos los pinceles de Juan de Borgoña II.

Su superioridad justifica que no se trate de un mero aprendiz, sino de un pintor de calidad con una personalidad propia que queda eclipsada bajo los dibujos de Ávila.

Pese a que en el resto de las localidades citadas en el testamento no queden restos de pintura del siglo xvi, nos ayudan a dibujar la trayectoria seguida por nuestro pintor. Llamas "de tierras de León" y Quintanilla del Monte son lugares pertenecientes en el siglo xvi al obispado de León. Otros dos retablos coincidentes con el estilo de Juan de Borgoña II, el de *Santa Tomás* de Castrogonzalo y el de la Capilla de *La Visitación* de Salas de los Barrios, pertenecen a la diócesis de Astorga. Ambas obras hay que fecharlas a mediados de la década de los cincuenta.

Por otra parte, aunque en el padrón realizado en 1561, Juan de Borgoña II figura como habitante de Toro<sup>150</sup> y en su testamento declara su intención

de enterrarse en dicha ciudad si en ella muriese<sup>151</sup>, pensamos que desde mediados de los años cincuenta Borgoña contrata obra fuera del área toresana. Es probable que se rompiera el contrato de compañía que al menos desde los años cuarenta mantenía con Lorenzo de Ávila, y esto le empujó en busca de oportunidades lejos del ámbito de influencia del abulense. Como apuntábamos más arriba, Luis del Castillo es autorizado en 1553 a contratar obra en nombre de Lorenzo de Ávila. No se entiende muy bien esta alianza entre Ávila y el adversario de Borgoña II sin sospechar de las posibles desavenencias entre Juan de Borgoña II y Lorenzo de Ávila. Éste salió ganando de la ruptura, pues hasta el final de su vida tuvo obra suficiente alrededor de Toro.

Lo cierto es que si además comparamos el testamento de las viudas de ambos pintores, otorgados por los mismos años, observamos como la fortuna les sonrió de desigual modo. Beatriz del Castillo deja una menor cantidad de dinero en sus mandas, alguna que otra deuda, y significativamente el dinero destinado a sus horas fúnebres se reduce a la mitad entre el primer testamento de 1578 y el segundo de 1583. Mientras que Antonia Rodríguez es poseedora de una hacienda considerable, en la que se cuenta hasta alguna joya<sup>152</sup>.

Con quien si mantuvo contacto hasta el final de su vida fue con Francisco de Valdecañas, quizás a causa de sus vínculos familiares, pues es a él a quien encarga en su testamento cobrar las deudas pendientes.

En dicho testamento nombra a sus hijos Luis, Antonio, Catalina, Beatriz y Ana. Antonio siguió la profesión de su padre. Esta continuidad en el oficio no se resería en el testamento, sino que la conocemos por documentos posteriores. La hija llamada Beatriz no vuelve a aparecer en ningún documento posterior, quizás se trate de una confusión del escribano con la mujer de Juan de Borgoña II. Luis del Castillo y Borgoña se encontraba en las Indias en 1580, según una carta de venta hecha por su madre ese año. En ese mismo documento, Ana del Castillo, declara veinticinco años de edad, por lo que tendría diez años a la muerte de su padre.

## ESTILO Y EVOLUCIÓN

Su evolución es difícil de seguir, pues contamos con muy pocas obras documentadas de su mano, y por tanto hay escasas fechas que nos ayuden a marcar un desarrollo estilístico.

<sup>149</sup> Ibidem, p. 216, este autor menciona además las localidades de Ponseca y Villar de la Yegua, sin especificar la procedencia de estos datos.

<sup>150</sup> J. NAVARRO TALEGÓN, Op. cit., 1985, p. 7.

<sup>151</sup> En Toro seguían residiendo su mujer e hijos cuando le acaeció la muerte en Ciudad Rodrigo.

<sup>152</sup> Víd. apéndice documental.



De todos modos, no parece sufrir mucha transformación. Sus figuras se mantienen con aspecto corpulento, pero sin marcar la musculatura, la anatomía que se transluce es de formas blandas y redondeadas. Tienen una mayor sensibilidad hacia los valores táctiles y por los matices tonales que el resto de sus compañeros, en algunas de sus obras se aprecia un leve *sfumato*; dota a sus personajes de una mayor corporeidad y flexibilidad, lo que le hace mejor pintor que Lorenzo de Ávila, pese a que éste estuvo más considerado y solicitado en su momento. Los "lexos" tienen tanta importancia como en la obra de Ávila. Es significativo que los paisajes de Lorenzo de Ávila se enriquezcan desde mediados de los años treinta, cuando sabemos que empieza su contacto con Juan de Borgoña II. Pero la influencia de Borgoña II en los paisajes de Lorenzo de Ávila es un supuesto difícil de probar. En el pleito de Abezames no se especifica quien de los dos se hace cargo de los "lexos", aunque sí en un contrato con doña María de Mújica, en el que Lorenzo de Ávila hará los paisajes, los rostros y el dibujo de las composiciones, mientras del resto se encargará Antonio de Salamanca<sup>153</sup>. Sin pretender que represente un rasgo distintivo, hemos de apuntar una peculiaridad en cuanto a los paisajes en dos de sus obras seguras, el retablo de *Santo Tomás Cantuariense* en Toro y el de *San Martín* de Pinilla de Toro: los edificios que aparecen al fondo no se funden con la atmósfera empleando la gama de los azules y de los grises, sino que destacan del entorno mediante tonos rosados.

## Catálogo de obras documentadas

### RETABLO MAYOR. PARROQUIA DE SANTO TOMÁS CANTUARIENSE. TORO

El retablo<sup>154</sup> está formado por cuatro cuerpos y cinco calles, la central escultórica. Para Gómez Moreno es "el mejor de estilo Berruguete de toda la provincia"<sup>155</sup>; juzga sus doce tableros de la mano del *Anónimo de Toro*. Las tablas no se dedican a narrar los episodios más destacados de la vida del Santo Obispo de Canterbury, titular del templo, sino que representan asuntos relativos a la Infancia y la Pasión de Cristo: *Anunciación, Natividad, Circuncisión, Epifanía, Huida a Egipto, Jesús entre los doctores, Dormición de la Virgen, Asunción, Flagelación, Vía Crucis, Bajada al Limbo y Resurrección*.

No hay grandes diferencias entre las composiciones de este retablo y las de otros de Lorenzo de Ávila como el de Venialbo, realizados ambos por los mismos años, como se puede ver en la *Epifanía* o en la *Circuncisión*, para el grupo central de este escena. El sumo sacerdote, su ayudante y el Niño se han basado en la estampa de Dürer sobre el mismo tema de su serie de la *Vida de la Virgen*. Pero las figuras de Borgoña son más corpulentas, sabe dotarlas de mayor volumen gracias al suave claroscuro, sus rostros son más redondeados y sus perfiles no tan afilados como los que nos presenta en ocasiones Lorenzo de Ávila.

Como ya se ha apuntado, la conservación de esta obra en buenas condiciones ha sido fundamental para determinar las diferencias entre el estilo de Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña II, ya que el retablo mayor de *Santo Tomás Cantuariense* es la única obra que se conserva documentada de las realizadas por Borgoña sin la colaboración de Ávila.

Post lo atribuye al por él llamado *Maestro de Toro*, un artista anónimo que no vinculó con la figura del *Maestro de Pozuelo*, también creada por él<sup>156</sup>. Tanto este investigador como Gómez Moreno observan gran influencia berrugueteña, que nos parece secundaria, pues es mucho más claro el influjo toledano.

En 1546 estaba concluido el retablo, al menos en su parte escultórica, ya que el veinticinco de mayo de ese año el escultor Jacques Bernal reclamaba al pintor Luis del Castillo como fabriquero de *Santo Tomás*, lo que se le adeudaba por la obra<sup>157</sup>. Parece ser que los débitos aún no se habían saldado en 1565, año del testamento de Juan de Borgoña II; en dicho documento encarga Francisco de Valdecañas que cobre el dinero que se le adeuda en *Santo Tomás* de Toro.

<sup>154</sup> Este retablo acaba de ser restaurado.

<sup>155</sup> M. GÓMEZ MORENO, *Op. cit.*, 1927, p. 231.

<sup>156</sup> Ch. R. POST, *Op. cit.* 1965, t. XIV, pp. 43-46.

<sup>157</sup> J. NAVARRO TALEGÓN, *Op. cit.*, 1985, p. 11.





Lámina 36. Juan de Borgoña II. Anunciación.  
Retablo mayor de Santo Tomás Cantuariense. Toro.



98



Lámina 37. Juan de Borgoña II. Natividad.  
Retablo mayor de Santo Tomás Cantuariense. Toro.



99



Lámina 38. Juan de Borgoña II.  
Circumcisión. Retablo mayor de Santo Tomás Cantuariense. Toro.

## RETABLO MAYOR. PARROQUIA DE SAN MARTÍN, PINILLA DE TORO (ZAMORA)

Gómez Moreno reseñó doce pinturas en las que distingue dos manos. Sin especificar qué tablas atribuye a cada pintor, unas le recuerdan al *Anónimo de Toro* y otras a Castrogonzalo<sup>158</sup>, pero sin asignárselas con certeza a ninguno de estos dos pintores.

Lo cierto es que el retablo conserva diez escenas, *Anunciación* y *Adoración de los pastores* en el primer cuerpo; *Epifanía*, *Bautismo de Cristo*, *Oración en el Huerto* y *Flagelación* en el segundo, y en el tercero y último, *Ecce Homo*, *Vía Crucis*, *Resurrección* y *Ascensión*.



Lámina 39. Juan de Borgoña II. Retablo de San Martín. Pinilla de Toro.

<sup>158</sup> M. GÓMEZ MORENO, Op. cit., 1927, p. 341.

En el cuerpo inferior hay dos hornacinas y el sagrario, siendo estos elementos posteriores al retablo es posible que estén ocupando el lugar de dos pinturas. Sin embargo, no parece probable que Gómez Moreno contemplara el retablo sin estos añadidos del siglo XVIII.

Navarro atribuyó las tablas en un primer momento a Lorenzo de Ávila y a su taller, apuntando que el retablo pudiera provenir de la antigua iglesia de *Santo Tomé*<sup>159</sup>. Una vez documentada por Casaseca como obra de Lorenzo de Ávila, Francisco de Valdecañas y Juan de Borgoña II para esta parroquia de *San Martín*, que les termina de pagar en 1553<sup>160</sup>, se despeja la duda acerca de su procedencia. Navarro, en publicaciones posteriores<sup>161</sup> se lo asigna a Juan de Borgoña II, pese a que esté documentado también Lorenzo de Ávila.



Lámina 40. Anónimo. *Anunciación*. Retablo de *San Martín*. Pintilla de Toro.

Como en otras obras de la zona, hay una aparente unidad estilística que anima a atribuir las tablas a un solo pintor, pero lo cierto es que existen diferencias notables entre unas composiciones y otras, sobre todo en las dos del primer cuerpo, *Anunciación* y *Adoración de los pastores*, la primera por su inferior calidad y la segunda por su singularidad dentro del panorama pictórico zamorano. Las figuras de la *Anunciación* no responden a los tipos seguidos por Ávila ni por Borgoña; en esta tabla el canon es más achaparrado, y el espacio se resuelve torpemente pese al recurso de las columnas sobre una base como las utilizadas por Palladio. El cimacio dispuesto encima del capitel nos recuerda la fórmula empleada por Diego de Siloe en la catedral de Granada. Pero estas soluciones modernas no se acompañan de una proporción adecuada en el fuste de las columnas. El lecho que aparece detrás de la Virgen se inclina hacia nosotros al tener la perspectiva abatida, pero no como un recurso manierista, sino por impericia. Los rostros, dentro de su habitual dulzura, no son identificables con los tipos empleados por Ávila y Borgoña; un detalle tan característico de estos pintores en las figuras de los ángeles, como es el doble cíngulo, falta en el Arcángel *San Gabriel*. Más interesante es la *Adoración de los pastores*, de nuevo difiere de lo conocido de Ávila y Borgoña. Las figuras de los pastores de la izquierda son muy italianas, directamente sacadas de un grabado de Jacopo Caraglio basado en un dibujo del Parmigianino<sup>162</sup>. La Virgen, con su peinado tan rafaelesco a base de trenzas cruzadas en su cabeza, es inusual en las composiciones de esta escuela; no está copiada de dicho grabado, al igual que el resto de las figuras, tiene una menor gracia en la postura. El Niño, por su corpulencia, es la figura que pone la nota discordante. Seguramente se debe a Juan de Borgoña II. En cualquier caso, la autoría de esta tabla constituye un misterio, pues no se detectan obras que se puedan adscribir a la misma mano en toda la comarca. Ambas tablas están emparentadas entre sí, pero es de inferior calidad la *Anunciación*, sobre todo por la figura del Arcángel y la desmañada resolución del espacio.

En el resto de las pinturas no detectamos la presencia de Lorenzo de Ávila, creemos que su realización se debe a Juan de Borgoña II, por sus grandes semejanzas con el retablo mayor de *Santa Tomás Cantuariense*. Puesto que este retablo se realizó a finales de la década de los cuarenta o principios de la siguiente, años en que Ávila y Borgoña tenían un contrato de compañía, lo más seguro es que Ávila se estuviera encargando por las mismas fechas de alguna otra obra y dejara enteramente en manos de Borgoña estas pinturas, lo cual no le impedia obtener beneficios de las mismas.

<sup>159</sup> J. NAVARRO TALEÓN, *Op. cit.*, 1980, p. 358.

<sup>160</sup> A. CASASECA CASASECA, *Op. cit.*, 1981, p. 214.

<sup>161</sup> J. NAVARRO TALEÓN, *Op. cit.*, 1995, p. 565.

<sup>162</sup> The illustrated Bartsch, vol. 28, p. 83.



Lámina 41. Juan de Borgoña II. Flagelación. Retablo de San Martín. Pinilla de Toro.

## RETABLO MAYOR. IGLESIA PARROQUIAL. TORRECILLA DE LA ORDEN (VALLADOLID)

En 1557 Juan de Borgoña II y Lorenzo de Ávila otorgan un poder a Francisco de Valdecañas para que cobre en su nombre lo que les debían por la pintura del retablo para la parroquia<sup>163</sup>. En 1565 aún no se lo habían pagado por completo a Borgoña, pues en su testamento vuelve a encargar a Francisco de Valdecañas que se ocupe de cobrar lo que se le adeuda<sup>164</sup>. Aparte de los tres artistas citados, también colaboró Antonio de Salamanca, al que Ávila había dado una participación en el mismo<sup>165</sup>.

<sup>163</sup> A. CASASECA CASASECA, Op. cit., 1981, p. 214.

<sup>164</sup> Ibídem.

<sup>165</sup> J. NAVARRO TALGÓN, Op. cit., 1985, p. 12.

En el *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*, Martín González<sup>166</sup> considera el retablo mayor de la parroquia de *Santa María* de Torrecilla de la Orden del segundo cuarto del siglo XVI, pero es únicamente de talla. No hay duda de que el retablo se llegó a hacer, pues se reclaman pagos. Puede que perteneciera a una parroquia desaparecida de la que no hay constancia<sup>167</sup> o que se trate de la policromía del retablo de *Santa María*, en cuyo banco aparece la fecha de 1557.

## RETABLO MAYOR. PARROQUIA DE SANTO TOMÉ. QUINTANILLA DEL MONTE (ZAMORA)

En la parroquia de *La Asunción* de Quintanilla del Monte existía un retablo desaparecido en un incendio en 1975, del que se conservan escasas fotografías<sup>168</sup> que al menos nos permiten distinguir que se trataba de una obra del siglo XVI adscrita a la escuela de Toro, con doce tablas sobre la vida de María dispuestas en tres cuerpos, y cinco calles separadas por balaustres, la central reservada a la escultura, y en el banco otras cuatro tablas con Apóstoles dispuestos en parejas<sup>169</sup>. Conservamos un documento fechado en 1553 relativo al concierto de un retablo entre Juan de Borgoña II y otra iglesia de esta localidad, *Santo Tomé*. De su confusa lectura se deduce que hay un acuerdo anterior entre el pintor y la iglesia y que el retablo aún no se ha finalizado en esa fecha<sup>170</sup>. Con seguridad esta obra se llevó a cabo, pues, como era frecuente, una vez acabada, tuvo problemas para cobrar; en 1565 aún no se lo habían terminado de pagar, ya que en su testamento deja a Francisco de Valdecañas, que había realizado el dorado del retablo, el encargo de cobrar lo que le deben. Es más que probable que el retablo incendiado en *La Asunción* hace pocos años, sea el contratado para *Santo Tomé* por Juan de Borgoña II; quizás se trasladó al perder este último templo su condición de parroquia y convertirse en una ermita.

Poco o nada podemos aventurar acerca de su estilo, pero su localización en la diócesis de León<sup>171</sup> nos indica un alejamiento de Borgoña II del foco toresano, como queda confirmado en otros retablos de su mano dentro de la misma zona.

<sup>166</sup> J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*. Valladolid, 1970, p. 291.

<sup>167</sup> P. MADOZ, *Diccionario Geográfico, Estadístico e Histórico de España y sus posesiones en Ultramar*. Valladolid, 1984, p. 120, sólo habla de *Santa María*.

<sup>168</sup> Estas fotografías aparecen en el Catálogo de Heras Hernández, Op. cit., 1973, lams. 651 y 652, p. 130. Este autor juzgaba el conjunto muy deteriorado.

<sup>169</sup> Lo que sumaría ocho apóstoles, seguramente se modificó el banco en época posterior, con la consiguiente eliminación de las tablas que faltan para completar el apostolado.

<sup>170</sup> A. CASASECA CASASECA, Op. cit., 1981, p. 214, afirma que fue contratado en 1550, y terminado en 1553, sin embargo, el único documento que aporta es la carta de obligación entre el pintor y la iglesia de 5 de abril de 1553 que transcribe en el apéndice documental.

<sup>171</sup> P. MADOZ, Op. cit., Zamora. Valladolid, 1984, p. 109.



## PINTURA DE LOS ESCUDOS Y BANDERAS PARA EL TÚMULO DE LA REINA JUANA. COLEGIATA DE SANTA MARÍA LA MAYOR. TORO

Aparece esta noticia en el libro de Cuentas de la Colegiata de Toro<sup>172</sup>. A la muerte de la Reina en abril de 1555, las honras fúnebres no fueron especialmente ricas pese a la dignidad de la finada<sup>173</sup>. A pesar del enclaustramiento al que había sido sometida durante casi cincuenta años, en algunos lugares cercanos de Tordesillas, como Toro, la memoria de la reina estaba más presente que en otros lugares. Los libramientos a favor de los artistas que participaron en la ejecución de este túmulo (diez cargas de trigo para Juan de Borgoña II y veintiseis para el arquitecto Lorenzo Gago) indican en todo caso que no se trataba de una obra de gran evergadura.

## RETABLO MAYOR. PARROQUIA DE EL SALVADOR. ABEZAMES (ZAMORA)\*

La parroquia de *El Salvador*, para la cual estaba destinado el retablo, ya se hallaba en ruinas en 1853<sup>174</sup>. A principios del siglo XX, cuando Gómez Moreno visitó esta localidad cercana a Toro, las tablas aún se conservaban en Abezames, distribuidas nueve en la iglesia parroquial y cuatro en una ermita, es decir, trece en total. No detalló los asuntos representados, pero tres de ellas le parecieron de la escuela del *Anónimo de Toro*<sup>175</sup>. Post asignó estas mismas pinturas al *Maestro de Toro*<sup>176</sup>. Navarro Talegón no llegó a verlas, pero las juzga de mano de Lorenzo de Ávila por los testimonios sobre ellas recibidos<sup>177</sup>. Aunque, como hemos visto, Lorenzo de Ávila colaboró en la obra, fue Juan de Borgoña II quien terminó el encargo.

Pese a lo consignado por Gómez Moreno, lo cierto es que han llegado hasta nuestros días catorce tablas localizadas en colecciones pívadas: *Anunciación*, *Nacimiento*, *Epifanía*, *Circuncisión*, *Descanso de la huída a Egipto*, *Jesús entre los doctores*, *Bautismo*, *Última Cena*, *Oración en el Huerto*, *Flagelación*, *Coronación de espinas*, *Ecce Homo*, *Crucifixión* y *Resurrección*. En la tasación del retablo se dice que Juan de Borgoña II hizo siete pinturas, cinco de ellas con escenas narrativas: "Salida de Belén", *Prendimiento*,

<sup>172</sup> "...diez cargas a Juan de Borgoña por que pintó los escudos y banderas que se pusieron en la iglesia mayor y en el túmulo". Cfr. en J. NAVARRO TALEGÓN, Op. cit., 1980, p. 51; cita el año de 1554, pero la Reina murió el 12 de abril de 1555.

<sup>173</sup> M. A. ZALAMA, *Vida cotidiana y arte en el palacio de la Reina Juana I en Tordesillas*. Valladolid, 2000, pp. 353-354.

\* Actualmente en colecciones particulares.

<sup>174</sup> J. NAVARRO TALEGÓN, Op. cit., 1980, p. 290.

<sup>175</sup> M. GÓMEZ MORENO, Op. cit., 1927, p. 348.

<sup>176</sup> Ch. R. POST, Op. cit., 1965, pp. 55-60.

<sup>177</sup> J. NAVARRO TALEGÓN, *Ibidem*.

miento, *La disputa*, *Nacimiento*, *Crucificado* ", además de "dos ángeles que encienden". Dado que en el pleito se especifica que Juan de Borgoña realizó un tercio del retablo y Luis del Castillo realizó dos tercios<sup>178</sup> "más un tablero que estaba de partir en partes y su guarnición", el retablo constaría de veintidós tablas. De las que nos han llegado identificamos con el estilo de Juan de Borgoña y de Lorenzo de Ávila tres de ellas, *Jesús entre los Doctores* (*la disputa* del pleito), *Crucifixión* y *Nacimiento*.



Lámina 42. Juan de Borgoña II. *Natividad*. Retablo mayor de *El Salvador*. Abezames. ¿Estado actual?

<sup>178</sup> No entramos a analizar la parte de Luis del Castillo, que le sirvió a Post para crear la personalidad del *Maestro de Abezames*, pues el estudio de su obra queda fuera del ámbito de este trabajo.

Las pinturas se llevaron a cabo a finales de la década de los cuarenta, pues en febrero de 1545 Borgoña y Castillo llegan a un acuerdo para repartirse la pintura del retablo y éste se tasa por parte de los pintores de Zamora Alonso de Aguilar y Miguel de Carbajal en 1550<sup>179</sup>.



Lámina 43. Juan de Borgoña II. *Jesús entre los doctores*.  
Retablo mayor de *El Salvador*. Abezames. ¿Estado actual?



Lámina 44. Juan de Borgoña II. *Crucifixión*.  
Retablo mayor de *El Salvador*. Abezames. ¿Estado actual?



## Catálogo de obras atribuidas

### ANUNCIACIÓN. MUSEO LÁZARO GALDIANO. MADRID

Alonso Blázquez se la asignó a nuestro pintor<sup>180</sup>, aunque ya Angulo había puesto tras la pista al atribuirla con cierta reserva al *Maestro de Pozuelo*<sup>181</sup>. La inclusión en el catálogo de Borgoña II está fundada en la similitud de esta tabla con la del mismo tema para el retablo mayor de *Santo Tomás Cantuariense*, aunque esta última está dotada de un mayor movimiento por la dinámica postura de Gáfriel. Por su parte, María tiene una actitud más pasiva en la tabla del Lázaro Galdiano, no parece sorprendida por la aparición del arcángel y muestra una gran serenidad que parece acompañar el equilibrio de toda la composición. Este equilibrio en contraposición a la escena algo más movida de *Santo Tomás Cantuariense* conduce a pensar que la tabla que nos ocupa es algo anterior a la del retablo toresano, en torno a principios de la quinta década de siglo.



Lámina 45. Juan de Borgoña II. *Anunciación*. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

<sup>180</sup> L. ALFONSO BLÁZQUEZ, Op. cit., 1988, pp. 327-329. Con anterioridad había sido atribuida a Juan de Borgoña II. J. CAMÓN AZNAR, "Dos pinturas del Museo Lázaro Galdiano", *Goya*, 1961, p. 278.

<sup>181</sup> D. ANGULO ÍÑIGUEZ, Op. cit., 1954, p. 109.

### LA VIRGEN Y EL NIÑO CON SANTA ANA. COLECCIÓN PARTICULAR

Atribuida a Juan de Borgoña II<sup>182</sup>, procede de la galería de pintura española del rey Luis Felipe de Orleans. Tras la caída del monarca francés, las obras que formaban la colección han seguido infinidad de avatares. A esta misma galería perteneció también un *Prendimiento* que hemos catalogado como obra de Lorenzo de Ávila, por lo que no hay que descartar que procedieran de un mismo retablo desmembrado<sup>183</sup>.

El rostro de la Virgen coincide con el de la misma en la *Epifanía* del retablo mayor de *Santo Tomás Cantuariense*. Es una pintura que ha de fecharse en los años cuarenta del siglo XVI.



Lámina 46. Juan de Borgoña II. *La Virgen con el Niño y Santa Ana*. Colección particular.

<sup>182</sup> J. NAVARRO TALEGÓN, "La Virgen con el Niño y Santa Ana", *Catálogo de obras de la Galería Caylus 1993-1994*. Madrid, 1994, pp. 44-49.

<sup>183</sup> Vid. nota 139.



## EPIFANÍA. COLECCIÓN HERZIG. VIENA

En el Archivo Mas de Barcelona figura como obra de Francisco de Comontes<sup>184</sup>. Creemos que hay que incluirla en el catálogo de Juan de Borgoña II. Además del magnífico paisaje desplegado en el fondo, podemos encontrar repetidos los rostros de los Magos, la Virgen y el Niño en las obras documentadas de Borgoña. La inclinación de la cabeza de la Virgen y las posturas envaradas de los magos también enlazan plenamente con el estilo que el pintor desarrollaba en los años cuarenta.



Lámina 47. Juan de Borgoña II. Epifanía. Colección Herzig. Viena.



## SAN BARTOLOMÉ. COLECCIÓN PRIVADA. LUCERNA (SUIZA)

La atribución fue hecha por Padrón Mérida<sup>185</sup>. Ciertamente se trata de una obra perteneciente a la pintura zamorana del tercio central de siglo, como indica la postura ceremoniosa del santo, con un canon alargado un tanto desgarbado, la torsión de la cabeza frente al tronco, introduciendo de este modo un cierto movimiento, y la importancia del paisaje en la lejanía. La reproducción fotográfica inserta en el artículo no permite discernir satisfactoriamente otras características que permitan situarla dentro del haber de Borgoña o de Ávila, lo que nos obliga a ceñirnos al criterio de la autora.

## RETABLO MAYOR. PARROQUIA DE SANTO TOMÁS. CASTROGONZALO (ZAMORA)

El retablo situado hoy a los pies de la iglesia de San Miguel de Castrogonzalo, ornaba el altar mayor de la desaparecida parroquia de Santo Tomás de la misma localidad. Gómez Moreno pudo contemplarlo en su emplazamiento original y no lo relacionó con el *Anónimo de Toro*, ni con ningún pintor en particular; sólo apuntó su influencia rafaelesca y lo dató hacia 1550<sup>186</sup>. Post lo incluye entre las obras del *Maestro de Toro*, pero lo sitúa erróneamente en una colección privada madrileña<sup>187</sup>; Casaseca fue el primero en relacionarlo con Juan de Borgoña II<sup>188</sup>, no sólo por su estilo, sino indirectamente por un documento fechado en 1564 por el que se deduce que Luisa de Oviedo, la viuda del pintor salmantino Juan de Montejo, tras la muerte de éste, traspasó a Francisco de Valdecañas la labor de pincel del retablo de Castrogonzalo, que había sido contratado por Montejo. Así, Luisa de Oviedo otorga un poder al pintor Pedro de Lanestosa para que en su nombre cobre a Valdecañas quince mil maravedís que éste le adeuda por la escritura de traspaso del retablo de Castrogonzalo<sup>189</sup>. Éste y otros documentos encontrados recientemente por R. González Rodríguez, conducen al autor a otorgar un protagonismo sobresaliente a Francisco de Valdecañas<sup>190</sup>. De nuevo hemos de citar el litigio por el retablo de Abezames, en el que se recusa el testimonio de Francisco de Valdecañas a favor de Juan de Borgoña II:

<sup>185</sup> A. PADRÓN MÉRIDA, "Dos tablas de Alejo Fernández y Juan de Borgoña hijo", A.E.A., 1984, pp. 324-325.

<sup>186</sup> M. GÓMEZ MORENO, *Op. cit.*, 1927, p. 339.

<sup>187</sup> Ch. R. POST, *Op. cit.*, 1965, p. 48.

<sup>188</sup> A. CASASECA CASASECA, *Op. cit.*, 1981, p. 212.

<sup>189</sup> A. CASASECA CASASECA, *Los Lanestosa, tres generaciones de cesteros en Salamanca*, Salamanca, 1975, p. 34.

<sup>190</sup> R. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, *El retablo de Castrogonzalo*, Benavente, 2000. En especial el capítulo dedicado a la autoría del retablo, pp. 51-61.



"el dicho Francisco de Cañas es muy grande e íntimo amigo del dicho Juan de Borgoña y está casado con una sobrina de su mujer del dicho Juan de Borgoña y doró y estofo la parte que cupo del dicho retablo al dicho Juan de Borgoña y lo mismo a hecho y haze todas las obras que hacen los dichos Lorenzo de ávila y juan de Borgoña y tienen lo por hello particular ofición como a obra que haze".

Una de las preguntas formuladas por el procurador de Juan de Borgoña afianza este hecho, ya que pregunta a los testigos

"...si saben e conocen que el dicho Francisco de Valdecañas en lo que toca a apagar e dorar e estofoar es muy excelente oficial e mejor que ninguno de los testigos que Luis del Castillo que traxo de Zamora".

Así mismo, todos los testigos insisten en la compañía establecida entre Ávila Borgoña y Valdecañas, especificando que la labor de este último se ceñía al dorado y estofado de las obras.

Por lo que, aunque para González Rodríguez "reducir la figura de Valdecañas a simple dorador nos parece excesivo"<sup>191</sup>, la documentación, vaga a la hora de precisar la labor de cada pintor, en este caso es incontestable. Además, los testimonios aportados nos permiten apreciar la menor consideración otorgada hacia las labores de dorado y estofado, por cuanto Luis del Castillo afirma:

"...el que es oficial de pincel sabe más que el mejor estofador que hay en toda Castilla".

Una vez descartada la autoría de Valdecañas, nos encontramos con los de otros tres pintores vinculados al retablo, Juan de Montejo, Antonio de Salamanca y Santiago de Remesal. Respecto a los dos últimos, Antonio de Salamanca, en 1569, a la muerte de Francisco de Valdecañas, se hace cargo de la finalización del retablo<sup>192</sup>. Sin embargo, antes de poder acabar, traspasa este cometido al pintor afincado en Valladolid, Santiago de Remesal<sup>193</sup>. Ninguno de ellos, sería el responsable de las escenas figurativas, ya que en el documento suscrito por Salamanca se especifica cuál va a ser su labor: dorado y estofado.

Finalmente llegamos a la figura del salmantino Juan de Montejo. De 1559 data el primer documento que le vincula con el retablo de Castrogonzalo: su viuda presenta a través de dos vecinos de Villalpando un requerimiento al mayordomo de la iglesia de Castrogonzalo "sobre el pintar del retablo que esta comenzado"<sup>194</sup>. Es decir que la labor de Montejo es necesariamente anterior a esta fecha. Ahora bien, falta dilucidar en qué consistió esta labor. Pensamos que en este caso la tarea que no pudo terminar fue la policromía y dorado del retablo. Los retablos que conservamos en la provincia de Salamanca debidos a su pincel<sup>195</sup> difieren estilísticamente con el de Castrogonzalo. Además, en muchos casos se encargó sólo del dorado y estofado de los mismos.

<sup>191</sup> R. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Op. cit., p. 55.

<sup>192</sup> J. NAVARRO TALECÓN, Op. cit., 1995, p. 566.

<sup>193</sup> *Ibidem*.

<sup>194</sup> R. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Op. cit., p. 103.

<sup>195</sup> Vd. A. CASASECA CASASECA y S. SAMANIEGO HIDALGO, "Aportaciones a la escultura zamorana del siglo XVI: el testamento de Juan de Montejo", *Studia Zamorensia*, IX, 1988, pp. 37-41 y R. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Op. cit., p. 56.

Así pues, rechazada la autoría de los pintores que aparecen en la documentación relativa al retablo, sólo nos queda ceñirnos al análisis formal de las pinturas.

El estudio estilístico de las trece tablas (*Natividad*, *Visitación*, *Anunciación*, *Nacimiento de la Virgen*, *Epifanía*, *Purificación*, *Pentecostés*, *Imposición de la cintura a San Ildefonso*, *Asunción*, *Resurrección*, *Catáolio*, *Vía Crucis* y *Ecce Homo*) y su comparación con las del retablo de *Santo Tomás Cantuariense* no permiten dudar de la autoría de Borgoña II, pues los modelos son los mismos. Tanto los rostros masculinos como femeninos de *Santo Tomás Cantuariense* se repiten en Castrogonzalo; por ejemplo, la Virgen de la *Anunciación* toma como modelo la *Natividad* de *Santo Tomás Cantuariense*; las facciones de la de la *Purificación* de Castrogonzalo enlazan con las de la *Huida a Egipto* de *Santo Tomás*.



Lámina 48. Juan de Borgoña II. *Anunciación*. Retablo mayor de *Santo Tomás*. Castrogonzalo.





Lámina 49. Juan de Borgoña II. *Natividad*. Retablo mayor de Santo Tomás. Castrogonzalo.

*Cantuariense*, etc... Los fondos de las tablas de *Santo Tomás Cantuariense*, muy cuidados, los volvemos a encontrar en Castrogonzalo. *Anunciación*, *Asunción*, *Resurrección*, y *Vía Crucis* copian las tablas del mismo tema de *Santo Tomás Cantuariense*, pero las figuras han alargado sus proporciones, aunque no han ganado en ligereza, sino en monumentalidad, basta comparar la *Resurrección* de ambos retablos; los colores tienden algo más hacia la gama ácida de manierismo, no obstante, todavía se usa mucho el azul ultramar oscuro y el rojo. Por ello creemos que se realizó en la década de los años cincuenta.

Por último, hay que subrayar el hecho de que a un pintor ajeno a los talleres de Toro como es Juan de Montejo se le encomendara la policromía y dorado, revela las conexiones de Juan de Borgoña II desde esta época con el medio salmantino.



Lámina 50. Juan de Borgoña II. *Pentecostés*. Retablo mayor de Santo Tomás. Castrogonzalo.

## SAN JUAN BAUTISTA, SAN MARCOS. COLECCIÓN PARTICULAR. MADRID

Fueron adscritas al *Maestro de Pozuelo* por Díaz Padrón y Padrón Mérida<sup>196</sup>. Nos parecen más próximas a Borgoña, se acercan mucho al canon empleado por éste en el retablo de Castrogonzalo, figuras que se alargan, incluso exageradamente (como se puede apreciar en el brazo derecho del Precursor). Hay una preocupación por los valores tonales que la aleja de la planitud presente en algunas obras de Lorenzo de Ávila.

## RETABLO MAYOR. ERMITA DE LA VISITACIÓN. SALAS DE LOS BARRIOS (LEÓN)

Consta de seis tablas, en el banco, *Adoración de los pastores* y *Adoración de los Magos*, en el primer cuerpo, *Oración en el Huerto* y *Jesús ante Pilatos*, y en el segundo y último, *Anunciación* y *Vistación*. Fue restaurado en 1994, lo que permite apreciar la gran calidad de sus pinturas, que se deben a Juan de Borgoña II.

Gómez Moreno recorrió la provincia de León con posterioridad a la de Zamora, pero en su visita a esta ermita, no relacionó su retablo con el *Andónimo de Torri* ni con el retablo de Castrogonzalo; sólo afirmó que las pinturas tenían estilo italiano y tipos que recuerdan lo flamenco "siendo obra de un maestro muy personal". Propone además su comparación con la Epifanía de la Catedral de León<sup>197</sup>. En la sacristía de la ermita habla de una pintura representando a *Pilatos lavándose las manos* que hermano con las del retablo. No hemos hallado esta tabla, pero parece poco probable que en un mismo conjunto se encuentren dos pinturas que hagan alusión al mismo tema, como son *Jesús ante Pilatos* del retablo y la tabla descrita por Gómez Moreno.

José M.<sup>a</sup> Voces, en su tesis doctoral sobre *Arte religioso en el Bierzo en el siglo XVI*, documentó al autor del estofado, labor realizada entre 1592 y 1603<sup>198</sup>, fecha posterior al estilo de las tablas, que él atribuye al vallisoletano Jerónimo Vázquez<sup>199</sup>. Esta ermita y su retablo iba a ser la capilla sepulcral del abad de Compludo, Francisco del Rincón, muerto el 4 de julio de 1557. En la sacristía del templo hay una lápida que rememora que la ermita fue acabada en 1555, lo cual concuerda con la datación de la traza y las pinturas del retablo<sup>200</sup>.

La atribución a Borgoña se explica por la contemplación de las tablas, en las que se observan grandes coincidencias en todos sus detalles con el retablo de Castrogonzalo y el

<sup>196</sup> M. DÍAZ PADRÓN y A. PADRÓN MÉRIDA, "Miscelánea de pintura española del siglo XVI", A.E.A. 1983, t. LXI, p. 203.

<sup>197</sup> M. GÓMEZ MORENO, *Opr. cit.*, 1925, p. 390. La Epifanía a la que se refiere es la atribuida a Pedro de Campaña.

<sup>198</sup> J. VOCES JOLIAS, *Arte religioso en el Bierzo en el siglo XVI*. León, 1987, pp. 337-338.

<sup>199</sup> *Ibidem*, p. 342.

<sup>200</sup> La lápida dice: "ESTE TEMPLO Y CASA EDIFICO EL MUY MAGNIFICO SEÑOR DON FRANCISCO DEL RINCON ABBAD QUE FUE DE COMPLUDO ACABOLE EN EL ANNO DE MDLV".

de *Santo Tomás Cantuariense*<sup>201</sup>. En este caso el pintor no ha sabido ocultar tan bien las fuentes iconográficas, así, en la *Visitación*, reproduce el grabado de Dürer sobre el mismo tema para la serie de la *Vida de la Virgen*<sup>202</sup>, patente incluso en los edificios del fondo de la composición. Borgoña II invierte el grabado, añade sus característicos ángeles encima de las santas mujeres y alarga el edificio en el que Zacarías contempla la escena. En la tabla de la *Epifanía*, a los Reyes Magos les acompañan unos personajes vestidos a la usanza de Carlos V. Entre ellos podría encontrarse el retrato del comitente.



Lámina 51. Juan de Borgoña II. *Visitación*.  
Retablo mayor de la ermita de *La Visitación*. Salas de los Barrios.

<sup>201</sup> I. FUENTES, *Las Edades del Hombre*. Encrucijadas. Astorga, 2000, pp. 136-137.

<sup>202</sup> *The illustrated Bartsch*, vol. 10, p. 179.



## RETABLO MAYOR. CATEDRAL DE CIUDAD RODRIGO. (SALAMANCA)

En la nave del Evangelio de la Catedral mirobrigense nos encontramos un altar con un relieve de la Quinta Angustia en alabastro realizado por Lucas Mitata en 1559<sup>205</sup>. Las pinturas que adornan los laterales de este retablo han sido atribuidas a Juan de Borgoña II<sup>206</sup>. Sólo dos de ellas, *San Juan Bautista* y *Cristo atado a la columna*, encajan dentro de la obra de Borgoña, las otras dos tienen unos rasgos demasiado expresivos, alejados de la dulzura de nuestro pintor. Tras *San Juan Bautista* aparece el típico paisaje de la escuela, con una ciudad en la lejanía. En cambio, en el *Cristo atado a la columna* es la anatomía de Jesucristo amarrado a la columna, y el arco sustentado por ésta, lo único que se recorta contra un fondo negro, aunque es posible que otras referencias espaciales, como el pavimento y el fondo de la estancia, se hayan oscurecido con el tiempo impidiendo su contemplación.



Lámina 54. Juan de Borgoña II. *San Juan Bautista*.  
Retablo lateral (vista parcial). Catedral de Ciudad Rodrigo.

## Otros pintores de la escuela VI

Fuera del ámbito geográfico de Toro y su alfoz, contamos con una serie de obras que no salieron de los pinceles de Lorenzo de Ávila ni de Juan de Borgoña II. Sin embargo, estas pinturas, no forman un conjunto tan homogéneo como para que seamos capaces de atribuirlas a un solo autor. Hemos de diferenciar entre las pinturas que podemos asignar, con reservas, a artistas concretos, de los que conocemos alguna referencia documental, como Martín de Carbajal y Alonso de Aguilar, cuya problemática se detalla en el capítulo correspondiente, y aquéllas que consideramos anónimas. Éstas últimas fueron realizadas por pintores que no se limitaron a imitar un estilo, sino que su fidelidad a los modelos de Toro, obliga a pensar que se formaron en algún taller de esta ciudad y que más tarde expandieron sus modelos desde otros centros como Zamora ó Benavente.

Somos conscientes de que es más fácil encuadrar estas pinturas dentro de la denominación genérica de "escuela de Toro", y de que tiene poco alcance intentar diferenciar varias personalidades a las que no podemos poner nombre, sobre todo si tenemos en cuenta la labor de Lorenzo de Ávila como dibujante de las composiciones. No se trata sólo de la perpetuación de un estilo a partir del plagio en las composiciones, ni podemos clasificar estas obras como inferiores y achacables a aprendices de un gran taller con el trabajo jerarquizado como debió de ser el de Lorenzo de Ávila; son pinturas en algunos casos de indudable calidad que si no supera, iguala la obra de Ávila, de ahí el interés por intentar, dentro de lo posible, reconocer distintas sensibilidades.

Las diferencias con las obras de Ávila y la de Juan de Borgoña II las iremos observando en particular en cada caso.

<sup>205</sup> A. CASASECA CASASECA, *La provincia de Salamanca*. León, 1990, p. 78.

<sup>206</sup> *Ibidem*.

# Alonso de Aguilar

## BIOGRAFÍA

Nació en torno a 1518 y 1523, ya que en 1573 declara tener unos cincuenta años<sup>207</sup>, y en 1553 treinta y cinco o treinta y seis. En este caso nos encontramos con un pintor vecino de Zamora, y al estudiar la documentación que le concierne, salen a la luz los nombres de otros artistas coetáneos que vivieron en esa ciudad, como la familia de los Remesal o Juan de Durana con los que mantuvo relaciones profesionales y de parentesco familiar. Estuvo casado con Juana de Paredinas, hermana del platero Andrés García. Muere el 29 de septiembre de 1580, según reza su testamento y manda que su cuerpo sea enterrado en la iglesia de *San Cebrián*<sup>208</sup>. Ordena que se paguen unas deudas que tiene pendientes con Juan de Durana, con quien trabajó mancomunadamente en Pobladura de Soterra y en la iglesia de *San Andrés* de Zamora entre otros lugares. Detalla las obras que tiene empezadas o contratadas: un retablo en Alafés, otro en Tardobispo, otro en Fuentesaúco, una custodia y un retablo en Las Henillas, un retablo en Peralejos de Abajo, en la ermita de Santo Amaro, un retablo en Villalba, otro a medias con Cristóbal Gutiérrez en Santiago de los Cotos. Cita también a Gutiérrez al referirse a unas casas que tiene en la rúa de los Francos que lindan con las de este pintor. Se incluye también la promesa de dote que hizo al pintor Alonso de Remesal el 15 de septiembre de 1572, más un "conzerto hecho entre mi y Alonso de Remesal, firmados nuestros nombres y de otros testigos en razón de las obras que entre mí y él se avian de hacer" con fecha de 1 de septiembre de 1572.

## ESTILO Y FORMACIÓN

Además de este testamento, la documentación conocida hasta ahora hacia responsable a Alonso de Aguilar de dos retablos, *San Antolín* en Zamora y el mayor de la localidad zamorana de Fresno de la Ribera<sup>209</sup>, a partir de los cuales se le han ido atribuyendo otras obras.

Si examinamos las pinturas de Fresno y de *San Antolín*, hallamos grandes diferencias no acusables a la evolución de su estilo, aunque entre ambas obras medien once años. Si además nos fijamos en la documentación, en la obra de

<sup>207</sup> J. NAVARRO TALECÓN, "Documentos inéditos para la historia del Arte. Pintores zamoranos del siglo xvi", *Anuario del Instituto de estudios zamoranos Flurián de Ocajo*, 1984, p. 332.

<sup>208</sup> Los datos del testamento están extraídos de J. NAVARRO TALECÓN, *Op. cit.*, 1984, pp. 326-332. La iglesia de *San Cebrián* se conoce hoy como *San Cipriano*.

<sup>209</sup> *Ibidem*, p. 325. Iota, "Documentos inéditos para la Historia del Arte en Zamora", *Studia Zamorensia*, n.º 4, 1983, pp. 112-113.

Fresno, Aguilar sólo aparece como testigo en el traspaso del ensamblaje del retablo mayor entre Nicolás de Champaña y Pedro de Tallarte, dato insuficiente para atribuirle la labor pictórica.

Por otra parte, aparece en el pleito de Chancillería por el retablo de Abezames, en el cual se diferencia con total claridad la labor desempeñada por cada pintor. Aguilar había sido junto con el pintor Miguel de Carbajal el encargado de la tasación del retablo. Ambos declaran a favor de Juan de Borgoña II en el pleito. Otro testigo presentado por Borgoña, Macías de Carbajal, elogia la labor de los tasadores denostada por Luis del Castillo. De Miguel de Carbajal afirma que es "muy buen oficial de pinzel y de estofado", y de Alonso de Aguilar que "es muy buen oficial de dorador y estofador". Por lo tanto, se nos plantea la duda sobre cuál de los documentos hemos de valorar más, el testimonio del pleito, hecho sin ningún afán de agraviar a Aguilar, en cuyo caso si cabría cuestionar esta declaración, ó el contrato del retablo de *San Antolín*, del que no existen pagos que certifiquen la labor de nuestro pintor, que pudo haber traspasado la obra. Como dorador su participación está asegurada en los retablos para la iglesia de *San Andrés* en Zamora<sup>210</sup>. En el susodicho testamento de 1580, cita unas obras que contrató con Alonso de Remesal, y manda que éste pinte los tableros de los retablos, pero no queda claro si él ha intervenido antes en ellos. El único momento en el que se cita explícitamente una obra figurativa realizada por él es cuando en dicho testamento afirma "Ytem tenemos yo y Remesar una ymagen de nuestra señora a pintar, que es de la yglesia de la muga de sayago (...)"<sup>211</sup>. Cabe la duda de que se refiera a una talla que debían policromar, el modo habitual de referirse a una obra escultórica es "imagen", de ahí que a los escultores se les llame "imagineros".

En relación con el retablo de *San Antolín*, hay unas cuantas pinturas en la zona que responden a su mismo estilo. Obras deudoras de las de Juan de Borgoña II y de Lorenzo de Ávila, que siguen los esquemas de éstos tan fielmente que a menudo han pasado por trabajos suyos. Tras un análisis formal en profundidad, se advierte la menor calidad, la diferencia que hay en los tipos humanos. Las composiciones, aún siendo dependientes de las de Borgoña y Ávila, se resuelven normalmente de manera más torpe. Existe un menor interés en los fondos paisajísticos y arquitectónicos, lo que se traduce en una mayor simplificación de los mismos.

A la vista de la confusión estilística, hemos decidido agrupar bajo el nombre de Aguilar una serie de obras que coinciden formalmente con el retablo de *San Antolín* de Zamora, dejando de este modo la puerta abierta para futuros documentos que puedan demostrar o rehusar definitivamente su labor como pintor de pincel.

<sup>210</sup> J. NAVARRO TALECÓN, *Op. cit.*, 1984, p. 327.

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 331.



## Catálogo de obras

### RETABLO MAYOR. PARROQUIA DE SAN ANTOLÍN. ZAMORA

Casaseca atribuyó su retablo mayor a Lorenzo de Ávila<sup>212</sup>. Navarro Taledón halló el contrato del dorado y pintura de este retablo, fechado en 1557, apuntando que quizás colaborara el pintor Juan de Durana, que actuó como fiador de Aguilar<sup>213</sup>.



Lámina 55. Alonso de Aguilar. Asunción. Retablo de San Antolín. Zamora.

En las condiciones del contrato se habla de *ocho tableros de pinzel*, cuyos temas no se especifican. Debido a que en la calle central del retablo se modificó sustancialmente en el siglo XVIII con la inclusión de un camarín, hoy en día las tablas que lo componen son sólo seis: *Natividad*, *Asunción*, *Oración en el Huerto*, *Resurrección*, y dos escenas alusivas al martirio del santo titular de la iglesia, el obispo San Antolín de Pamiers<sup>214</sup>, que aparece con sus vestiduras episcopales dentro de un recipiente en el que está recibiendo tormento<sup>215</sup>, y a punto de ser decapitado.



Lámina 56. Alonso de Aguilar. Oración en el Huerto. Retablo de San Antolín. Zamora.

<sup>212</sup> A. CASASECA CASASECA, Op. cit., 1981, p. 210.

<sup>213</sup> NAVARRO TALEGÓN, Op. cit., 1983, pp. 112-113.

<sup>214</sup> Un santo que según Réau nunca existió. L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos A-F*. T. 2, vol. 3. Barcelona, 2000, p. 106.

<sup>215</sup> Probablemente esté siendo rociado con aceite hirviendo, pero este suplicio no consta en su leyenda.

La gran dependencia de los modelos de Lorenzo de Ávila nos conduce a pensar que el artífice de estas tablas hubo de formarse en el taller de este pintor. No estamos hablando de una interpretación de las formas de Lorenzo de Ávila, sino de un calco de las mismas, con un estilo muy retardatario para la fecha en que se realiza el contrato, pero que sigue teniendo gran éxito entre la clientela, por eso perdura. Las composiciones se perpetúan, como se puede apreciar en la *Asunción*, *Nacimiento* u *Oración en el Huerto*, utilizando recursos tan arcaicos como los pesados pliegues para otorgar volumen a la figura de la Virgen en la *Asunción*. Incluso los fondos son los mismos, quizás adolecen de una menor calidad. El único rasgo extrartístico que nos habla de modernización son los ropajes de los personajes que asisten al martirio del Santo, propios de la época de Felipe II.

No debemos desdeñar el hecho de que se trate de una composición salida directamente del taller de Lorenzo de Ávila, habiéndose ocupado el maestro únicamente de dibujar las composiciones.

#### RETABLO MAYOR. PARROQUIA DE LA ASUNCIÓN. LOSILLA (ZAMORA)

El retablo condensa episodios de la infancia y de la Pasión de Jesús; en el primer cuerpo la *Natividad* y la *Epifanía*, la *Circuncisión* en el tercero, acompañada de la *Crucifixión* y la *Resurrección*. El segundo cuerpo alberga dos escenas de la vida de la Virgen, su *Nacimiento* y la *Asunción*. Aunque el ensamblaje del retablo es el original, ha sido modificado en su calle central. Podemos aventurar sin temor a equivocarnos la primitiva existencia de dos tablas más; no es probable que se reservara para escultura esta calle, como era frecuente, puesto que tanto la *Asunción*, titular del templo, como el *Calvario*, que a menudo se tallaba por su protagonismo en el mensaje evangélico, están ya representados pictóricamente.

De nuevo, el autor se mueve bajo el influjo de la obra de Lorenzo de Ávila de tal modo que parece obra de su taller. Todas las composiciones las hemos visto antes en obras de Ávila y de Borgoña. El tratamiento espacial difiere notablemente, como se aprecia en la *Epifanía*, la *Circuncisión*, o el *Nacimiento de la Virgen*. La distribución de los personajes es más torpe y existe un mínimo interés por el desarrollo de los paisajes con ciudades en la lejanía, salvo en el *Calvario* y la *Resurrección*.

Heras Hernández lo catalogó como obra del mismo autor que el del retablo mayor de la parroquia de Belver de los Montes<sup>216</sup>, Casaseca se lo atribuyó a Juan de Borgoña II<sup>217</sup>. Sus coincidencias con el retablo de la iglesia de *San Antolín* de Zamora nos hace pensar que se debe al mismo autor, tal vez realizado en fecha cercana a la de aquél, inicios de la segunda mitad de siglo.



<sup>216</sup> D. DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, Op. cit., 1973, p. 89.

<sup>217</sup> A. CASASECA CASASECA, Op. cit., 1981, p. 216.



Lámina 57. Alonso de Aguilar. *Nacimiento de la Virgen*. Retablo mayor de La Asunción. Losilla. Estado actual.



# Martín de Carvajal

## BIOGRAFÍA

Apenas conocemos noticias de su vida. Los datos documentales con los que contamos lo vinculan a Lorenzo de Ávila, con el que también existen lazos estilísticos en sus obras, puesto que algunas pinturas atribuidas al *Maestro de Pozuelo* y más recientemente a Lorenzo de Ávila, se deben a los pinceles de Carvajal. No sabemos la procedencia de este pintor<sup>218</sup>, pero en 1530 junto a Lorenzo de Ávila, se declara vecino de Toro. Con él participó en las dos primeras obras documentadas de éste en la comarca, el retablo mayor de Villavendimio y el de la iglesia del monasterio de *San Francisco* en Toro. Ambas obras han desaparecido, pero podemos deducir que se trataba de un pintor de pincel, no un artesano que desempeñara labores subsidiarias en las obras contratadas por Ávila, porque tanto en el retablo para Villavendimio como para el de *San Francisco*, se declara que cada uno hizo la mitad de la obra. Además de en estos trabajos, lo encontramos como tasador del retablo que hizo Lorenzo de Ávila para el *Hospital del Obispo* en 1534. En dicha tasación afirma que es vecino de Zamora, donde seguía residiendo en 1544, a juzgar por un documento datado en ese año que así lo asevera. Como ya se ha comentado en el capítulo dedicado a Lorenzo de Ávila, es significativo que desde mediados de los años treinta, una vez que entra en escena Juan de Borgoña II, no volvemos a encontrar vinculación alguna entre Carvajal y Ávila.

La de 1544 es la última noticia documental que poseemos. Puede que muriera poco más tarde, pues su pintura parece depender de Juan de Borgoña I más que la de ningún pintor de esta zona, sin evolución posterior, lo que podría hacer suponer que fue el de mayor edad de este grupo de pintores.

## ESTILO Y EVOLUCIÓN

Al margen de estas notas, no contamos con ningún otro documento que le certifique como autor de alguna obra que haya llegado hasta nuestros días. No obstante, se le han atribuido una serie de retablos en la provincia de Zamora<sup>219</sup>. Son estas obras de un mismo estilo arcaico, muy afín a Juan de Borgoña I, pero que no se pueden incluir entre la obra temprana de Lorenzo de Ávila. Si la comparamos con la obra segura de éste en la década de los

treinta se observan diferencias: figuras de un canon más corto y corpulento, ya que dota a sus figuras de unas cabezas muy grandes en proporción con el cuerpo; son composiciones más ingenuas, en las que los personajes ocupan un mayor espacio. La resolución de la perspectiva y la configuración de ésta a través de la arquitectura es más rudimentaria. Los marcos arquitectónicos son clásicos, con grutescos decorando sus frentes. Existe un menor protagonismo de los paisajes, aunque en algunas de sus escenas si incluye un fondo paisajístico, pero sin la proliferación de edificios en ruinas. Su tratamiento de la naturaleza se centra más en un detallismo de raigambre flamenca: gusta de representar pormenorizadamente las especies vegetales situadas en un primer plano. Este preciosismo también se traslucen en el tratamiento de las joyas y de las telas, entre las que destacan los brocados, sutiles aterciopelados, así como los pliegues muy marcados. Son pinturas con un perfecto acabado, de gran calidad, con colores saturados, sin abusar de tonalidades ácidas ni tornasoladas. Donde más emparenta con Lorenzo de Ávila es en la aplicación de las mismas soluciones compositivas para unos determinados temas, lo que se deberá al uso de grabados comunes y sobre todo a la vinculación con Juan de Borgoña I.

Su producción tiene un estilo uniforme, no se observa una evolución reseñable, por lo que pensamos que las distintas obras que nos han llegado fueron ejecutadas en un lapso corto de tiempo. Esta hipótesis se refuerza si nos fijamos en el ensamblaje de los retablos conservados. Todos responden al modelo plateresco que se realizaba en la década de los años treinta del siglo XVI en Castilla y León.

Por tanto, de una parte contamos con un pintor vinculado a Lorenzo de Ávila desde finales de la década de los veinte e inicio de la siguiente, del cual no quedan obras, y de otra, tenemos un conjunto de obras sin documentar, pero que fueron hechas por un mismo artista, distinto de Lorenzo de Ávila y que han de datarse en esas mismas fechas. La unión de ese conjunto de obras al nombre de Martín de Carvajal es una hipótesis aceptable, ya que ambos supuestos, autor y obra, concuerdan. Mantendremos esa convención, puesto que defendemos que es un pintor diferente de Lorenzo de Ávila, incluso vamos a incrementar su *corpus*, pero siempre teniendo en cuenta que se trata de una conjetura que en el futuro puede ser desechada por la aportación de nuevos documentos.

<sup>218</sup> Sin citar las fuentes consultadas, A. CASASICA CASASECA, Op. cit., 1991, p. 126, afirma que trabajó junto con Lorenzo de Ávila en el retablo mayor de la catedral de Ávila.

<sup>219</sup> J. NAVARRO TALEGÓN, Op. cit., 1995, pp. 566-567.



## Catálogo de obras documentadas

Las dos obras documentadas, el retablo mayor de Villavendimio y el de el de San Francisco de Toro, han sido estudiadas en el apartado dedicado a Lorenzo de Ávila.

## Catálogo de obras atribuidas

### RETABLO MAYOR. ERMITA DE SANTA MARÍA DEL TEMPLO. PAJARES DE LA LAMPREANA (ZAMORA)

Consta de diecinueve tablas con episodios de la *Vida de la Virgen* y de la *Infancia de Jesús*. Gómez Moreno las catalogó dentro del estilo de Juan de Borgoña y las fechó en el primer tercio del siglo xvi<sup>220</sup>. No las relacionó con el *Antínamo* de Toro ni distinguió más de un pintor. Heras Hernández, sí que apreció el estilo de diversos pintores<sup>221</sup>, pero no se inclinó por ninguno en particular. Nieto González apuntó la autoría de Blas de Oña<sup>222</sup>, a quien Casaseca solo asigna la mitad, sin especificar qué tablas<sup>223</sup>. La participación de Oña está doblemente confirmada, ya que está documentada<sup>224</sup> y su firma aparece en el retablo<sup>225</sup>. La otra parte, sin documentar, es la que es objeto de polémica entre quienes se la atribuyen por razones de estilo a Lorenzo de Ávila o a otro pintor diferente. Padrón Mérida está de acuerdo en atribuir a Oña la mitad del retablo, el perteneciente al lado del Evangelio más *Santa Lucía* y *San Lucas* del lado de la Epístola; el resto se lo atribuye a Lorenzo de Ávila<sup>226</sup>. Navarro Talegón asigna esas mismas tablas a Martín de Carvajal<sup>227</sup>.

Desde luego, la dependencia de la pintura toledana del primer tercio de siglo es absoluta. Si lo comparamos con la obra documentada y de segura atribución a Lorenzo de Ávila en esta época hay un tronco común de inspiración, pero difiere el tratamiento de las escenas y el de los tipos humanos.

Carvajal realizó diez pinturas, todas las del lado de la Epístola más la que cierra la calle central. Esta calle fue modificada en el siglo xviii para dejar ver un camarín que alberga la imagen de la patrona del templo<sup>228</sup>, por lo que faltan dos tablas del ensam-

blaje original. Las calles laterales se cierran con las representaciones de los evangelistas y las de dos santas: *San Juan, Santa Bárbara y San Marcos* en el lado del Evangelio; *San Mateo, Santa Lucía y San Lucas* en el de la Epístola. Además de estas tres últimas, nuestro artista se encargó de la *Purificación, Jesús entre los doctores, Natividad, Circuncisión, Coronación de la Virgen, Presentación en el templo de la Virgen* y los *Desposorios*. Las tablas no siguen una secuencia lógica, probablemente se cambiaron de lugar tras la modificación de la calle central. Hay varias escenas que se inspiran directamente en la pintura de Juan de Borgoña I, como la *Natividad*, emparentada con la que realizó Borgoña para el retablo mayor de la catedral de Ávila: José y María dispuestos simétricamente a los lados del Niño, la arquitectura clásica detrás de San José, y el Anuncio a los pastores al fondo. Carvajal ha suprimido los pastores en segundo plano y ha sustituido el enlosado abulense por un primer plano con vegetación muy cuidada.



Lámina 59. Martín de Carvajal. San Mateo. Retablo mayor de la ermita de Santa María del Templo. Pajares de la Lampreana.

<sup>220</sup> M. GÓMEZ MORENO, *Op. cit.*, 1927, p. 334.

<sup>221</sup> D. DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, *Op. cit.*, 1972, p. 114.

<sup>222</sup> J.R. NIETO GONZÁLEZ, *Catálogo Monumental del Partido Judicial de Zamora*, 1982, p. 255.

<sup>223</sup> A. CASASECA CASASECA, *Op. cit.*, 1991, p. 130.

<sup>224</sup> J. NAVARRO TALEGÓN, *Op. cit.*, 1980, p. 317.

<sup>225</sup> Detrás de un ángel en la crestería.

<sup>226</sup> A. PADRÓN MÉRIDA, "Lorenzo de Ávila y Blas de Oña, autores del retablo de Pajares de la Lampreana", *A.E.A.*, t. LXVI, 1993, pp. 11-21.

<sup>227</sup> J. NAVARRO TALEGÓN, *Op. cit.*, 1995, pp. 566-567.

<sup>228</sup> A.H.D. Za., parroquia de Santa María del Templo, Pajares de la Lampreana, Fábrica II, en los primeros años del siglo xviii hay diversos pagos que aluden a la reciente construcción del camarín, en 1707, se pagan "las tapias del corral del camarín", en 1714 "la vidriera del camarín de nuestra señora", en 1716 se registra un pago por "componer el candado del camarín".





Lámina 58. Martín de Carvajal. *Purificación*. Retablo mayor de la ermita de *Santa María del Templo*. Pajares de la Lampreana



Lámina 60. Martín de Carvajal. *Natividad*. Retablo mayor de la ermita de *Santa María del Templo*. Pajares de la Lampreana.



## RETABLO MAYOR. PARROQUIA DE SANTA MARÍA. BELVER DE LOS MONTES (ZAMORA)



136

Lámina 61. Martín de Carvajal. Retablo mayor de *La Asunción*. Belver de los Montes.

A partir de 1967 este retablo fue sometido a una profunda restauración; hasta entonces sus tablas estuvieron cubiertas por lienzos<sup>229</sup>. Consta de tres cuerpos más el banco y cinco calles, la central modificada en el banco con una custodia y las dos tablas que la flanquean, que son posteriores<sup>230</sup>. *Santa Lucía* en el lado del evangelio y *Santa Catalina* en el de la epístola cierran la primitiva. El resto del retablo se dedica a narrar hechos de la vida de la Virgen, ordenados de manera cronológica (salvo en la calle central), empezando en la tabla del cuerpo superior del lado extremo del evangelio, con los *San Juanín y Santa Ana expulsados del templo*, el *Abrazo ante la Puerta Dorada*, *Nacimiento de la Virgen*, *Presentación de María en el templo*, *Desposorios*, *Anunciación*, *Nacimiento*, *Epifanía*, *Huida a Egipto*, *Circuncisión*, *Purificación y Jesús entre los doctores*. Es decir, el ciclo acaba antes de la vida pública de Jesús, cuando Ella aún tiene un tímido papel. La calle central se destina a la *Dormición de la Virgen*, rodeada de todos los apóstoles, encima de este último episodio de su vida terrenal, se dispone la *Asunción*, que da nombre al templo.



Lámina 62. Martín de Carvajal. *Huida a Egipto*. Retablo mayor de *La Asunción*. Belver de los Montes.

<sup>229</sup> M. DÍAZ PADRÓN, "Un retablo del Maestro de Pozuelo en Belver de los Montes", B.S.A.A., t. LII, 1986, p. 418.

<sup>230</sup> Según consta en el libro de fábrica de la parroquia, (A.H.D. Za., parroquia de *El Salvador*, Belver de los Montes, Fábrica II) a lo largo del siglo XVIII se suceden las obras en la capilla mayor, así, en 1702, se paga a los maestros "que compusieron la capilla mayor", en 1708, se pagan 1800 reales "por toda costa por el retablo y custodia en la forma en que estén puestos", en 1716 hay un pago por la costa de "la media naranja de la capilla mayor", al año siguiente un pago "al maestro que hizo el retablo". A los lienzos que cubrían las tablas debe referirse ya en 1746 el pago de 240 reales "que costó el porte del retablo mayor que dio (...) para hacer las fixas y el sustento de los marcos que le asentaron".



137



Lámina 63. Martín de Carvajal. *Santa Catalina*.  
Retablo mayor de *La Asunción*. Belver de los Montes.



La bibliografía referente a este retablo empieza con el *Catálogo de Heras Hernández*, ya que Gómez Moreno, al hablar de este pueblo, menciona la iglesia de *El Salvador*, pero no la de *Santa María* donde se halla esta obra. Heras Hernández hace sólo una descripción física sin pormenorizar aspectos estilísticos<sup>231</sup>. Díaz Padrón propuso la autoría del *Maestro de Pozuelo*, a quien identificaba, siguiendo las investigaciones de Casaseca, con el hijo del pintor de la catedral de Toledo, Juan de Borgoña. Encuadró las tablas de Belver en una primera etapa dentro de la producción de éste, en atención a la nula influencia de Córnea de Vivar y a la mayor dependencia de Borgoña "el Viejo"<sup>232</sup>. Casaseca divide la autoría del mismo entre Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña II. Navarro Talegón se las atribuye en un primer momento a Lorenzo de Ávila<sup>233</sup>, pero en su última aproximación a la obra de estos pintores afirma la autoría de Martín de Carvajal<sup>234</sup>, tesis que nosotros apoyamos, especificando que no hay material documental que lo demuestre; lo que es indiscutible es que se trata del mismo autor que realizó la parte no firmada del retablo de *Santa María del Templo*<sup>235</sup>.



Lámina 64. Martín de Carvajal. *Purificación*.  
Retablo mayor de *La Asunción*. Belver de los Montes.



<sup>231</sup> D. DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, Op. cit., p. 29.

<sup>232</sup> M. DÍAZ PADRÓN, Op. cit., 1986, p. 418.

<sup>233</sup> NAVARRO, Op. cit., 1985, p. 12.

<sup>234</sup> Idem, Op. cit., 1995, p. 566.

<sup>235</sup> Recientemente J. C. Pascual ha leído su Memoria de Licenciatura sobre el retablo de Belver, en ella defiende la autoría de Lorenzo de Ávila.

Podría ser algo más moderno por las vestimentas de alguno de los personajes, a la usanza de finales de la década de los treinta, como se aprecia sobre todo en la manga del rey Baltasar en la *Epifanía*, pero los rasgos formales siguen siendo los mismos. Si lo confrontamos con la obra de Lorenzo de Avila fechada por estos mismos años, como el retablo de *La Asunción* del Monasterio de *Sancti Spiritus* en Toro, concluimos que no estamos hablando de un único autor, pues el tratamiento de las mismas escenas difiere, como se puede observar en la *Anunciación*, la *Purificación* ó la *Huida a Egipto*, por ejemplo. La relación con la pintura de Toledo del primer tercio de siglo es muy clara, la *Anunciación* enlaza con modelos toledanos como la del retablo de la Trinidad ó el de la Concepción, ambos en la Catedral de Toledo. De este último retablo también toma prestada la disposición de los personajes para el *Nacimiento*.

### RETABLO MAYOR. PARROQUIA DE SAN PEDRO. GALLEGOS DEL RÍO (ZAMORA)

El altar mayor de esta iglesia tiene un retablo rococó dedicado a *San Pedro* que alberga tres tablas del siglo XVI, *Nacimiento*, *Epifanía* y *Santo Entierro*, seguramente reaprovechadas del antiguo retablo mayor. A pesar de su deterioro, podemos observar su gran calidad y su hermanamiento con el resto de las pinturas atribuidas a Carvajal. La escena del *Nacimiento* es igual a la de la de Belver de los Montes, mientras que la *Epifanía* sigue el mismo modelo que la de San Agustín del Pozo y Villardiga. Los tipos humanos que aparecen en el *Santo Entierro* se pueden identificar con los de otras obras de este autor. No se aprecia evolución respecto a la obra catalogada, por lo que seguimos manteniendo la cuarta década de siglo para su producción. Por la situación geográfica de esta localidad, al norte de la provincia, es evidente que la realizó siendo ya vecino de Zamora.



Lámina 65. Martín de Carvajal. *Epifanía*. Retablo mayor de *San Pedro*. Gallegos del Río. Estado actual.



140

### RETABLO MAYOR. PARROQUIA DE LA NATIVIDAD DE LA VIRGEN. SAN AGUSTÍN DEL POZO (ZAMORA)

Gómez Moreno no recoge esta población, y fue Heras Hernández quien reseñó la existencia de este retablo, que consta de dos cuerpos con predela y cinco calles, pero sin ofrecer dato alguno de interés<sup>28</sup>. Navarro Talegón ve la mano de Martín de Carvajal y de Blas de Oña<sup>29</sup>. Las tablas realizadas por Carvajal son, en el banco, las dos del lado del Evangelio, *Santiago y San Juan Bautista*; del primer cuerpo, los *Desposorios de la Virgen y San José*, la *Epifanía* y la *Natividad*. Del segundo cuerpo le pertenece tan sólo el *Nacimiento de la Virgen*. Es penoso el deterioro en el que se encuentran estas tablas, pese a ello, es posible apreciar la alta calidad de las mismas y su dependencia de los modelos toledanos.

De nuevo nos encontramos con un conjunto dedicado a la Virgen, lo que facilita la identificación del pintor al confrontar los asuntos representados con los ya vistos en otros retablos, como los *Desposorios*, iguales que los de Belver y Pajares de la Lampreaña. El sumo sacerdote centra la composición como es usual, y tiene los mismos rasgos e idéntico contrapuesto en los tres casos, pero el paisaje ha ido ganando terreno. Desde el que podemos considerar el ejemplo más temprano en Pajares, por la abigarrada distri-



Lámina 66. Martín de Carvajal. *Desposorios*. Retablo mayor de *La Natividad de la Virgen*. San Agustín del Pozo. Estado actual.

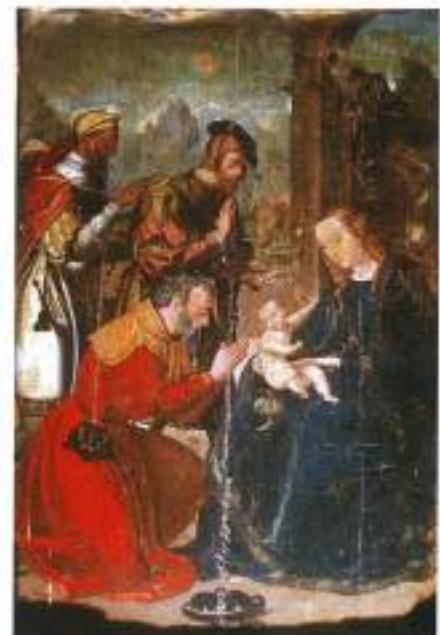


Lámina 67. Martín de Carvajal. *Epifanía*. Retablo mayor de *La Natividad de la Virgen*. San Agustín del Pozo. Estado actual.



<sup>28</sup> D. DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, Op. cit., p. 136.

<sup>29</sup> NAVARRO TALEGÓN, Op. cit., 1995, p. 567.

bución de los asistentes a la celebración dentro de un espacio cerrado, pasando por el de Belver de los Montes, en el cual se percibe levemente el exterior en los costados de la arquitectura, hasta llegar a este ejemplo, donde se ha sustituido la construcción renaciente por un sencillo dosel y hay más espacio entre las figuras. Por otro lado, el empleo del oro ha disminuido.

### RETABLO MAYOR. PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE REALENGO. VILLÁRDIGA (ZAMORA)

Este retablo consta de un banco escultórico sobre el que se disponen ocho tablas repartidas en dos cuerpos, con asuntos relativos a la Infancia de Cristo además de la *Última Cena* y la *Oración en el huerto*. Heras Hernández nos informa de que falta un tablero en el segundo cuerpo en la calle central<sup>238</sup>, ocupado hoy su espacio por una talla barroca de la *Inmaculada Concepción*. Estilísticamente, recoge las apreciaciones de Gómez Moreno, quien clasificó las pinturas dentro del estilo toledano<sup>239</sup>, aunque extrañamente, también le recordaron en parte a Alonso Berruguete. Gómez Moreno recuerda también las mismas ocho tablas que Heras Hernández, por lo que no podemos saber en qué se basó este último a la hora de afirmar la existencia de una tabla más, ni tampoco el paradero de la misma, que no aclara.



Lámina 68. Martín de Carvajal. *Epifanía*. Retablo mayor de *Nuestra Señora de Realengo*. Villárdiga. Estado actual.

<sup>238</sup> D. DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, *Op. cit.*, p. 201.

<sup>239</sup> M. GÓMEZ MORENO, *Op. cit.*, 1927, p. 335; nombra esta localidad como "Villárdega".

Los rasgos formales lo sitúan sin duda dentro de la órbita de Juan de Borgoña I. La dulzura de los rostros femeninos, las vestimentas a la usanza de Carlos V, la calidad de sus colores, todavía anclados en tonalidades premanieristas, el canon de sus figuras, con tendencia al achaparramiento, la repetición de composiciones, como la de la *Circuncisión*, ya vista en Pajares de la Lampreana y en Belver de los Montes, o la *Epifanía*, que coincide en todos sus aspectos con la del retablo de Belver nos lleva a incluir sin dudas este bello retablo en el catálogo de Martín de Carvajal. El mayor protagonismo del paisaje parece situarlo entre sus últimas realizaciones. Del mismo modo, el uso del orden gigante en los extremos del retablo, a modo de polseras, es un recurso que no se utiliza hasta finales de los años treinta<sup>240</sup>, aunque la talla *a candelieri* es aún muy plana.

### RETABLO MAYOR. PARROQUIA DE LA NATIVIDAD DE LA VIRGEN. VILLARDONDIEGO (ZAMORA)

Navarro informa de este retablo que atribuye a Lorenzo de Ávila. En 1766 la iglesia de *La Natividad* cambió el retablo, y las tablas del anterior se albergaron en la ermita de *Nuestra Señora de la Gracia* de la misma población. En la década de los setenta del siglo xx estas pinturas fueron malvendidas<sup>241</sup>. Hoy sólo subsisten dos tablas que se encuentran en el Palacio Episcopal de Zamora: *Flagelación* y *Jesús entre los doctores*, cuyo estilo coincide con la obra de Carvajal. *Jesús entre los doctores* copia la misma composición de los retablos de Pajares de la Lampreana y de Belver de los Montes. La anatomía de Cristo de la *Flagelación*, poco tiene que ver con el tratamiento que le dan Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña II. Lo mismo ocurre con los rasgos faciales de los personajes y con el tratamiento del espacio, más acorde con las pinturas de Carvajal.



Lámina 69. Martín de Carvajal. *Jesús entre los doctores*. Retablo mayor de *Natividad de la Virgen*. Villardondiego. Estado actual.



Lámina 70. Martín de Carvajal. *Flagelación*. Retablo mayor de *Natividad de la Virgen*. Villardondiego. Estado actual.

<sup>240</sup> J. PARRADO DEL OLMO, "Pedro de Guadalupe (c. 1530) y la evolución del retablo castellano en el primer cuarto del siglo xvi", *Retablos escultóricos en Aragón del Gótico al Barroco*, Zaragoza, 2002, p. 84.

<sup>241</sup> J. NAVARRO TALEGÓN, *Op. cit.*, 1980, pp. 423 y 426.



Caamaño la incluyó entre las pinturas del círculo del *Maestro de Pozuelo*<sup>253</sup>. Una vez conocidos los pintores incluidos bajo este apelativo, no se ha profundizado más en la autoría. Los contactos con la obra de Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña II a finales de la década de los años treinta y principios de la siguiente es indudable: se percibe una fuerte influencia de la pintura toledana del primer tercio de siglo traducida en equilibrio compositivo y el empleo de colores armónicos. Es una pintura muy suave y agradable, alguna de cuyas composiciones calcan otras realizadas con seguridad por Lorenzo de Ávila, como la *Epifanía*, que enlaza con la de *Santa María de Arbás* en Toro.

A pesar de estas analogías, no creemos que este retablo haya sido hecho por ninguno de los autores estudiados hasta ahora, probablemente se trate de una obra de taller, pues lo más sobresaliente es el dibujo compositivo y los paisajes, precisamente aquellos aspectos reservados al maestro<sup>254</sup>.

## RETABLO DE LA ASUNCIÓN DE LA VIRGEN. PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DEL SOCORRO. VALDERAS (LEÓN)

Este pequeño retablo se encuentra en un lugar de difícil acceso, el trasaltar de la iglesia de *Nuestra Señora del Socorro*, actualmente cerrada al culto, lo cual explica que haya permanecido inédito hasta ahora<sup>255</sup>. Una única tabla con forma de arco de medio punto peraltado, cobija tres escenas separadas entre sí por una estructura muy italiana, *loggia* fingida sustentada en finas columnas que se elevan sobre unos cimacios. *San Andrés*, la *Asunción de la Virgen* y una representación del cielo y el infierno. Es casi seguro que provenga de una capilla particular, pues tanto a los pies de *San Andrés* como de la Virgen observamos la existencia de donantes. La iglesia de la *Virgen del Socorro* fue en origen el templo del convento que los carmelitas fundaron en 1565<sup>256</sup>, fecha demasiado tardía para esta pintura, que a buen seguro provendría de otro lugar. Al menos desde 1877, esta iglesia conventual funciona como el nombre de parroquia de *San Claudio "el nuevo"* en sustitución de una de las primeras parroquias de Valderas, fundada en la Edad Media, *San Claudio "el viejo"*, que se hallaba en estado de ruina<sup>257</sup>. A finales del siglo xvi se hace una mención en los libros de fábrica de la nueva parroquia "del arreglo de los bienes que habían pertenecido a la arruinada iglesia de *San Claudio* y al levantamiento de sepulturas"<sup>258</sup>. Si los bienes de la antigua iglesia pasaron a formar parte de la nueva, no es descabellado pensar que esta pintura proceda de *San Claudio "el viejo"*, donde posiblemente estuviera destinada a ocupar un lugar encima de un sepulcro, ya que la representación celestial unida a la del infierno, del cual un ángel está rescatando de las llamas a un alma para elevarla a los cielos, es tema de carácter funerario.

<sup>253</sup> J. CAAMANO MARTÍNEZ, "En torno al maestro de Pozuelo", B.S.A.A., t. XXX, 1964, pp. 103 y ss.

<sup>254</sup> El retablo se encuentra en proceso de restauración.

<sup>255</sup> Agradezco a Fernando Reguera Grande su amabilidad al proporcionarme la noticia del conocimiento de esta tabla e indicarme la existencia de la pintura abulense.

<sup>256</sup> A. GARCÍA ABAD, *Historia de Valderas y su término*. Burgos, 1968, p. 130.

<sup>257</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>258</sup> *Ibidem*.



Lámina 77. Anónimo. Retablo de la Asunción de la Virgen. Nuestra Señora del Socorro. Valderas.

El espacio central recoge en realidad tres episodios consecutivos de la vida de la Virgen: su resurrección, evidenciada en la tumba abierta que ocupa la parte inferior de la composición, la Asunción ayudada por los ángeles, y su Coronación por parte de Dios Padre. El modo de representar esta escena lo hemos observado en dos ocasiones más al referirnos a la pintura de Lorenzo de Ávila, en el retablo de la Asunción en el Monasterio de *Sancti Spiritus* de Toro y en la *Capilla de las Cuevas* de la Catedral de Ávila, todos ellos derivados del fresco que Juan de Borgoña I dedicó al mismo tema en la Sala Capitular de la Catedral de Toledo. Encontramos ejemplos de la misma iconografía repartidos en otros lugares de Castilla y León, como por ejemplo, la iglesia parroquial de Barco de Ávila (Ávila)<sup>259</sup>, donde hallamos una composición similar fechada en el primer tercio del siglo xvi, en este caso sin la Coronación, pero igualmente con la Virgen que asciende desde su sepulcro.

Las particularidades que muestra la representación de Valderas son dos: la supresión de los apóstoles agrupados alrededor del sepulcro, y la media luna a los pies de la Virgen, aún sin connotaciones inmaculistas, sino conectada con la *mulier amictu sole* del Apocalipsis<sup>260</sup>.

Estos singularidades iconográficas respecto a otras pinturas de la escuela quizás obedezcan al gusto del comitente, al igual que la representación de *San Andrés*, que probablemente alude al santo titular de uno de los donantes.

<sup>259</sup> M. GÓMEZ MORENO, Op. cit. 1983, t. I, p. 341, t. III, lam. 854.

<sup>260</sup> Val. S. STRATTON, *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid, 1988.



## HUIDA A EGIPTO. WALTERS ART GALLERY. BALTIMORE (ESTADOS UNIDOS)

Hemos de limitarnos a recoger el apunte que hace E. J. Sullivan en su catalogación de la colección de pintura española del museo de Carolina del Norte en Estados Unidos<sup>261</sup>, de la existencia de una tabla de la *Huida a Egipto* en la Galería Walters de Baltimore atribuida al *Maestro de Poguelo*. Lamentablemente, como en otras ocasiones, apenas contamos con una reproducción a pequeña escala que no permite entrar en un análisis profundo, pero es suficiente para confirmar la inclusión de esta pintura dentro del círculo de discípulos y seguidores de Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña.

## LAMENTACIÓN ANTE CRISTO MUERTO. HOSPITAL DE LA PIEDAD. BENAVENTE

Procede del hospital fundado en 1517 por el V Conde de Benavente. De esta institución ha llegado hasta nosotros un inventario del siglo xvii en el que se habla de "el retablo grande del altar mayor con las *Histórias de la Pasión*". Por otra parte, en el reverso de la tabla aparece la fecha de 1854, acompañada de una inscripción: "se redificaron y restauraron los cator[ce] cuadros de la *Pasión de N.S. J...*", de lo que se infiere que esta tabla perteneció al primitivo retablo de la institución, sustituido por el actual neoclásico<sup>262</sup>. Ha sido restaurada en 1998.

Encontramos una composición muy equilibrada, la Magdalena y una de las Santas Mujeres dispuestas simétricamente cerrando los extremos, con expresiones de dolor contenido. Los tipos no responden exactamente a los de Ávila ni a los de Borgoña, pero al igual que los de éstos, son bastante inexpressivos.

Esto no ha de llevarnos a clasificar esta pintura sin más como una de las múltiples obras realizadas por imitadores. Sobre todo teniendo en cuenta la importancia del comitente, pero es difícil asignársela a un pintor en concreto. Hay que valorar el periplo seguido por Juan de Borgoña II en esta zona lejos de la férula de Lorenzo de Ávila; recordemos el retablo para *Santo Tomás* de Castrogonzalo, localidad muy cercana a Benavente. Sin embargo, no creemos que esta *Lamentación* fuera hecha por él, aunque no hay que descartar su colaboración en los lejos. En cuanto a tipos humanos, está más cerca del modo de trabajar de Alonso de Aguilar, sobre todo si se compara con el retablo mayor de Losilla: son patentes las similitudes en los rostros de las mujeres, pero es superior la obra de Benavente, donde las figuras son más esbeltas y elegantes; la gran calidad del paisaje del fondo es lo que más le distancia de las obras de Aguilar.

Para su composición, el artista tuvo en cuenta alguna obra que reprodujera total o parcialmente el *Descendimiento de la Cruz* de Roger van der Weyden<sup>263</sup> (Museo del Prado). Es perceptible en la Santa Mujer que cierra la escena a la izquierda, algo menos en la Magdalena en el extremo derecho. A pesar de lo forzado de la pose, o quizás por ello, la Magdalena del artista flamenco fue copiada en numerosas ocasiones. En Benavente el pintor se limita a remediar las manos entrelazadas. La Virgen, desmayada por el dolor, la tez cerúlea, también remite al cuadro del Prado, sobre todo en la postura de la mano derecha, aunque queda muy lejos del juego rítmico del pintor de Tournai.



Lámina 78. Anónimo. *Lamentación ante Cristo muerto*. Hospital de *La Piedad*, Benavente.

<sup>261</sup> E. J. SULLIVAN, *Catalogue of Spanish Painting. North Carolina Museum of Art*, Raleigh, 1986, pp. 10-12.

<sup>262</sup> F. REGUERAS GRANDE, "Pinturas del Hospital de la Piedad", *Brigecio*, 6, 1996, pp. 112-128. *Ibidem*, "Más vale rolando". *Por el condado de Benavente. Catálogo de la exposición*, Benavente, 1998, pp. 70-71.

<sup>263</sup> Aspecto ya señalado por Regueras, *ídem*, 1996, p. 121.

## PIEDAD. PARROQUIA DE SAN JUAN DEL MERCADO. BENAVENTE

Es la única pintura mural que conservamos de la escuela<sup>264</sup>, aunque hay que desechar la intervención directa de Borgoña o de Ávila<sup>265</sup>. Pensamos que más bien se trata de la imitación de su estilo: una composición equilibrada, centrada por la Virgen sosteniendo en su regazo a su Hijo, flanqueada por Nicodemo y José de Arimatea, combinado por el interés por el paisaje en la lejanía, todo ello tratado sin incidir demasiado en el dramatismo del suceso. Por otra parte, el rígido tratamiento de las anatomías, la tosqueda de los rostros, el arcaísmo de los plegados angulosos, hace evidente que ha sido realizada por un pintor de calidad muy inferior a la de Juan de Borgoña II y Lorenzo de Ávila.

En el registro inferior se encuentra otra escena que no es posible identificar por la escasez de restos conservados<sup>266</sup>. Ha sido restaurada en la década de los noventa.

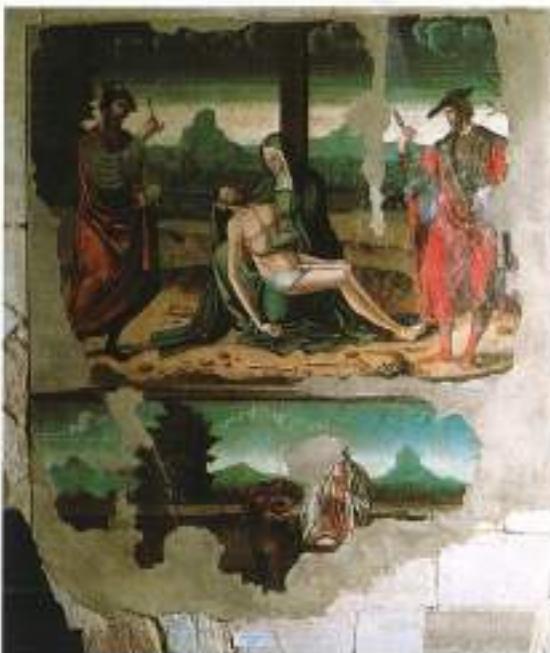


Lámina 79. Anónimo. *Piedad*. San Juan del Mercado. Benavente.

<sup>264</sup> A no ser que consideremos a Luis del Castillo, pintor residente en Toro en los mismos años que Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña II, como integrante de este grupo de pintores, con los que compartió trabajos. Su estilo y formación es muy diferente, por esa razón no ha sido incluido en este estudio. Quedan restos de pintura mural, en muy mal estado, atribuida a Castillo en Almaraz de la Mota (Valladolid).

<sup>265</sup> Sugerida por E. HIDALGO MUÑOZ, *La iglesia de San Juan del Mercado de Benavente*. Salamanca, 1997, p. 107.

<sup>266</sup> *Ibidem*, p. 105, la relaciona con un episodio del Apocalipsis, la mujer ante el dragón, antes de devorar a su hijo después del parto.

## RETABLO MAYOR. PARROQUIA DE LA ASUNCIÓN. FRESNO DE LA RIBERA (ZAMORA)

El traspaso en 1546 de la obra de ensamblaje del retablo mayor de este templo, en el que aparece como testigo Alonso de Aguilar, dieron pie a Navarro Talegón para atribuir las pinturas del mismo a este pintor<sup>267</sup>. Como ya se ha apuntado, ésta no nos parece razón suficiente para asignarle las tablas. De igual modo hemos aludido al recelo que hay que tener para considerar a Aguilar como pintor de pincel, así como la falta de conexión estilística entre estas tablas y las del retablo de *San Antolín* en Zamora, única obra en la que cabe plantearse la paternidad de Aguilar.

Las pinturas de la parroquia de Fresno son cuatro tableros ensambladas en un retablo del siglo XVII: *Epifanía*, *Natividad*, *Camino del Calvario*, *Descendimiento de la Cruz*. Hay importantes diferencias con las obras salidas de los pinceles de Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña II o de sus más estrechos seguidores. Los personajes ocupan un mayor espacio en la composición, muy simplificada; aunque siguen existiendo en tres de ellas paisajes en la lejanía, su protagonismo es menor, y su tratamiento difiere mucho de la pormenorización y delicadeza a la que estamos habituados. Lo mismo ocurre con las arquitecturas que sirven de telón de fondo a las escenas, mucho más pobres. El tratamiento de los tejidos, no tiene apenas matices; las anatomías son muy toscas, como se aprecia sobre todo en la más desafortunada del conjunto, el *Camino del Calvario*, donde las figuras se desenvuelven en el espacio de manera torpe. Pese a ello, si existe una cierta dependencia de los modelos en última instancia toledanos del primer tercio de siglo, sobre todo en la *Natividad* y en el *Descendimiento*, en José de Arimatea y en Cristo. En estas cuatro pinturas sí que podemos hablar de la obra de un imitador que no tuvo por qué tener contacto directo con los talleres de Toro, sino que recoge algunos rasgos distintivos, sobre todo en los tipos humanos. Esta combinación de elementos hace difícil su datación, pues no es sencillo discernir si esta simplificación compositiva, el agobio espacial, y el mayor protagonismo de las figuras respecto al fondo, es fruto únicamente de la impericia o del intento de proponer soluciones compositivas más avanzadas.

En cualquier caso, la fecha de la citada escritura de traspaso en 1546, en la que por cierto, no se habla de pintura, nos parece demasiado temprana, resultando más razonable retrasarla a la sexta década de siglo.



Lámina 80. Anónimo. *Camino del Calvario* (detalle). Retablo mayor de *La Asunción*. Fresno de la Ribera (Zamora).



## RETABLO. MUSEO DE LA CATEDRAL. ASTORGA

Desconocemos la procedencia de estas pinturas ni desde cuando se encuentran en el museo. Se trata de un apostolado dispuesto en cuatro tablas y de cuatro pinturas con escenas narrativas: *Abrazo ante la puerta Dorada*, *Flagelación*, *Jesús ante Pilatos* y *Calvario*. El estilo de las dos primeras escenas y del apostolado, destinado con seguridad a ser el banco del retablo, está directamente emparentada con las últimas obras realizadas por Juan de Borgoña II, como se evidencia en los rostros, en la corpulencia de las anatomías o el envaramiento de las actitudes. Traemos nuevamente a colación las obras realizadas por este pintor en la diócesis astorgana en los años cincuenta del siglo XVI. No creemos que ésta sea una obra realizada por él, pues hay aquí una mayor riqueza cromática, aunque se pierda el *sfumato* propio de su mano; el paisaje que se abre tras las figuras de medio cuerpo de los apóstoles, aunque dependiente de otros ejemplos que hemos estudiado, con las vistas de ciudades en la lejanía, guarda una menor importancia respecto a las figuras. En algunos detalles se percibe la influencia del manierismo berruguetyesco, en el endurecimiento de las facciones masculinas, en el uso de colores ácidos y en los mechones sueltos de *San Juan Evangelista* en el banco y de Jesucristo en la *Flagelación*, así como en el aumento del tamaño de las figuras en la escena, creando una sensación de agobio espacial.

Los apóstoles se disponen de tres en tres; como es usual, cada uno porta su atributo distintivo, así, tenemos a *Pablo*, *Felipe y Santiago el Menor*; *Tomás*, *Andrés y Pedro*; *Mateo*, *Juan y Bartolomé*, y por último *Santiago el Mayor*, *Judas Tadeo* y *Tomás*.

El pintor se ha preocupado de diferenciarlos no sólo por la particularidad de su instrumento, sino gracias a la variedad de sus rostros, así como por el rico colorido de sus ropajes. La diversidad de gestos y actitudes desplegadas consigue que la serie no se haga monótona. Estas pinturas pueden fecharse en los años sesenta del siglo XVI.

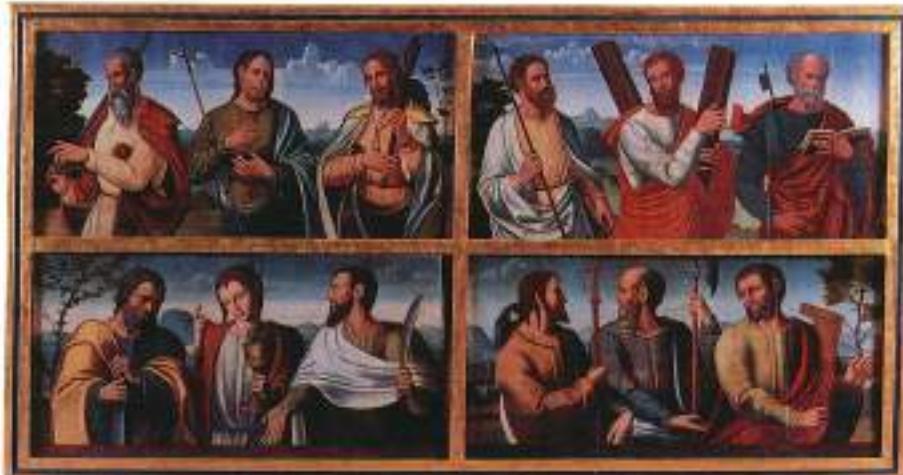


Lámina 81. Anónimo. Apostolado. Catedral de Astorga.

## Pinturas atribuidas ajenas a la Escuela VIII

En este epígrafe revisamos la autoría de obras que se han atribuido inexactamente a Juan de Borgoña II y a Lorenzo de Ávila, así como a las personalidades artísticas de Pozuelo y Toro, bajo la que se englobaba antaño su trabajo y el de su escuela. Creemos que las obras aquí agrupadas no guardan relación con nuestros pintores.

## SANTO ENTIERRO. COLEGIATA DE SAN ISIDORO. LEÓN

Fue atribuida por Post<sup>288</sup> al *Maestro de Pozuelo*. Su cotejo con obras seguras de Borgoña y Ávila despejan cualquier duda sobre la posible inclusión de esta tabla en el haber de nuestros pintores, ya que se trata de una obra más temprana. No ha vuelto a ser incluida en el catálogo de estos pintores. Caamaño la relacionó agudamente con el pequeño retablo de Villaesper (Valladolid)<sup>289</sup>.

## RETABLO DE SANTO DOMINGO DE GUZMÁN. MONASTERIO DE SANCTI SPIRITUS. TORO

No contamos con documentación alguna que acredite la procedencia de estas pinturas, pero es lógico que en un monasterio dominico como el de *Sancti Spiritus* exista un retablo dedicado a relatar los episodios más importantes de la vida de Santo Domingo de Guzmán. Las tablas están recortadas para adaptarse al marco dieciochesco que las albergaba hasta hace unos años. Ahora se encuentran expuestas en el museo del Monasterio.

<sup>288</sup> R. Ch. Post, *Op. cit.*, t. D.II, 1947, p. 574.

<sup>289</sup> J. M. CAAMANO MARTÍNEZ, *Op. cit.*, 1965, pp. 104-105.



Navarro Talegón se las atribuye a Lorenzo de Ávila<sup>270</sup>, justificando su poca calidad por la amplia participación de taller. La contemplación de estas pinturas hace que desechemos la autoría de éste. La falta de pericia no revela la intervención de subalternos de Lorenzo de Ávila, pues todas las obras pasaban bajo la supervisión del maestro, o se ceñían a sus dibujos, y aquí no hallamos rastro de las composiciones, ni de la elegancia de los tipos humanos a los que estamos acostumbrados. Estamos hablando de un pintor menor, ajeno a los talleres del abulense. Tiene muchos resabios góticos pese a los intentos de lenguaje renacentista que se manifiesta a través de ventanas abiertas al paisaje o del pretil con dos relieves que vemos en una de las tablas.

### VISITACIÓN Y DORMICIÓN DE LA VIRGEN. PALACIO BUSTAMANTE. TORO

Fueron adjudicadas a Lorenzo de Ávila por Navarro Talegón<sup>271</sup>. Únicamente recogen la influencia de Lorenzo de Ávila, pero no se trata de una obra suya. Los tipos son más toscos y de canon achaparrado. Carece de la elegancia de las obras de Lorenzo de Ávila.

### RETABLO DE SAN ANTONIO ABAD. IGLESIA DE SAN BENITO EL REAL. VALLADOLID

Son dos tablas originarias de un retablo terminado en 1547 para una capilla en el lado de la epístola en la iglesia del monasterio de San Benito el Real de Valladolid<sup>272</sup> y que hoy se encuentran en el Museo Nacional de Escultura. Representan dos milagros de San Antonio Abad: *Milagro de la Santa Hostia* y *San Antonio resucita a un joven en Verceil*. Post las consideró obra del *Maestro de Toro*<sup>273</sup> pero no citó otras dos tablas sitas en el museo, pertenecientes también a este retablo y de la misma mano que las dos anteriores: *Camino del Calvario* y *Entierro de Cristo*<sup>274</sup>.

<sup>270</sup> J. NAVARRO TALEGÓN, *Op. cit.*, 1980, p. 238; *Idem*, *Op. cit.*, 1995, p. 565.

<sup>271</sup> *Ibidem*, p. 57. No las incluye en su haber en escritos posteriores.

<sup>272</sup> J. C. BRASAS EGIDO, "La pintura del antiguo monasterio de San Benito el Real de Valladolid" en *Monasterio de San Benito el Real de Valladolid. VI Centenario 1390-1990*, Valladolid, 1990, p. 217, aunque la noticia de esta fecha, que figura en el ensamblaje, proviene de Ceán y de Bosarte, es Brasas Egido quien hace la síntesis más acertada sobre la historia del retablo y recoge toda la bibliografía anterior.

<sup>273</sup> R. CH. POST, *Op. cit.*, 1965, pp. 51-53.

<sup>274</sup> Esta tabla en concreto ha sido atribuida recientemente por Isabel Mateo a Juan de Borgoña II. I. MATEO, *Pinturas del Museo Nacional de Escultura. siglos XV al XVIII*, Valladolid, 2001, pp. 72-74.

No se pueden adscribir a la obra de Lorenzo de Ávila ni del resto de los pintores que siguieron su estilo, ni siquiera se enmarcan dentro de su escuela, aunque son de un pintor coetáneo. Su estilo está más cerca de un manierismo de fuerte influencia nortea. Los plegados rígidos, el rostro de los personajes y la arquitectura de fondo nos hablan de un artista con un estilo frío y sintético, con poca plasticidad, alejado de la dulzura de nuestros pintores. También han sido atribuidas sin mucho acierto a los pintores vallisoletanos Antonio Vázquez y su hijo Jerónimo Vázquez<sup>275</sup>. Pensamos que la opinión más acertada es vincularlas a un pintor anónimo al que se ha denominado *Maestro de San Antonio* precisamente a causa de este retablo, ya que no tiene más obra conocida. También formaba parte del mismo conjunto una tabla con la Crucifixión, atribuida a Alonso Berruguete, así como una escultura dedicada al santo titular del retablo atribuida al taller de Juan de Juni.

### PUERTAS DE UN RELICARIO. IGLESIA DE SAN BENITO EL REAL. VALLADOLID

En los fondos del Museo Nacional de Escultura existe un conjunto de tablas de pequeñas dimensiones que formaban las puertas de un relicario, se trata de cinco tablas pintadas por los dos lados: grisallas representando a los Evangelistas y San Pablo en el anverso y pinturas con escenas de la vida de Cristo en el reverso; una sexta que formaba parte del conjunto desapareció en el siglo XIX<sup>276</sup>. Brasas Egido vió en ellas la huella de Juan de Borgoña I, pero muy evolucionada por el influjo rafaelesco<sup>277</sup>. Estos factores le permitieron a Díaz Padrón atribuirlas al *Maestro de Toro* con motivo de la exposición que hubo en 2001 de los fondos pictóricos del Museo Nacional de Escultura<sup>278</sup>. La influencia de la obra de Rafael y de Juan de Borgoña I es la base del estilo de los pintores de la escuela zamorana, pero también lo es de muchos otros que trabajaron en España a mediados del siglo XVI; no es razón suficiente para asignar estas obras a nuestros pintores, utilizando por otra parte la denominación del maestro anónimo, desterrada hace tiempo, que sólo induce a confusiones. No hallamos rasgo alguno que permita identificar estas tablas con el hacer de Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña II o sus discípulos. Existen los paisajes, pero sin las características ya vistas para la escuela zamorana; el modo de utilizar los colores, la disposición de la arquitectura, los rostros, las anatomías... etc, todo nos habla de otro pintor coetáneo diferente a los aquí estudiados.

<sup>275</sup> C. CANDEIRA, *Guía del Museo Nacional de Escultura de Valladolid*, Valladolid, 1945, p. 65.

<sup>276</sup> J.C. BRASAS EGIDO, *Op. cit.*, p. 220.

<sup>277</sup> *Ibidem*.

<sup>278</sup> M. DÍAZ PADRÓN, *Pinturas del Museo Nacional de Escultura. siglos XV al XVIII*, Valladolid, 2001, pp. 78-81.



## PIEDAD. PARROQUIA DE SANTA MARÍA DEL AZOGUE. BENAVENTE

Se trata de una sanguina en el lucillo de la capilla del Cristo Marino en *Santa María del Azogue* que se ha vinculado con el taller o círculo de Juan de Borgoña II y Lorenzo de Ávila<sup>279</sup>. En un primer plano, la Virgen se sitúa entre *San Fabián* y *San Sebastián*; tras ellos se despliega la vista de una ciudad que no responde a las vistas usuales en nuestros pintores, ya que la urbe no aparece en el fondo, respaldada por unas montañas, tras un amplio espacio que permite la descripción de la naturaleza. En el caso benaventano son los edificios, de mayor escala que los que hemos visto en composiciones de la escuela, los que sirven de cierre a la composición, se apilan tras unas rocas que no dan lugar a la visión profunda en la lejanía tan característica de otras pinturas. Los tipos humanos también difieren de los utilizados por Borgoña, Ávila y su escuela.



Lámina 82. Anónimo. *Piedad con San Fabián y San Sebastián. Santa María del Azogue. Benavente.*

## Apéndice Documental



## 1529, Martín de Carvajal y el retablo de San Francisco. A.H.P.Za. prot. 3069, fol. 135.

Sepan quantos esta carta de pago vieren como yo Martín de Carvajal, pintor vecino de esta noble ciudad de Toro conozco e otorgo por esta carta que recibí de la señora doña María de Deza, mujer del señor Hernán Rodríguez Portocarrero, vecino e regidor de esta dicha ciudad cinco mil maravedís en dineros ante el escribano e testigos para en cuenta e pago de los maravedís que se me han de dar para en pago del retablo de San Francisco de más de los otros que yo tengo recibidos. E porque es verdad que los recibí, me doy e otorgo de vuestra merced por bien contento e pagado e entregado a toda mi voluntad por cuanto los recibí en dineros contados e a mi parte e poder realmente e con efecto (...)

## 1533, Lorenzo de Ávila y el retablo de san Francisco. A.H.P.Za., prot. 3073, fol. 79vº.

En la noble ciudad de toro a veinte siete dias del mes del año del nacimiento de Nuestro Señor, febrero de 1533 en presencia de mí, Francisco de Andújar, escribano público de su magestad, escribano del numero de la dicha ciudad e testigos de yuso escritos parecio presente Lorenzo de Ávila, pintor, vecino de la dicha e dijo que por cuanto de los maravedies que el señor don Juan de Acuña vecino e regidor de esta dicha ciudad debe e tiene en su poder de los que está obligado a dar e pagar del retablo que él y Martín de Carvajal, pintor, hicieron para el monasterio de San Francisco de esta dicha ciudad, los cuales el dicho señor don Juan ha retenido en sí hasta que se enmienden ciertas historias del retablo, que la mitad de los maravedís que el dicho señor don Juan debe, que él se daba e dio por contento e pagado del señor Hernán Rodríguez Portocarrero vecino e regidor de esta dicha ciudad de la mitad de los dichos maravedís que están en poder del dicho señor don Juan de Acuña, e porque es verdad lo firmó de su nombre. Testigos que fueron presentes Francisco de Zamora e Alonso de Villagra e Cristóbal de Villegas, vecinos de la dicha ciudad.

(Firmado) Lorenzo de Ávila

1534, Lorenzo de Ávila "morador de Toro" otorga testamento en Toro. A.H.P.Za., prot. 3026, fol. 242<sup>280</sup>.

In Dei nomine amen. Sepan quantos esta carta de testamento y postrimera voluntad vieren como yo Lorenzo de Ávila pintor, morador que al presente soy en esta noble ciudad de toro otorgo e conozco por esta presente carta y digo que por cuanto yo estoy sano de mi seso y entendimiento natural tal qual Dios Nuestro Señor tuvo por bien me

<sup>280</sup> J. NAVARRO TALEGÓN, Op. cit., 1985, pp. 9-10.



dar e temiendo de la muerte que es cosa natural a toda criatura viviente en este mundo de la qual naide [sic] puede huir ni escapar, e creyendo firmemente en la Santísima Trinidad, que es Padre e Hijo y Espíritu Santo, que son tres personas y un solo dios verdadero que vive e reina por siempre sin fin, a honra del qual e de la bienaventurada gloriosa Santa María, su madre a la qual tomo por señora e abogada en todos los mis hechos, a la qual ruego e pido por merced que quiera rogar e ruego a su hijo glorioso mi señor Jesucristo que haya e tenga por bien de llevar e lleve la mi anima a la su santa gloria del paraíso quando dese mundo partiere amen.

Fago y ordeno y establezco en este mi testamento e postrimera voluntad en la manera e forma siguiente:

Primeramente mando mi anima a Dios nuestro señor que la compró e redimió por su santísima sangre preciosa en el arbol santo de la Vera Cruz por nosotros pecadores salvar y el cuerpo a la tierra donde fue formado, el cual mando que cada e cuando que Dios me lleve de esta presente vida sea sepultado, si fallesciere en esa dicha ciudad en el monasterio de señor Sant Francisco desta dicha ciudad de Toro en la sepultura que me fuere dada e señalada por los frailes de él. O si caso fuere que fallesca fuera de esta dicha ciudad en qualquiera ciudad o villa o lugar donde hubiere monasterio de señor Sant Francisco, que mi cuerpo sea sepultado en él. E si caso fuere que fallesca en alguna ciudad o villa o lugar donde no hubiere el dicho monasterio, que aviendolo tres o cuatro leguas que mi cuerpo sea llevado al dicho monasterio y enterrado en él. E si caso fuera que dentro de las cuatro leguas no hubiere el dicho monasterio, que mi cuerpo sea sepultado en la iglesia donde yo fuere parroquiano a la sazón. E que mi cuerpo sea sepultado en el abito de señor San Francisco si pudiere ser habido e que den de limosna por el quinientos maravedis.

Item tomo el cuarto de todos mis bienes para gastar destruir por Dios e por mi anima. El cual mando que sea gastado e destruido en las mandas e legatos e obras pías siguientes:

Primeramente mando a la Santa Trinidad e a la Merced e a la Cruzada e a Santa Olaya de Barcelona para ayuda de redención de cautivos cristianos a cada una de estas dichas órdenes cada cinco maravedis.

Item mando a la seo de Zamora e puente e castillo desta dicha ciudad de Toro otros cada cinco maravedis.

Item mando que me honren a mi enterramiento e horas e vigilias tan solamente los frailes del dicho monasterio donde mi cuerpo fuere sepultado y si no hubiere monasterio los legos de la iglesia donde mi cuerpo fuere sepultado e que den a cada uno de ellos lo que dijere e mandare el cura que es o fuere de la dicha iglesia segund Dios e su conciencia e conforme a lo que suelen llevar.

Item mando que el día de mi enterramiento que si fallesciere a tiempo que se pueda decir misa, que se me digan diez misas, la una cantada con diaconos e su diacono e las nueve rezadas e que den por la cantada dos reales e por cada una de las rezadas medio real e que salgan con sus responsos e agua bendita sobre mi sepultura e que si no se pudiere decir aquel dia que se me digan otro dia luego siguiente con sus vigilias.

Item mando que arden sobre mi sepultura entretanto que se dijeren los divinos oficios seis hachas e que se gaste la cera menuda que fuere menester e mis testamentos vieran que hay necesidad.

Item mando que me ofrezcan a las dichas misas seis canastillos de pan en que haya en cada uno de ellos seis panes o rosas de a dos libras, e juntamente con ellos seis jarras de vino en que haya en cada una de ellas tres azumbres. E que el tal pan e vino se meta por la portería e se de a los frailes del dicho monasterio donde mi cuerpo fuere sepultado. E si no fuere sepultado en monasterio, sino en iglesia, que se de al cura de la dicha iglesia sin que se ponga sobre mi sepultura.

Item mando que si fallesciere en esta dicha cibdad de Toro que honren a mi enterramiento e horas e vigilias la cofradía de las animas de purgatorio, e que les den de limosna para la cera trescientos maravedis.

Item mando que me hagan mi novenario donde mi cuerpo fuere sepultado, el cual me digan e me hagan en los tres dias luego siguientes despues que fuere enterrado, e que cada un dia de ellos me digan tres misas rezadas e que den por cada una de ellas medio real.

Item mando que arden sobre mi sepultura entre tanto que se dijeren las dichas misas dos velas de cera buenas e que se gaste la cera menuda que fuere menester por las dichas misas.

Item mando que me ofrezcan cada un dia a las dichas misas dos canastillos de pan como los de suso contenidos e dos azumbres de vino e que se den a los frailes e cura de la iglesia donde mi cuerpo fuere sepultado sin lo poner sobre mi sepultura.

Item mando que todo un año despues del dia de mi enterramiento que se me diga en el monasterio o iglesia donde mi cuerpo fuere sepultado cada viernes una misa rezada de la cruz y que den por ella medio real.

Item mando que me digan e hagan mi cabo de año en el monasterio o iglesia donde mi cuerpo fuere sepultado asi en esta dicha cibdad de toro como en otra qualquier parte donde fuere enterrado que el dia que me lo fizieren que me digan seis misas, la una cantado con diacono e su diacono en las cinco rezadas e que den por la cantada dos reales e por cada una de las rezadas medio real.

Item mando que arden sobre mi sepultura entretanto que se dijeren las dichas misas cuatro hachas e que se gaste la cera menuda que fuere menester.

Item mando que me ofrezcan cuatro canastillos de pan como los de suso quando [sic] e quattro jarras de vino en que haya en cada una de ellas dos azumbres y que esto se de a los frailes o al cura de la iglesia donde mi cuerpo fuere sepultado sin lo poner sobre mi sepultura.

Item mando que cumplido y pagado todo lo susodicho del dicho mi cuarto, que lo que ansy sobrare e restare del, que lo aya e lleve e goce Antonia Rodríguez, mi segunda mujer, e si caso fuere que ella fallesca de esta presente vida antes que yo, mando y es mi voluntad que lo que ansy sobrare e restare del dicho mi cuarto que lo haya e lleven e gocen Antonio de Ávila e María de Ávila mis hijos e de la dicha Antonia Rodríguez e los que de mas de aqui adelante me subcedieren de mi e della, o los que a la sazón que yo falleciere fueren vivos, e que lo partan e dividan entre si por iguales parte como tales mis hijos y herederos, e si caso fuere que la dicha Antonia Rodríguez, mi mujer, quedare viuda de mi, y estando ansy viuda se casare o hiciere otra cosa que no toque a mi honra, que por el mismo caso haya perdido e pierda la mejora del dicho resto de quinto que ansy le mando elo hayan lleven e gocen los hijos míos e suyos que ansy hubiere, e no otro ninguno e lo partan e dividan entre si por iguales partes como tales mis hijos e suyos y herederos.

Item confieso e declaro que me fue mandado en dote e casamiento con Menicia de Vergara, mi primera mujer, e me fue prometido con ella unas casas que son en la ciudad de Avila, en la colacion de la Trinidad e ansy mismo quince mil maravedis en ajuar e no los dichos quince mil maravedis en dineros. Mando que ante todas cosas sean dadas y entregadas las dichas casas e los dichos quince mil maravedis del dicho ajuar a Pedro de Ávila, mi hijo e de la dicha Menicia de Vergara, mi primera mujer, de mis bienes.

Item confieso e declaro que yo hubo en dote e casamiento con la dicha Antonia Rodríguez, mi segunda mujer, que al presente es, cuarenta e cuatro mil maravedis en dineros e ajuar. Mando que ante todas cosas les sean devueltos e restituidos de mis bienes en lo que ella quisiere tomar, e si ella fallesciere antes que yo, que se vuelvan e restituyan a sus hijos e herederos con mas la mitad de lo multiplicado que ha sido todo durante el tiempo de entre mi e la dicha Antonia Rodríguez, mi segunda mujer.

Item tomo el tercio de todos mis bienes en el qual mejoro a los dichos Antonio e María de Ávila, mis hijos e de la dicha Antonia Rodríguez mi segunda mujer, e a los demás que de mi e della nascieren, o a los que dellos fueren vivos a la sazon que yo fallesciere, e que lo partan e dividan entre si por iguales partes como tales mis hijos e de la dicha Antonia Rodríguez, mi segunda mujer, y herederos. Lo qual les mando por via de mejora de tercio o en aquella mejor via o forma o manera que lugar haya de derecho.

Item dejo por mis hijos y herederos al dicho Pedro de Avila e de la dicha Mencía de Vergara mi primera mujer, e a los dichos Antonio e María de Ávila, mis hijos e de la dicha Antonia Rodríguez mi segunda mujer, e a los demás que de mi e della nascieren o a los que fueren vivos a la sazon que yo fallesciere. Los cuales mando que hayan y hereden todos los otros mis bienes e que los partan e dividan entre si por iguales partes como tales mis hijos e hijas y herederos.

Item dejo por mis testamentarios y ejecutores deste mi testamento e mandas e legatos e obras pías en el contenidas, si fallesciere en esta dicha cibdad a Baltasar de Herrera clérigo, e a Cristóbal de Ávila, mi hermano, vecino de la villa de Valladolid. Y en caso que fallesca fuera desta dicha cibdad, mando y es mi voluntad que los dichos Baltasar de Herrera e Cristóbal de Ávila, mi hermano, sean los dichos testamentarios a los cuales y a cada uno dellos por si, in solidum, doy todo mi poder cumplido para que puedan entrar y entren en todos mis bienes, e de los mejores e mejor parados puedan vender e vendan lo que fuere menester para cumplir la dicha mi ánima.

E de los maravedis de su valor cumplan y ejecuten este mi testamento e mandas e legatos e obras pías en el contenidas dentro de año e día, e antes si antes pudiere, porque mi ánima no pene por ello. E si yo algún testamento o testamentos, codecilo o codecilos, manda o mandas he hecho hasta el día de hoy todo lo revoco e ceso e anulo e doy por nunguno de ningund valor y efeto, equiero e mando y es mi voluntad que no valgan ni hagan fe en juicio ni fuera de él, salvo este mi testamento e postrimera voluntad que yo agora hago y establezco ante el presente escribano, el qual quierio e mando y es mi voluntad que valga por mi testamento, e si no valiere por my codecilo, que valga por mi última e postrimera voluntad, o en aquella mejor via o forma o manera que lugar haya de derecho, y en caso de que después de este mi testamento hubiere otro alguno o codecilo e manda o mandas o sean en perjuicio deste mi testamento y en caso que en la escritura que anys hiciere, nombrare, e revocare este mi testamento, es mi voluntad e mando que no sea visto revocar este dicho testamento, signo [sic] que desde agora para siempre quede en su fuerza e vigor e valga e haga fe en juzzio y fuera del, e no otro ninguno ni otra ninguna escritura que en contrario sea deste my testamento, por quanto esta es mi intencion e voluntad en firmeza de lo qual otorgue esta carta ante el escribano e testigos de yuso escritos que fue hecho y otorgado esta dicha carta en la dicha cibdad de Toro a seis dias del mes de junio de mil e quinientos e treinta cuatro años.

Testigos que fueron presentes a todo lo que dicho es: Juan de Borgoña, pintor (...).

4

1536, Lorenzo de Ávila hace cinco tablas para un retablo en el monasterio de San Ildefonso cuya arquitectura y talla subcontrata a Arnao Palla. A.H.P.Za., prot. 3027, fol. 361-362<sup>261</sup>.

Separ quantos esta carta de obligacion e contratacion vieren como yo, Arnao Palla, entallador, vecino que soy en la villa de Aguilar de Campos de la una parte e yo Lorenzo de Ávila, pintor, vecino que soy de la noble ciudad de Toro de la otra parte (...) que somos convenidos e igualados en la manera y forma siguiente: yo el dicho



168

<sup>261</sup> J. NAVARRO TALEGÓN, Op. cit., 1995, p. 549.

Harnao Palla como principal et yo el bachiller Pedro Clemente, vecino en la dicha cibdad como vuestro fiador e principal pagador (...) que nos obligamos (...) que yo el dicho Harnao de Palla hare a vos el dicho Lorenzo de Ávila un retablo de talla de la manera y forma siguiente:

Primeramente que tenga quince pies de vara de medir e diez y medio en ancho.

Et con condicion que haya en el dicho retablo cinco tableros, uno principal y en los lados en cada uno de ellos dos, que son por todos los dichos cinco tableros.

Et con condicion que los dichos tableros han de ser de madera de pino que sea seca y buena y muy bien juntados e con hartos barrotes detrás y bien labrados.

Et con condicion que la madera de los balaustres que sean de teja seca y buena e torneados y bien labrados.

Et con condicion que las vigas del dicho retablo sean de pino de soria y secas y buenas y bien labradas.

Et con condicion que los arquitrabes y cornisas sean de teja o de pino de soria seco y muy bueno.

Et con condicion que en los tableros no ha de haber archetas, sino molduras de manera que queden las piezas de pincel proporcionadas.

Et con condicion que los frisos del dicho retablo sean de teja seca e buena son sus cabezas de sarafines [sic] diferenciados.

Et con condicion que en la cabeza del dicho retablo ay las ar[roto] cardenal que al presente es con un remate encima que sea un frontespicio con su moldura y sus balaustres.

Et con condicion que la pena sea las molduras de pino de soria y seco bueno y los frisos de teja.

Et con condicion de los guardapolvos del dicho retablo han de ser unos pinjantes colgados defuntos al romano muy galanes de pino seco y bueno.

Et con condicion que encima del dicho retablo ha de llevar unos candeleros muy buenos de pino o teja torneados e muy galanes. E unas arpias del romano entre ellos y la cabeza del dicho retablo.

El cual dicho retablo quedamos de hacer e que yo el dicho Arnao are a my costa e mincion [sic] segund e como dicho es e conforme a una muestra que tiene Sainvedia, prior del monasterio de San Esteban de la cibdad de Salamanca y tal que se ha de dar e de tomar e a contentamiento de vos el dicho Lorenzo Dávila dentro de cinco meses primeros siguientes, que comenzaran a correr y correran desde hoy dia de la fecha de este contrato y que se han y se cuentan treze dias del mes de noviembre para que me deis y pagueis (...) quince mil maravedis pagados en esta manera: luego para en comienzo de pagar doce ducados, y de aqui a tres meses otros diez ducados, que son 24 ducados e lo restante para despues que obiere asentado el dicho retablo en el monasterio de Sant Alfonso desta dicha cibdad. Y si caso fuere que el dicho retablo no sea tal como dicho es, se pueda descalfar y descalfe [sic] de los dichos maravedis lo que menos calibre (...).

5

1538, Lorenzo de Ávila da la traza de los elementos renacentes que ha de añadir Antonio de Francia al retablo mayor de la iglesia del monasterio de Sancti Spiritus de Toro A.H.P.Za., prot. 3091, fol. 272.

Separ quantos esta carta de obligación vieren como yo, Antonio de Francia como principal deudor, y yo Antonio de la Carrera, vuestro fiador e principal pagador, vecinos desta cibdad de Toro, e ambos a dos de mancomun (...) que yo, el dicho Antonio de Francia are para el monasterio de Sancti Spiritus de esta dicha cibdad de Toro, de que



169

añadiré al retablo que está hecho en el dicho monasterio en el altar mayor del cuerpo de la iglesia el banco de abajo del retablo de abajo conforme a una traza que dio Lorenzo de Ávila que está en poder de la señora priora del dicho monasterio. E tengo que hacer una custodia en el tablero del mismo banco conforme al ancho e alto que le diere el dicho Lorenzo de Ávila. E otros tengo que añadir los tableros conforme a la muestra que dio Lorenzo de Ávila. E tengo que hacer todas las molduras e balaustres y remates conforme todo al retablo que está asentado en la capilla del Arzobispo de Sevilla de monasterio de San Ildefonso de esta ciudad de Toro. El cual dicho retablo tengo que dar hecho e acabado para el dia de Pascua de Sancti Spiritus del año venidero de 1539 años (...) y que en los pilares cuadrados que tiene el retablo haga los capiteles e que lo dé hecho y asentado en el dicho dia de Pascua de Sancti Spiritus a contento del dicho Lorenzo de Ávila (...) e que ha de llevar en los frisos seis serafines e lo que la escritura le mandare (...) en la muy noble cibdad de Toro, a trece días del mes de octubre del nacimiento de nuestro Señor Jesucristo de mil e quinientos e treinta y ocho años ...”

6

**1553. Obligación de Juan de Borgoña para el retablo de Santo Tomás de Quintanilla del Monte. A.H.P.Za., prot. 3105, fol. 54<sup>22</sup>.**

En la noble cibdad de Toro a cinco días del mes de abril del año del Señor de 1553 años, ante el mí el noble señor licenciado Morán (...) Sepan quantos esta carta de obligación vieren como yo, Juan de Borgoña, vecino desta dicha cibdad de Toro, otorgo e conozco por esta presente carta y digo que, por quanto yo tengo tomada una obra de pintar un retablo que es de Quintanilla de el Monte para la englesia de sant Tome que es del dicho lugar, y agora yo el dicho Juan de Borgoña quedo y me obligo de más de la obligación que yo tengo fecha de dar pintado e asentado el dicho retablo en la dicha englesia conforme con dicha obligación que yo tengo fecha dentro de un año despues que el mayordomo de la dicha englesia me trajere los dineros que la dicha englesia tiene y tuviere quando me los entregare segund paresciere, e por el conoçimiento que yo dellos diere so pena de diezmill maravedis, los quales sean para la dicha englesia y se me quiten del valor del dicho retablo, para lo qual ansi tener e mantener por esta carta, doy y entrego todo poder cumplido a todas e cualesquier jueces e justicias de su magestad qualesquier escribanos e justicia que sea a la jurisdiccion de las quales e de cada una dellas me sometiere, (...)

7

**1560, testamento de Antonia Rodríguez, mujer de Lorenzo de Ávila. A.H.P.Za., prot. 3108, fol. 39<sup>23</sup>.**

In dey nomine amen manifieste sea a los que la presente vieren, como yo Antonia de Ávila, mujer que soy de Lorenzo de Ávila, vecino de esta cibdad de Toro (...) estoy enferma de enfermedad que a Dios nuestro Señor Jesucristo le plugo de me dar e sano de mi seso, jucio y entendimiento, creyendo como creo en la Santísima Trinidad [sic] que es Padre e Hijo y Espíritu Santo (...)

Primeramente mando mi anima a mi Señor Jesucristo, que la compró e redimió por su santa precioso sangre en el santo árbol de la vera cruz y el cuerpo a la tierra do fue formada(...) mando que mi cuerpo sea sepultado en señor Santo Tomás en la parte de la dicha iglesia que le pareciere a Lorenzo de Ávila mi marido porque yo lo quedo en su disposición.

Ytem tomo de todos mis bienes muebles y rayzes (...) el tercio e quinto de todos mis bienes del qual dicho tercio e quinto mando y es mi voluntad que se gasten por Dios e por mi anima en misas e otros sacrificios devinos, seis mil maravedis los quales mando que se gasten en la forma e manera que a mis testamentarios les pareciere porque yo los do en su disposición porque Nuestro Señor se lo haga decir, porque esta es mi voluntad.

Ytem mando a las cinco mandas e santuarias aconstumbradas acada una de ellas lo que es constumbre.

Ytem mando y es mi voluntad que se cumpla cierta memoria que yo tengo comunicada con Lorenzo de Ávila, mi marido, e con el cura de la dicha iglesia de Santo Tomás donde mi cuerpo mando sepultar por descargo de mi conciencia, la cual dicha memoria mando y es mi voluntad que se pague de los dichos seis mil maravedis que ansi tomo para gastos por Dios e por mi anima por quanto es mi voluntad.

Ytem digo y declaro que al presente tenemos yo y el dicho Lorenzo de Ávila, mi marido, en plata ciento e cuarente e nueve mil maravedis y siete doblones de oro de a cuatro en ducado, e catorce piezas de a dos en ducado, lo cual confieso por bienes propios míos y del dicho mi marido e lo aclaro ansi por descargo de mi conciencia e ansi mismo digo e declaro que quedo una cadena de oro que pesará cuarenta e cuatro o cuarenta y cinco ducados.

Ytem mando a Beatriz mi lavandera de paños que le den otra camisa porque esta es mi voluntad.

Y cumplidas las dichas mandas, e gastados los dichos seis mil maravedis, mejoro e hago mejora del remanente del dicho quinto e del dicho tercio de los dichos mis bienes en cualesquier manera que ellos haya e tenga, a María de Ávila e Ana Rodríguez e a Águeda Rodríguez, mis hijas legítimas e del dicho mi marido, para ayuda de su remedio, anotando que si alguna de ellas fuere desobediente al dicho Lorenzo de Ávila, su padre, o se casare sin su licencia, por el mismo caso e por cualquier cosa de las dichas, mejoro a la otra o otras hijas obedientes en el dicho tercio e remanente del quinto, e no le de parte de ella tal hija o hijas que fueren desobedientes o se casaren sin licencia del dicho su padre porque esta es mi voluntad.

Para cumplir e pagar este mi testamento emandas e legatos s.s. contenidas, dejo e nombre por mis testamentarios y ejecutores de este mi testamento al dicho Lorenzo de Ávila, mi señor e marido, e a Pero García, clérigo, vecino de esta cibdad, a los cuales e a cada uno dellos (...) dejo e nombre por mis únicos e universales herederos a Antonio y a Rafael y a Hernando e a Juan e a Pedro de Ávila y a María de Ávila e a Ana e Águeda Rodríguez, mis hijos, e hijos del dicho mi marido, los cuales quiero y es mi voluntad que cumplidas las mandas clausulas de este testamento los demás mis bienes los hayan y hereden por iguales partes con la bendición de dios e la mia e revoco.

E revoco e anulo e doy por ninguno de ningund valor ni efecto(...) que fue hecho e otorgado en la cibdad de Toro, a veinte e tres días del mes de octubre de mil e quinientos sesenta años. Testigos que fueron presentes Felipe de Molina, e Pedro Bajío e Cristóbal de Villar, e Alonso de Hornedo, e Antonio Hernández, vecinos de esta cibdad.

<sup>22</sup> A. CASASCA CASASCA, Op. cit., 1981, p. 214.  
<sup>23</sup> J. NAVARRO TALEGÓN, Op. cit., 1985, p. 10.



1565, Testamento de Juan de Borgeña<sup>284</sup>. A.H.P. Sa., prot. 1392, fol. 50.

In dei nomyne amen. Sepan quantos esta carta de testamento e hultima e postrimera voluntad vieren como yo Juan de Borgeña, pintor, vecino de la noble cibdad de Cibdad Rodrigo, morador en la arrabal de San Francisco extramuros de la dicha cibdad de Cibdad Rodrigo, otorgo e conosco por esta presente carta que hago e ordeno este my testamento e hultima e postrimera voluntad a servicio de Dios nuestro señor y de su bendita madre a la qual tomo por señora e abogada para todos myos fechos e para que quiera rogar al su precioso hijo bendito me quiera perdonar e llevar my anyma a la su santa gloria e con los sus santos e amen.

Item mando mi cuerpo a la tierra do fue formado e my anyma a mi dios e señor que la compró e redimió por su preciosa sangre.

Item mando que si muriere es esta cibdad mi cuerpo sea sepultado en el monasterio de San Francisco de esta cibdad, e si muriere en la cibdad de Toro en San Francisco de la dicha cibdad de Toro.

Item mando quel dia de mi enterramiento otro [dia] siguiente me digan en el dicho monasterio de San Francisco donde fuere enterrado me digan una misa cantada con su vegilia e liciones, e veintinueve misas rezadas. E se lleven de una fanegua de pan cozido, e las candelas de cera e medio cantaro de vino, e seis hachas.

Item mando me digan mi novena e se ofrende como paresciere a mi muger.

Item mando me hagan my cabo de año con una una misa cantada e quatro rezadas e se ofrenda como paresciere a mi muger.

Item digo que me debe la higlesya de La Alameda desta jurisdiccion diezisiete mil maravedis.

Item digo que en tierra de León me debe la higlesia del lugar de Llamas cincuenta mil maravedis poco más o menos del retablo que le pinté. Mando se lo recabden.

Item digo que me deben en Santo Tomás de Toro treinta ducados. Mando que se recabden.

En el lugar de Campos que se llama Capillas me deben ocho ducados de la penuria que hize en la hermyta de nuestra señora del dicho lugar.

En el lugar de Quintanilla del Monte tengo yo y Francisco de Valdecañas un retablo, e el oro es suyo e la pintura mya. El dirá lo que yo he de aver, e aquello le recabden e demás de lo que yo le alcanzare me ha de dar diez ducados que el me quedo de dar, que le di de parte de la dicha obra. Y ansymesmo le encargo al dicho Francisco de Valdecañas vea sy se me debe algo en Torrecilla de la Orden y en Tiedra, e yo lo dejo en su conciencia.

Item mando a las obras pías lo acostumbrado con que las desysto e aparto de mis bienes.

Item digo e declaro que yo recibí en dote con Beatriz del Castillo, mi muger, veinte mil maravedis en una casa e ajuar e preseas de casa. Mando se lo paguen e demás e aliende de la dote lleve la mitad de todos los bienes que yo y hella tenemos porque confieso haberlos guanado todos durante mi matrimonio e suyo.

<sup>284</sup> Como se ha visto, este importante documento fue citado por primera vez por Casaseca (Op. cit., 1981), quien no precisó su localización. Tras una laboriosa búsqueda en los fondos del Archivo Histórico Provincial de Salamanca, fue hallado finalmente. El documento se reveló tan rico de datos que justifican darlo a conocer en su integridad. El interés de la transcripción viene dado también por concretar cuáles son exactamente las noticias procedentes de este documento, aspecto que no fue especificado por Casaseca.

Item mando que lleve la dicha Beatriz del Castillo, mi muger la quarta de todos mis bienes e porque yo se lo mando.

Item digo e declaro que Luis del Castillo mi hijo le abre dado en el estadio e en otros gastos que me a hecho, cincuenta ducados. Mando que los tome en cuenta de sus bienes que de mi a de aver.

Para cumplir e pagar este mi testamento e mandas e leguatos en el contenidos dejo por mis testamentarios a la dicha mi muger y a Pedro Linares, barbero, vecino de la dicha arrabal de San Francisco, a los cuales e a cada uno dellos in solidum doy e otorgo todo my poder cumplido para que entren en mis bienes e de los mejores parados de ellos cumplen e paguen este mi testamento e mandas, e cumplido todo ello, de los demás bienes dejo por mis herederos a Luys del Castillo, Antonio del Castillo e Catalina del Castillo e Beatriz Castillo e Ana del Castillo, mis hijos e hijas para que hereden mis bienes e los partan por higuales partes, sacando la dicha mi muger sus veinte mil maravedis de dote que yo recibí, e la mitad de los bienes gananciales, e su quarta de myos bienes que yo le mando, llevando tanto el uno como el otro. E por este mi testamento revoco e anulo e doy por nynguno otro qualquier testamento codecilo e codecilos que aya hecho por escrito o por palabra e quiera que no valgan ny aga fee en juicio ni fuera del, salvo éste, el qual quiero que valga por my testamento, e sy no por mi codecilo, o por mi hultima e postrimera voluntad. En firmeza e testimonio de lo qual otorga esta mi carta ante Pedro Párraga escribano de su magestad e uno de los del número en la dicha Cibdad Rodrigo, al qual rogué le escriba e syne que fue fecha y otorgada en la dicha arrabal de San Francisco a veintinueve días del mes de septiembre año del señor de 1565 años. Testigos que fueron presentes a que lo dicho es Diego Nevares e Juan de la Corte e Francisco de Frejo e Geronimo Lorenco e Francisco Lorenzo vecinos de la dicha arrabal de la dicha Cibdad de Cibdad Rodrigo. Y yo el dicho escribano doy fee que conosco al dicho otorgante e firmo lo en este registro cuyo nombre dice. Pasó ante mi Pedro Párraga.

1575, Testamento de Antonia Rodríguez, mujer de Lorenzo de Ávila. A.H.P. Za. prot. 3357.

Testamento de Antonia Rodríguez, mujer de Lorenzo de Ávila. In Dei nomine Amen. Sepan quantos esta carta de testamento e postrimera voluntad vieren como yo Antonia Rodríguez, viuda, mujer de Lorenzo de Ávila, difunto, vecina de la ciudad de Toro. Estando enferma de mi cuerpo y sana de mi buen juicio y entendimiento natural (...)

Primeramente mando que cuando Dios nuestro señor fuere servido de me llevar de esta presente vida, que mi cuerpo sea sepultado en el monasterio de señor San Francisco de esta ciudad en la sepultura de mi marido y esta es mi voluntad.

Item tomo de mis bienes y hacienda para gastar por mi anima de lo mejor y mas bien parado ocho mil maravedis los cuales mando que mis testamentarios me gasten en el dicho monasterio en misas, cera y ofrenda y honras y en lo demás que a ellos les pareciere lo qual dejo a su albedrio y disposición y esta es mi voluntad.

(...)

Item digo y declaro que soy a cargo a su mujer de Antonio de Ávila difunto que se dice María de Ribera diez ducados de la herencia de la parte de su padre que se los quedé a deber e nunca se los he pagado. Mando que se le paguen de mis bienes.



Item declaro que yo di a Juan Calvo en dote con Agueda de Ávila mi hija cien-  
to y siete mil maravedis con veinte y ocho mil maravedis que le mando mi hijo  
Rafael de Ávila y de ello tiene dada carta de pago el dicho Juan Calvo ante el pre-  
sente escribano de suerte que los veinte e ocho mil maravedis son del dicho Rafael  
de Ávila y lo demás lo tiene recibido de mis bienes e del dicho mi marido y ansi lo  
declaro.

(...)

Item declaro que entre mi y Domingo Beneytez hubo cierto trato y compañía  
de unos puercos y hasta hoy no hemos hecho cuenta. Mando que mis herederos se  
juntan a cuenta con él y si algo le alcanzaren, lo cobren, disiendo en que se lo  
paguen.

Item mando y es mi voluntad que se de Ana de Ávila, mi hija, doncella, veinte e  
cinco mil maravedis de mis bienes e hacienda en recompensa de cinco años de servi-  
cio que me ha hecho ó más, que fue desde que murio su padre y en recompensa de  
algunos intereses que yo como su curadora esconde con lo que le cupo en dineros por  
la partija de su padre otrosí mando que se le de todos los vestidos e joyas de oro que  
tuviere.

(...)

Dejo y nombro por mis hijos y herederos e hijos del dicho Lorenzo de Ávila mi  
marido a Rafael de Ávila y Pedro de Ávila y Antonio de Ávila e Bautista de Ávila y  
Hernando de Ávila y Águeda de Ávila y a Ana de Ávila para que los hayan y hereden  
igualmente con la bendición de Dios e la mia.

Item declaro que dexo en dinero mil y doscientos reales por una parte, digo mil  
y ciento, e mas por otra parte que cuatro doblones de oro de a cutro ducados cada uno  
e mas tres doblones sencillos de a ducado de lo que se ha de pagar como dicho tengo  
lo que se debe y he cobrado por el dicho Rafael de Ávila mi hijo, y a la dicha Ana de  
Ávila, mi hija se la ha de dar todo el dinero que cupo por la partija porque esta allí en  
dinero y lo demás es para mis hijos y herederos y ansi lo declaro.

Item declaro que me debe la iglesia de Santo Tomás tres mil maravedis de que  
tengo conocimiento del retablo que se le pintó. Mando se cobre.

Item mando que los diez mil maravedis que tomo para mi anima se gasten [en]  
esta manera: primeramente que el dia de mi entierro, si muriere a hora de misa, si no  
otro dia siguiente, me digan en el dicho monasterio una misa cantada con diácono y  
su diácono y dos misas rezadas y me ofrenden una carga de trigo e una cantara de vino  
y ardan a mi entierro ocho hachas y se compre la demás cera menuda y velillas para  
los religiosos que fuere menester, y mando que vengan los dicho frailes por mi cuerpo  
e así mismo acompañe mi cuerpo la cruz de Santo Tomás y le paguen al cura lo acon-  
tumbrado. E no muriendo a hora de misa, me entierren con una vigilia y el dia siguien-  
te se cumpla lo susodicho y mando que en los tres días siguientes me hagan mi novie-  
nario diciéndome una misa cantada y seis rezadas cada dia y salgan con los responsos  
sobre mi sepultura.

(...)

Item mando que se dé a mi hija Ana de Ávila un manto de luto que yo dejo para  
que tenga luto por mi e que no se le cuente. E con esto revoco caso anulo e doy por  
nenguno e de nengun valor y efeto todo otro cualquier otro testamento o testamentos  
(...) salvo este que al presente hago y otorgo ante el presente escribano, (...) que fue  
fecho y otorgado en la noble ciudad de Toro, a once días del mes de setiembre, año del  
Señor de mil e quinientos e setenta y cinco años (...)

E porque la dicha antorcha Rodríguez y la dicha agueda de Ávila dijeron no saber  
escribir, lo firmó un testigo a su ruego.



1578, Toro. Testamento de Beatriz del Castillo, mujer de Juan de Borgoña. A.H.P. Za.  
sign. 3360.

In dei nomine amen, separan cuantos esta carta de testamento e postrimera voluntad  
vieren como yo Beatriz del Castillo, viuda, mujer que fue de Juan de Borgoña, pintor,  
difunto, vecino de la ciudad de Toro. Estando enferma de mi cuerpo y sana de mi  
buen juicio y entendimiento natural tal cual Dios nuestro señor fué servido de me dar  
y recelandom de la muerte que es cosa natural a toda criatura viviente, creyendo  
como creo en la Santísima Trinidad, que es Padre e Hijo y Espíritu Santo, que son tres  
personas e un solo Dios verdadero, protestando como protesto de vivir e morir en  
santa fe católica otorgo e conozco por esta carta que hago y ordeno este mi testamento  
de la manera siguiente:

Primeramente mando que cuando Dios nuestro señor fuere servido de me llevar  
de esta presente vida, que mi cuerpo sea sepultado en el monasterio de señor San  
Francisco de esta ciudad en la sepultura de mis padres, e mando que vengan por mi  
cuerpo los frailes del dicho convento con su cruz y se les pague lo aconstumbrado.

Item, tomo de mis bienes y hacienda para gastar por mi ánima ocho mil maravedis,  
los cuales mando se me gasten en la manera siguiente: primeramente que el  
dia de mi entierro, muriendo a hora de misa, me digan en el dicho monasterio una  
misa cantada con diácono y su diácono y tres misas rezadas, y salgan con los res-  
ponsos y agua bendita sobre mi sepultura y me ofrenden veinte e cuatro rosas y un  
cantaro de vino, y ardan a mi entierro cuatro hachas, e se compre la demás cera  
menuda que sea menester y moriendo a hora de misa esto cumpla por mis horas.  
E no muriendo a hora de misa, me entierren con una vigilia y el dia adelante se cum-  
pla lo suso dicho.

Item mando que los maravedis que sobraren cumplido y pagado de lo suso dicho  
se me digan de misas en el monasterio por mi ánima e de mi marido e por quien cargo  
tengo de rogar.

Item mando a las mandas acostumbradas a cruzada e redención de cautivos diez  
maravedis para sus obras con que las aparto de mis bienes.

(...) Dejo e nombro por mis hijos y herederos e del dicho mi marido, a Luis del  
Castillo que está en Indias, y a Antonio de Borgoña, y a Catalina del Castillo y a Ana  
Borgoña para que los hayan y hereden igualmente, con la bendición de Dios y la mia.  
Y por este mi testamento ultima e postrimera voluntad revoco e anulo e doy por nin-  
guno a todo otro cualquier testamento e testamentos (...) Fue otorgado en la dicha ciu-  
dad de Toro, a dieciocho días del mes de Julio, año del Señor de mil e quinientos e  
setenta y ocho años. (...) y porque la dicha otorgante dijo no saber escribir lo firmó un  
testigo a su ruego, y la dicha catalina del Castillo su hija lo firmó (...)

1583, Toro. Testamento de Beatriz del Castillo, mujer de Juan de Borgoña. A.H.P. Za.  
prot. 3388, f. 472.

In nomine domine amen. Sepan cuantos este testamento público e postrimera  
voluntad vieren, como yo Beatriz del Castillo, viuda, mujer que fui de Juan de Borgo-  
ña difunto, vecina de la ciudad de Toro. Estando como estoy enferma de enfermedad  
que dios [ha] querido de me dar, temiendome de la muerte (...)



Mando que cuando Dios nuestro señor fuere servido de me llevar de esta presente vida, que mi cuerpo sea sepultado en la iglesia del monasterio de señor San Francisco de esta ciudad en mi sepultura, e se den de limosna por el rompimiento de la sepultura lo aconstumbrado.

Item tomo por Dios e por mi ánima cuatro mil maravedis y estos maravedis se gasten e distribuyan en esta forma:

Mando que el dia de mi enterramiento si fuere hora en que se pueda decir misa, e si no otro dia luego siguiente, se me digan el dicho monasterio de San Francisco misa cantada e cinco misas rezadas y se ofrezca media carga de trigo e una cantara de vino e arden sobre mi sepultura cuatro hachas y la demás cera menuda que fuere menester. Y ese mismo dia se me digan en la iglesia de Santo Tomás, donde yo soy parroquiana, otra misa cantada con cuatro misas rezadas. (...)

Item mando se paguen a los herederos del doctor Monroy dos ducados que yo le debo porque me los prestó el dicho doctor Monroy.

Item mando se paguen de mis bienes e hacienda a Ana Palomina mi sobrina treze ducados que yo la debo que me prestó.

Item digo y declaro que por los muchos y buenos servicios que me ha hecho Ana del Castillo, mi hija que al presente está conmigo, yo la quiero mejorar e por la presente la mejoro su legítima e remanente del quinto de todos mis bienes e hacienda muebles e raíces (...).

Y cumplido e pagado todo lo de suso contenido (...) dejo e nombre por mis hijos y herederos legítimos a Luys del Castillo e Antonio del Castillo e Catalina del Castillo e Ana del Castillo mis hijos e hijas legítimos, los cuales quiero que hayan y hereden todos mis bienes y hacienda por iguales partes, sacado todo lo que yo mando en este mi testamento, e con esto revoco e anulo e doy por ninguno e de ningún efecto e valor otro cualquier testamento (...).

En la dicha ciudad de Toro, a veinticinco días del mes de diciembre de mil e quinientos e ochenta e tres años (...).

## Bibliografía

AGAPITO Y REVILLA, J., *La pintura en Valladolid. Programa para un estudio Histórico-Artístico*. Valladolid, 1925.

ALONSO BLÁZQUEZ, I., "Dos tablas de Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña el joven en el Museo Lázaro Galdiano", *Goya*, n.º 204, 1988, pp. 326-329.

ÁLVAREZ, J., *Toro, conjunto monumental Histórico-artístico*. Valladolid, 1975.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Juan de Borgoña*. Madrid, 1954.

—, *Pintura española del Renacimiento. Ars Hispaniae*, vol. XIII, Madrid, 1955.

—, "Juan de Borgoña", *A.E.A.*, t. XXX, 1957, p. 239.

El Apóstol Santiago en el arte Zamorano. Zamora, 1999.

ARA GIL, C. J. y PARRADO DEL OLMO, J., *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Partido Judicial de Tordesillas*. Valladolid, 1980.

ARIAS MARTÍNEZ, M., "Antonio Vázquez y Gaspar de Tordesillas, dos artistas vallisoletanos al servicio del Abad de Compludo Francisco del Rincón", *Astórica*, n.º 16, 1997, pp. 311-317.

ÁVILA, A., "Juan Soreda y no Juan de Pereda. Nuevas noticias documentales e iconográficas", *A.E.A.*, t. LII, 1979, pp. 405-424.

—, "El pintor Juan de Soreda. Estudio de su obra", *Goya*, n.º 153, 1979, pp. 136-145.

—, "Influencia de la estampa en la obra de Juan Soreda", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, vol. VI-VII, 1981, pp. 81-93.

—, "Influencia de Rafael en la pintura y escultura española del siglo XVI a través de estampas", *A.E.A.*, t. LVII, 1984, pp. 58-88.

—, "La imagen del retablo en la pintura española del Primer Renacimiento", *Goya*, n.º 219, 1990, pp. 149-155.

—, "La perspectiva en la pintura hispánica del Primer Renacimiento", *A.E.A.*, t. LXIII, 1990, pp. 529-553.

—, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*. Barcelona, 1993.

BATICLE, J. y MARINAS, C., *La Galerie espagnole de Louis Philippe au Louvre. 1838-1848*. París, 1981.

BERNIS, C., *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid, 1962.

BRASAS EGIDO, J. C., *El pintor Antonio Vilchez*. Valladolid, 1985.

—, "La pintura del antiguo monasterio de San Benito el Real de Valladolid" en *Monasterio de San Benito el Real de Valladolid. VI Centenario 1390-1990*, Valladolid, 1990, pp. 209-230.

—, "Pintura", en: *Historia del Arte de Castilla y León. Tomo V. Renacimiento y Clasicismo*, Valladolid, 1996.



CAAMAÑO MARTÍNEZ, J., "En torno al Maestro de Pozuelo", *B.S.A.A.*, t. XXX, 1964, pp. 103-113.

— "Sobre la influencia de Juan de Borgoña", *B.S.A.A.*, t. XXX, 1964, pp. 292-305.

CAMÓN AZNAR, J., "Dos pinturas en el Museo Lázaro Galdiano", *Goya*, n.º 46, 1961-1962, p. 278.

— *La pintura española del siglo XVI. Summa Artis*, vol. XXIV. Madrid, 1970.

CANDEIRA, C., *Guía del Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. Valladolid, 1945.

CASASECA CASASECA, A., *Los Lanestosa, tres generaciones de canteros en Salamanca*. Salamanca, 1975.

— "El hijo de Juan de Borgoña y la pintura renacentista de Zamora", *Actas del Simposio. A introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra, 1981, pp. 201-226.

— *La provincia de Salamanca*. León, 1990.

— "Arte moderno y contemporáneo" en: A.A.V.V., Zamora, 1991, pp. 126-130.

CASASECA CASASECA, A. y SAMANIEGO HIDALGO, S., "Aportaciones a la escultura zamorana del siglo XVI: el testamento de Juan de Montejo", *Studia Zamorensis*, n.º 9, 1988, pp. 37-41.

DÍAZ PADRÓN, M., "Una tabla del Maestro de Pozuelo en la Colección Simonsen de San Paulo", *B.S.A.A.*, t. XLVIII, 1982, pp. 377-379.

— "Una tabla restituida a Juan de Borgoña el Joven en el Museo del Prado: San Sebastián entre San Fabián y San Tirso", *Boletín del Museo del Prado*, 1985, t. VI, n.º 16, pp. 14-21.

— "Dos tablas de la Adoración de los Reyes y la Huida a Egipto, de Lorenzo de Ávila, en Alicante", *Archivo de Arte Valenciano*, vol. LXVII, 1986, pp. 12-15.

— "Un retablo del Maestro de Pozuelo en Belver de los Montes", *B.S.A.A.*, t. LII, 1986, pp. 417-423.

— "Tres tablas del Renacimiento español en Tierra de Campos", *Antiquaria*, n.º 219, Septiembre 2003, pp. 50-54.

DÍAZ PADRÓN, M. y PADRÓN MÉRIDA, A., "Miscelánea de pintura española del siglo XVI" *A.E.A.*, t. LXI, 1982, pp. 193-219.

— "Cuatro versiones de la Virgen con el Niño por cuatro maestros castellanos del siglo XVI", *B.S.A.A.*, t. LIV, 1988, pp. 394-402.

— "Luis del Castillo o el Maestro de Abecámaras", *Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, 1995, pp. 763-769.

*LAS EDADES del Hombre. El arte en la Iglesia de Castilla y León*. Valladolid, 1988.

*LAS EDADES del Hombre. El Contrapunto y su morada*. Salamanca, 1993.

*LAS EDADES del Hombre. Encrucijadas*. Astorga, 2000.

*LAS EDADES del Hombre. Remembranza*. Zamora 2001.

GARCÍA ABAD, A., *Historia de Valderas y su término*. Burgos, 1968.

GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Escultores*, Valladolid, 1941.

— *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Pintores*, Valladolid, 1946.

— *Nuevos documentos para el estudio del arte en Castilla: escultores del siglo XVI*. Valladolid, 1959.

GARRIGA I RIERA, J., *De Flandes a Italia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*. Girona, 1998.

— "Juan de Borgonya, pintor del XIXº capítulo de la orden del Toisón de Oro", en *De la unión de Coronas al Imperio de Carlos V*, Madrid, 2001, pp. 172-173.

GÓMEZ-MENOR Y FUENTES, J., "Algunos documentos inéditos de Juan de Borgoña y otros artífices toledanos de su tiempo", *Anales toledanos*, 1968, pp. 163-183.

GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*, 1901. Madrid, 1967.

— *Catálogo Monumental de España. Provincia de Ávila*, 1901. Ávila, 1983.

— *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora*, 1903-1905. Madrid, 1927.

— *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, 1906-1908. Madrid, 1925.

GÓMEZ RASCON, MÁXIMO, *La catedral de León. Cristal y Fe*. 1998.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, R., *El retablo de Castrugonzalo*. Benavente, 2000.

GRAU LOBO, L.A., *Pinturas murales de la Edad Media en la provincia de Zamora*. Zamora, 2001.

HERAS HERNÁNDEZ, F. de las, *La Catedral de Ávila. Desarrollo histórico-artístico*. 1967.

HERAS HERNÁNDEZ, D. de las, *Catálogo artístico monumental y arqueológico de la Diócesis de Zamora*. Zamora, 1973.

HERNÁNDEZ CABALLERO, M., *Toro, ciudad de realengo*. León, 1993.

HIDALGO MUÑOZ, E., *La iglesia de Santa María del Azogue de Benavente*. Benavente, 1995.

— "Las sepulturas de la iglesia de Santa María del Azogue de Benavente", *Brigecio*, n.º 6, 1996, pp. 209-222.

— *La iglesia de San Juan del Mercado de Benavente*. Benavente, 1997.

LOPEZ GAJATE, J., *Hernando de Ávila, virtuoso miniaturista de Felipe II: arquitecto, escultor, pintor, tapizador, escritor, retratista, miniaturista*. Madrid, 1998.

MADOZ, P., *Diccionario Geográfico, Estadístico e Histórico de España y sus posesiones en Ultramar*. Madrid, 1845-1850.

MARIAS FRANCO, F., "Datos sobre la vida y obra de Juan de Borgoña", *A.E.A.*, t. LXIX, 1976, pp. 180-182.

MARTÍ Y MONSÓ, J., *Estudios históricos-artisticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid, 1901.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el Siglo de Oro", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. LXVII, 1959.

— "Tipología e iconografía del retablo español en el Renacimiento", *B.S.A.A.*, t. XXX, 1964, pp. 5-66.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., et alii, *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*. Valladolid, 1970.

— "Centros artísticos de Castilla-León durante el siglo XVI", *Actas do VI Simposio Luso-Español de História da Arte: Oficinas Regionais*. Viseu, 1991.

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., "Los tópicos del paisaje en la pintura española del siglo XVI", *Fragmentos*, 7, 1986, pp. 66-83.

— "La perspectiva y el paisaje en la pintura española del siglo XVI", *Goya*, n.º 185, 1985, pp. 282-289.

MÁS vale volando. *Por el Condado de Benavente*. Zamora, 1998.

MATEO GÓMEZ, I., "Algunas consideraciones sobre la introducción del Renacimiento italiano en la pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI", *A.E.A.*, t. LV, pp. 9-18.

— "La pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI", en *El Toledo del Greco*. Toledo, 1982, pp. 111-130.

— *Juan Correa de Vivar*. Madrid, 1983.

— "La huella de Rafael y Giulio Romano en la obra de Juan Correa de Vivar", *Boletín del Museo del Prado*, 1983, t. IV, n.º 11, pp. 104-107.

MOYA VAGANÓN, J. G., "Aspectos del arte riojano en tiempos de Navarrete", *V Jornadas de Arte Riojano*, Logroño, 1995, pp. 25-50.

NAVARRO TALEGÓN, J., "El Monasterio premostratense de Santa Sofía", *El Correo de Zamora*, 18-VII-1975.

— "Ante el montaje del retablo mayor de la iglesia de Venialbo", *El Correo de Zamora*, 23-VII-1978.

— *Catálogo Monumental de Toro y su alfoz*. Zamora, 1980.

— "Documentos inéditos para la Historia del Arte en Zamora", *Studia Zamorensia*, n.º 4, 1983, pp. 87-115.

— *La Navidad en la pintura*. Zamora, 1983.

— "Documentos inéditos para la Historia del Arte. Pintores zamoranos del siglo XVI", *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos "Floridián de Ocampo"*, t. I, 1984, pp. 325-337.

— "Pintores de Toro en el siglo XVI" en *Pintura en Toro. Obras restauradas*, Zamora, 1985, pp. 7-28.

— "La Virgen con el Niño y Santa Ana", *Catálogo de obras de la Galería Caylus 1993-1994*. Madrid, 1994, pp. 44-49.

— "El Entierro de Cristo en la escultura y pintura zamorana de la Edad Moderna", *Actas del Tercer Encuentro para el estudio cofrade: En torno al Santo Sepulcro*, Zamora, 1995, pp. 31-43.

— "Manifestaciones artísticas de la Edad Moderna", en *Historia de Zamora*, t. II, *La Edad Moderna*, Zamora, 1995, pp. 561-568.

— "Restauración de la portada de la Majestad de la colegiata de Toro. Memoria histórica", *Restauración de la portada de la Majestad de la colegiata de Santa María la Mayor de Toro*, Madrid, 1996, pp. 13-59.

— *El legado artístico de Toro: visión panorámica*. Toro, 1996.

NIETO GONZÁLEZ, J. R., *Catálogo Monumental del Partido Judicial de Zamora*. Madrid, 1982.

— *Ciudad Rodrigo (Salamanca). Guía turística*. León, 1998.

PADRÓN MÉRIDA, A., "Dos tablas de Alejo Fernández y Juan de Borgoña hijo", *A.E.A.*, t. LVII, 1984, pp. 324-325.

— "Lorenzo de Ávila y Blas de Oña, autores del retablo de Pajares de la Lampreana", *A.E.A.*, t. LXVI, 1993, pp. 11-21.

PARRADO DEL OLMO, J., "Luis del Castillo y unas pinturas en Marzales (Valladolid)", *B.S.A.A.*, t. XLVII, 1981, pp. 435-437.

— "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", *B.S.A.A.*, 1998, pp. 255-270.

— *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Antiguo Partido Judicial de Medina de Rioseco*. Valladolid, 2002.

— "Pedro de Guadalupe (c.1530) y la evolución del retablo castellano en el primer cuarto del siglo XVI", *Retablos esculpidos en Aragón del Gótico al Barroco*, Zaragoza, 2002, pp. 89-90.

— *Pintura del Museo Nacional de Escultura. Siglos XV al XVIII*. Valladolid, 2001.

PESCADOR DEL HOYO, M. C., "Los gremios artesanos de Zamora", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. LXXVII, 1974.

POST, R. Ch., *A History of Spanish Painting*, vols. III, IX.I, IX.II y XIV. Cambridge, Massachusetts, 1930, 1947, 1965.

RAMOS DE CASTRO, G., "Blas de Oña, pintor", *B.S.A.A.*, t. XXXIX, 1973, pp. 435-437.

— *La Catedral de Zamora*. Zamora, 1982.

REGUERAS GRANDE, F., "Pinturas del Hospital de la Piedad (Benavente)", *Brigecio*, n.º 6, 1996, pp. 111-149.

RÍOS Y SERRANO, D., de los, *La Catedral de León*, 2 vols. Madrid, 1895.

RODÍCIO, C., *La pintura del siglo XVI en la antigua diócesis de León*. León, 1985.

RODRÍGUEZ, R., "De arte leonés. Datos para su historia", *Diario de León*, 1924-1925.

SALAZAR DE MENDOZA, *Chronico de el Cardenal Don Juan Tavera*. Toledo, 1603.

SAMANIEGO HIDALGO, S., "Hitos de escultura zamorana en la segunda mitad del siglo XVI", *Studia Zamorensia*, 3, pp. 63-79.

— "Primera aproximación documental a la pintura de los Remesales (1570-1630)", *Studia Zamorensia*, n.º 5, 1984, pp. 39-63.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, A., *Resumen de Actas del Cabildo Catedralicio de Ávila (1511-1521)*, t. II, Ávila, 1998.

SANTO Entierro en Zamora. *Catálogo de la Exposición*. Zamora, 1994.

SIRATON, S., *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid, 1988.

SULLIVAN, E. J., *Catalogue of Spanish Painting. North Carolina Museum of Art*. Raleigh, 1986.

TURNER, A. R., *The vision of Landscape in Renaissance Italy*. Princeton, 1966.

VASALLO TORANZO, L., *Arquitectura en Toro (1500-1650)*. Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Floridián de Ocampo", Zamora, 1994.

VASALLO TORANZO, L. y FIZ FUERTES, I., "Organización y método de trabajo de un taller de pintura a mediados del siglo XVI. El caso toresano", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XCI, 2003, pp. 313-326.



*La VIRGEN María en la iconografía de la Diócesis de Zamora*. Zamora, 1989.

VOCES JOLIAS, J. M.º, *Arte religioso de El Bierzo en el siglo XVI*. Ponferrada, 1987.

WATTEMBERG, F., *Museo Nacional de Escultura, guía breve*. Valladolid, 1963.

V.V.A.A., *Historia de Zamora. Tomo II. La Edad Moderna*. Zamora, 1995.

ZALAMA, M. A., *Vida cotidiana y arte en el palacio de la Reina Juana I en Tordesillas*. Valladolid, 2000.

## Índice onomástico

Acuña Portocarrero, Juan, 54, 165.  
Aguilar, Alonso de, 23, 24, 30, 108, 123-126, 146, 154, 157, 168.  
Anónimo de Toro, 17, 19-21, 48, 61, 71, 76, 81, 88, 97, 101, 106, 113, 118, 132, 145, 147.  
Ávalos, María de, 30, 62, 83.  
Ávila, Antonio de, 47, 48, 167, 168, 173, 174.  
Ávila, Cristóbal de, 47, 168.  
Ávila, Hernando de, 43, 47, 49, 171, 174.  
Ávila, Juan Bautista, 47, 174.  
Ávila, Lorenzo de, 13, 20-26, 28, 30, 34, 39-41, 43-89, 92-97, 102-104, 106, 107, 111, 113, 114, 118, 123, 125, 126, 128, 130-132, 139, 140, 143, 146, 148, 150-157, 159-162, 165, 167, 168-171, 173.  
Ávila, María de, 47, 167, 168, 171.  
Ávila, Pedro de, 47, 167, 168, 171, 174.  
Ávila, Rafael de, 47, 171, 174.  
Bécares, Francisco de, 93.  
Becerra, Gaspar, 43.  
Bernal, Jacques, 97.  
Berruguete, Alonso, 19, 20, 21, 27, 43, 44, 48, 51, 72, 97, 142, 161.  
Berruguete, Pedro, 17, 27, 43, 44, 58, 146.  
Borgoña, Ana, 95, 173, 175, 176.  
Borgoña, Antonio, 95, 175.  
Borgonya, Joan, 92.  
Borgoña I, Juan, 17, 19, 21, 44, 48, 50, 56, 62, 68, 70, 71, 73, 74, 77, 81, 84, 91, 92, 130-133, 139, 143, 153, 161.  
Borgoña II, Juan, 20-26, 28, 30, 40, 41, 46, 49, 56, 61, 62, 64, 66, 74, 77, 79, 80, 82, 85, 88, 89, 91-123, 125, 128, 130, 139, 143, 146, 148, 151, 152, 154, 156-162, 168, 170, 172, 175.  
Borgoña, Luis, 95, 175.  
Caraglio, Jacopo, 103.  
Carbal, Macías de, 24, 125, 151.  
Carbal, Miguel de, 108, 125.  
Carvajal, Martín de, 123, 130-143, 165.  
Castillo, Ana del, 95, 173.  
Castillo, Beatriz del, 93, 95, 172, 173, 175.  
Castillo, Cristóbal de, 93.  
Castillo, Catalina del, 93, 173, 175.  
Castillo, Hernando de, 93.  
Castillo, Luis del, 23, 24, 30, 44, 46, 48, 59, 88, 91, 93, 95, 97, 107, 108, 114, 125, 147, 156, 175.  
Castillo, Pedro del, 93.  
Cormontes, Francisco de, 48, 112.  
Correa de Vivar, Juan, 19, 21, 43, 49, 62, 87, 139, 145.  
Champaña, Nicolás, 125.  
Deza, Fray Diego de, 58.  
Deza, Francisco de, 46.  
Deza, María de, 54, 165.  
Daza, Pedro, 30, 81, 82.  
Durana, Juan de, 124, 126.  
Durero, Alberto, 56, 65, 97, 119.  
Espínola, Francisco de, 88.  
Fernández, Quiteria, 92.  
Fernández Cañero, Jacome, 27.  
Fernández Cañero, Pedro, 27.  
Fonseca (familia), 59.  
Fonseca, 45.  
Fonseca, Juan Rodríguez de, 21, 30, 45, 55.  
Francés, Nicolás, 50, 83.  
Francia, Antonio de, 58, 88, 169.  
Gil de Hontañón, Rodrigo, 59.  
Hernández, Bartolomé, 68.  
Hidalgo, Antonio, 88.  
Gago, Lorenzo, 106.  
Gallego, Alonso, 51.  
Gallego, Fernando, 27, 40.  
García, Andrés, 124.  
González, Alonso, 93.  
Gutiérrez, Cristóbal, 124.  
Ivar, Pedro de, 93.  
Juana I, Reina, 106.  
Juni, Juan de, 27, 59, 161.  
Lanestosa, Pedro de, 113.



Luis Felipe de Orleans, rey de Francia, 89, 111.  
Maestro de Pozuelo, 17, 20, 21, 22, 23, 80, 81, 83, 89, 97, 110, 118, 130, 139, 145, 152, 154, 159.  
Maestro de San Antonio, 161.  
Maestro de Toro, 17, 19, 21, 77, 97, 106, 113, 160, 161.  
Márquez de Acuña, Cristóbal, 62.  
Melgar, Andrés de, 51-53.  
Merino, Esteban Gabriel, 50.  
Mitata, Lucas, 122.  
Montejo, Juan de, 113, 114, 117.  
Morales, Luis de, 43.  
Muñica, María de, 64, 96.  
Oña, Blas de, 132, 141.  
Osuna, Rodrigo de, 79.  
Oviedo, Luisa de, 113.  
Palla, Arnao, 39, 58, 168, 169.  
Palladio, 103.  
Pardo Tavera, Juan, 30, 45, 46, 54, 55, 58, 59.  
Paredinas, Juana de, 124.  
Parmigianino, 103.  
Pérez, Pedro, 93.  
Rafael, 19, 83, 161.  
Raimondi, Marcantonio, 69, 83.  
Remesal, Alonso de, 124, 125.

Remesal, Santiago de, 114.  
Rincón, Fernando, 79.  
Rincón, Francisco del, 118, 120.  
Ríos, Demetrio de los, 43.  
Rodríguez, Águeda, 47, 48, 171, 174.  
Rodríguez, Ana, 47, 171, 174.  
Rodríguez, Antonia, 47, 48, 94, 95, 167, 168, 170, 173, 174.  
Rodríguez Portocarrero, Hernán, 54, 165.  
Salamanca, Antonio de, 23, 30, 46, 64, 93, 96, 104, 114.  
Santa Cruz, 44.  
Sedano-Aguilar (familia), 30, 37, 59, 62, 77.  
Siloe, Diego de, 103.  
Tallarte, Pedro de, 125.  
Tavera, María, 45.  
Torquemada, Inés de, 92.  
Vadillo, Juan de, 27.  
Valdecañas, Francisco de, 23, 25, 93, 95, 97, 102, 104, 105, 113, 114, 172.  
Valmaseda, Juan de, 44.  
Vázquez, Antonio, 51, 52, 53, 161.  
Vázquez, Jerónimo, 118, 161.  
Vela, Juan, 81.  
Vergara, Mencia de, 44, 45, 47, 167, 168.  
Villalta, Diego de, 43.  
Villoldo, Juan de, 27.  
Weyden, Rogier van der, 155.

## Índice topográfico

Abezames (Zamora), 24, 93, 96, 106-109, 113, 125.  
Alafes (Zamora), 124.  
Alameda (Salamanca), 94, 172.  
Astorga (León), 94, 120, 158.  
Ávila, 20, 30, 37, 44, 47, 56, 73, 74, 81, 130, 133, 145, 153, 167.  
Baltimore (Estados Unidos), 154.  
Barcelona, 92, 112, 166.  
Barco de Ávila (Ávila), 153.  
Belver de los Montes (Zamora), 32, 37, 40, 128, 136-140.  
Benavente (Zamora), 19, 30, 40, 41, 45, 51, 123, 154, 155, 156, 162.  
Capillas (Palencia), 94, 172.  
Carolina del Norte (Estados Unidos), 151, 154.  
Casasola de Arión (Zamora), 88.  
Castrogonzalo (Zamora), 19, 21, 35, 42, 56, 88, 94, 101, 113-117.  
Ciudad Rodrigo (Salamanca), 22, 41, 94, 95, 122, 172, 173.  
Compludo (León), 118.  
Cuerva (Toledo), 92.  
Escalona (Toledo), 92.  
Fresno de la Ribera (Zamora), 124, 125, 157.  
Fuentesálico (Zamora), 149.  
Fuentesecas (Zamora), 147, 149.  
Gallegos del Río (Zamora), 140.  
Granada, 103.  
Guisando (Ávila), 62.  
Henillas, Las, 124.  
León, 17, 20, 22, 37, 40, 44, 45, 50, 59, 68, 70, 79, 83, 94, 118, 159.  
Losilla (Zamora), 56, 128, 129, 154.  
Llamas (León), 94, 172.  
Lucerna (Suiza), 113.  
Madrid, 79, 80, 83, 84, 85, 89, 110, 118.  
Medina de Rioseco (Valladolid), 59.  
Medina del Campo (Valladolid), 120.  
Morales de Toro (Zamora), 49, 88.  
Pajares de la Lampreana (Zamora), 37, 40, 132-135.  
Palencia, 27, 44, 45.  
París, 89.  
Pedrosa del Rey (Valladolid), 31, 151.  
Peralejos de Abajo (Zamora), 124.  
Pineda (Barcelona), 92.  
Pinilla de Toro (Zamora), 19, 40, 76, 77, 79, 94, 96, 101.  
Pobla de Claramunt (Barcelona), 92.  
Pobladora de Soterra (Zamora), 124.  
Pozuelo de la Orden (Valladolid), 20, 31, 45, 46, 49, 50-54.  
Quintanilla del Monte (Zamora), 93, 94, 105, 170, 172.  
Salamanca, 22, 58, 114, 169, 172.  
Salas de los Barrios (León), 79, 94, 118, 119.  
San Agustín del Pozo (Zamora), 32, 140, 141, 142.  
São Paulo (Brasil), 83.  
Sevilla, 58, 88, 170.  
Simancas (Valladolid), 53.  
Tardobispo (Zamora), 124.  
Tiedra (Valladolid), 41, 172.  
Toledo, 21, 27, 28, 44, 48, 55, 56, 62, 73, 81, 91, 92, 139, 140, 153.  
Tordesillas (Valladolid), 44, 106.  
Toro (Zamora), 19-22, 27, 30, 33, 34, 37, 40, 41, 43, 44-49, 54-60, 62, 67, 71, 72, 73, 76, 77, 79, 81-83, 85, 86, 88, 91-97, 106, 117, 121, 123, 130, 132, 140, 147, 148, 150, 152, 153, 156, 157, 159, 160, 165-176.  
Torrecilla de la Orden (Valladolid), 23, 94, 104, 105, 172.  
Valderas (León), 56, 152, 153.  
Venialbo (Zamora), 30, 33, 37, 64-66.  
Vic (Barcelona), 92.  
Viena (Austria), 112.  
Villabrágima (Valladolid), 45.  
Villaesper (Valladolid), 159.



Villalpando (Zamora), 30, 41, 64, 114.  
Villalba (Zamora), 124.  
Villalube (Zamora), 42, 55.  
Villardiga (Zamora), 32, 140, 142.  
Villardondiego (Zamora), 42, 143.  
Villavendimio (Zamora), 40, 41, 45, 55,  
130, 132.

Villavieja del Cerro (Valladolid), 44.  
Zamora, 17, 19, 20, 22, 27, 28, 37, 40, 45,  
46, 47, 50, 56, 81, 88, 108, 114, 118,  
123-126, 128, 130, 140, 143, 145, 148,  
151, 157, 166.

Este libro se acabó de imprimir  
en Gráficas Varona de Salamanca  
en diciembre de 2003,  
un siglo después de que Gómez Moreno  
pergeñase por vez primera  
la personalidad del  
Anónimo de Toro.