

# «Camón Aznar» de Ibercaja

## **Boletín**

---

*Museo e Instituto «Camón Aznar»*

### **Separata**

Organización y método de trabajo de un taller  
de pintura a mediados del siglo XVI.

El caso toresano

por

Luis Vasallo Toranzo e Irune Fiz Fuertes

**N.º XCI • 2003**

Páginas texto, 313 a 326

# Organización y método de trabajo de un taller de pintura a mediados del siglo XVI. El caso toresano

Luis Vasallo Toranzo  
e Iruna Fiz Fuerl

El hallazgo de un pleito por la tasación del retablo mayor de San Salvador de Abezames (Zamora) entre Juan de Borgoña II y Luis del Castillo, aporta una enorme cantidad de datos novedosos que, si bien confirman en parte las especulaciones que se habían hecho sobre la autoría de dicha obra, modifican sustancialmente ciertas premisas que se venían manteniendo sobre la personalidad de alguno de los maestros más relevantes del foco toresano de pintura del siglo XVI.

Fue Gómez Moreno el primero en distinguir dos estilos en trece tablas procedentes del despiezado retablo mayor de San Salvador de Abezames<sup>1</sup>, distribuidas entonces entre la iglesia parroquial de San Miguel y una ermita<sup>2</sup>. Tres de ellas le parecieron de la escuela del «Anónimo de Toro» y las diez restantes las consideró «berruguetescas y con algún plagiо directo de Rafael». Fueron estas últimas las que le sirvieron a Post para trazar la personalidad del pintor que llamó «Maestro de Abezames»<sup>3</sup>. Tanto este pintor como el «Anónimo de Toro» son hoy personalidades suficientemente desveladas. El «Maestro de Abezames» fue identificado con Luis del Castillo por Díaz Padrón y Padrón Mérida<sup>4</sup>. El «Anónimo de Toro» engloba la obra de varios pintores que trabajaron en dicha ciudad en el tercio central del siglo XVI, siendo los más destacables Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña llamado «el Joven», a quien a partir de ahora denominaremos Juan de Borgoña II, puesto que nada tiene que ver con el conocido pintor que trabaja en Toledo en el primer tercio del siglo XVI. Las tablas que no fueron hechas por Luis del Castillo se han venido

<sup>1</sup> GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo monumental de la provincia de Zamora*, t. I, León, 1980, p. 348.

<sup>2</sup> Actualmente se encuentran dispersas en colecciones privadas.

<sup>3</sup> POST, R.Ch., *A History of Spanish Painting*, t. XIV, Cambridge, Massachusetts, 1965, pp. 55-60.

<sup>4</sup> DÍAZ PADRÓN, M. y PADRÓN MÉRIDAS, A., «Luis del Castillo o el maestro de Abezames», en *Homenaje al Profesor Martín González*, Valladolid, 1995, pp. 763-769.

atribuyendo hasta ahora a Lorenzo de Ávila por las coincidencias formales con otros retablos de este artista<sup>5</sup>, pero como ahora veremos, aunque Ávila participó activamente, se debieron a los pinceles de Juan de Borgoña II.

El pleito lo inició Borgoña al presentar una demanda contra Luis del Castillo el 14 de enero de 1553 porque le estorbaba el cobro de su parte en el retablo de Abezames<sup>6</sup>. La situación es bastante compleja y requiere un relato detallado de las circunstancias que desembocaron en la demanda. El retablo de San Salvador de Abezames fue contratado en 1544 por Lorenzo de Ávila y Luis del Castillo<sup>7</sup>. Ávila, debido a las dificultades que atravesaba la iglesia para consignar los pagos, y cuando ya tenía dibujadas cinco tablas, se desentendió de la obra y traspasó su parte a Juan de Borgoña. El 1 de febrero de 1545, con la mediación del pintor Francisco de Valdecañas y mediante acuerdo privado, se hace un nuevo reparto de la obra<sup>8</sup>. Dos terceras partes quedaban para Castillo y el resto para Borgoña que, a cambio, recibía una participación en un retablo para Vezdemarbán, que corría por cuenta de su compañero<sup>9</sup>.

La obra se termina en 1550 y el 11 de octubre se procede a tasarlo. Por razones que no se explican en la documentación, Luis del Castillo decide no atenerse al concierto firmado con Borgoña y, en el momento de la tasación, renuncia a lo pactado y decide respetar la valoración que sobre la obra de cada uno hicieran los tasadores. El retablo fue

<sup>5</sup> Fiz FUERTES, I., *La pintura del siglo XVI en el foco toresano: revisión de la personalidad artística del Maestro de Pozuelo* (memoria de licenciatura inédita), Valladolid, 1999, lo sitúa en la misma época que el de Santa María de Arbas en Toro. Este retablo fue contratado por Lorenzo de Ávila en 1540. NAVARRO TALEGÓN, J., *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*, Zamora, 1980, pp. 156-157.

<sup>6</sup> El proceso y la carta ejecutoria se conservan en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Pleitos Civiles, Alonso Rodríguez (F), C. 2852-3 y Registro de Reales Ejecutorias, C. 843-9. Los párrafos que se transcriben en el texto se han extraído del pleito.

<sup>7</sup> El 13 de julio de 1544 el entallador Pedro Díez asegura la fianza que Luis del Castillo tuvo que presentar para cubrir los 140.000 maravedies en que se valoraba su parte en el retablo (AHPZa, Prot. 3097, ff. 165-166).

<sup>8</sup> «Digo yo Juan de Borgoña, pintor, vecino de Toro, que me doy por contento y bien satisfecho que vos Luis del Castillo, pintor, vecino de Toro, pintéis y doréis las dos partes del retablo de Aveçames así como los partió Francisco de Cañas, pintor, con más un tavlero que estaba de partir en partes y su guardición. [...] Y si más nos dieren de ciento e quarenta mill maravedies, por lo mismo digo que tengo por bien que resibáys gratificación conforme a esto que aquí se concierta, por quanto vos me dexastes otra tanta obra en Vezdemarbán. Y digo que lo terné por bueno y por tanto lo firmé de mi nombre. Hecho oy primero del mes de febrero del anno de mil e quinientos e quarenta e cinco años. Testigos que fueron presentes a todo lo contratado Francisco de Valdecañas que lo concertó y partió la obra del dicho pueblo de Aveçames.

Juan de Borgoña

Por testigo Valdecañas».

<sup>9</sup> Seguramente para la iglesia de Santa María de la Cuesta.

El resultado se podría encuadrar en el tipo de casillero del que se conservan algunos ejemplos en el foco toresano: un retablo plano de múltiples calles y cuerpos distribuidos de forma ortogonal y con abundante decoración tallada<sup>11</sup>. Es inútil aventurar la distribución de las pinturas en calles, cuerpos y banco, pero sí podemos acordar que, en una iglesia dedicada al Salvador, la temática estaba consagrada a desarrollar escenas de la vida de Cristo, de su infancia, y sobre todo las que inciden en su misión redentora y forman parte de la Pasión. Teniendo en cuenta esto y observando además que se trata de un programa muy detallado de la Pasión, ya que desarrolla tres escenas consecutivas como son la *Flagelación*, *Coronación de espinas* y *Ecce Homo* cuando lo habitual es elegir entre ellas, nos inclinamos a pensar que la mayoría de las tablas que faltan harían hincapié en este asunto. De las catorce conservadas, siete tratan de los últimos días de Jesucristo, que se convierten en ocho si incluimos la desaparecida del *Prendimiento*, obra de Juan de Borgoña II. Escenas como el *Lavatorio de los pies*, *Vía Crucis*, *Llanto sobre Cristo muerto*, *Santo Entierro*, *Bajada a los infiernos* o *Pentecostés* parecen probables en un ciclo como éste.

Si documentalmente conocemos muy bien la participación de diferentes pintores en el retablo, no ocurre lo mismo con el entallador y el escultor que se ocuparon de la arquitectura y las imágenes de talla. Muy probablemente el artista encargado de la arquitectura y sus adornos fuese Pedro Díez, el entallador más prolífico del foco toresano en el segundo cuarto del siglo XVI. Además hay que recordar que documentalmente aparece ligado a la obra, cuando en 1544 aseguraba la fianza de Luis del Castillo. Más problemático es concretar la figura del escultor. Huérfanos de estudios estilísticos que agrupen las esculturas conservadas en Toro y su comarca, y las hagan corresponder con imagineros conocidos a través de la documentación, debemos desistir de intentar cualquier atribución de los restos esculpidos a pesar de que Juan Ducete el Viejo aparezca tangencialmente relacionado con el retablo<sup>12</sup>.

Si el pleito no revelara nada más que el nombre de los pintores del retablo, se trataría sólo de incluir en el haber de Juan de Borgoña II una

<sup>11</sup> MARTÍN GONZALEZ, J.J., «Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento», *BSAA*, XXX, 1964, pp. 55 y ss.

<sup>12</sup> En efecto, Juan Ducete fue llamado por Luis del Castillo para testificar en el pleito.

obra que hasta el momento figuraba en el catálogo de Lorenzo de Ávila, algo frecuente por otra parte desde que conocemos la existencia de este Juan de Borgoña en Toro, gracias a su testamento dado a conocer por Antonio Casaseca<sup>13</sup>. Pero de este documento se desprenden otras muchas noticias muy valiosas para el conocimiento de la pintura de esta época. Una lectura reposada del mismo desvela cuestiones relativas a la organización y funcionamiento de un taller, a las preferencias estilísticas que condicionan las tasaciones, así como a aspectos biográficos de algunos pintores, que modifican sustancialmente lo que se venía diciendo hasta ahora.

En las contestaciones de los testigos queda perfectamente definida la personalidad de Lorenzo de Ávila como figura capital del taller de pintura toresano. Por las respuestas de los declarantes se reconoce que su fama había traspasado los estrechos límites locales y era tenido por uno de los mejores oficiales del reino<sup>14</sup>; pero, sobre todo, se traslucen su consideración como maestro de todos los pintores que se movían en el entorno toresano con excepción de Luis del Castillo. El propio Castillo describe muy bien la «clientela» de Lorenzo de Ávila en una de sus preguntas:

«Otro si, 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 parten dichas obras que hazen. Porquel dicho Lorenzo de Ávila debuxa los tableros y haze los rostros, y el dicho Juan de Borgoña los pinta y el dicho Francisco de Cañas los dora y estoфа».

Pero Castillo no se queda en eso sino que demuestra cómo entre estos tres maestros existe una antigua y estrecha relación profesional y en algún caso hasta personal. En las tachas que pone a Lorenzo de Ávila y a Francisco de Valdecañas como testigos de Borgoña recuerda lo siguiente:

<sup>13</sup> CASASECA CASASECA, A., «El hijo de Juan de Borgoña y la pintura renacentista de Zamora», *Actas del Simposio A introduçao da Arte de Renascença na Península Ibérica*, Coimbra, 1981, pp. 201-226.

<sup>14</sup> A la hora de comparar la calidad de los testigos presentados por cada pleiteante, Juan de Borgoña II formula la siguiente pregunta: Si saben «que Lorenzo de Ávila es muy excelente hombre de pintura, sabe muy mejor el arte de pintura e conoscerla que todos los testigos del dicho Luys del Castillo e puede ser maestro dellos». Todos los testigos presentados por Borgoña contestan afirmativamente, pero quizás la respuesta más categórica sea la del pintor zamorano Macías de Carvajal que «sabe e vee que el dicho Lorenzo de Ávila es muy ecelente oficial, uno de los mejores que ay en el rreyno de pintor».

«El dicho Lorenzo de Ávila tuvo parte en la obra del rretablo y la traspasó a Juan de Borgoña, y debuxó la parte del dicho rretablo que cupo a hazer al dicho Juan de Borgoña y tiene afición a su obra; y demás desto es grande amigo del dicho Juan de Borgoña e deprendió el ofizio con el dicho Lorenzo de Ávila y parte en todas las obras que el uno y el otro hazen. Y 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 estofó la parte que cupo del dicho rretablo al dicho Juan de Borgoña. Y [Ávila] tiéneles por ello particular afición como a obra que haze».

Juan de Borgoña se encargará de aclarar después que Lorenzo de Ávila no fue su maestro, pero es indudable que actuaba como tal. Probablemente Castillo cargó las tintas cuando apuntó que Ávila siempre dibujaba las composiciones y hacía las caras, mientras Borgoña pintaba los tableros; de hecho Borgoña le contestará que unas veces ocurría así y otras no<sup>15</sup>. Pero la personalidad de Ávila parece tan fuerte y estaba tan seguro de su maestría, que difícilmente podía sustraerse a ponerla en práctica y actuar como tal. Así al menos lo declara Borgoña cuando confiesa cómo Lorenzo de Ávila enmendaba a Antonio de Salamanca, a quien Borgoña había contratado para pintar los tableros de Abezames.

«Algunas veces el dicho Lorenzo de Ávila yva en casa deste confesante [Juan de Borgoña II] y hallava pintando en los tableros a Antonio de Salamanca, e le enmendaba lo que le parescía, por ques condición del dicho Lorenzo de Ávila reprehender a todos los que ve que van herrados en el dicho oficio».

Parece, por tanto, que en muchas ocasiones Lorenzo de Ávila trabajaba en compañía de otros dos maestros, un pintor de pincel, Juan de Borgoña, y un aparejador de madera, dorador y estofador, Francisco de Valdecañas. Juan de Borgoña había trabajado años antes para él como oficial hasta que se casó con Beatriz de Castillo, quien por cierto no era hija de Luis del Castillo<sup>16</sup>. La mayoría de los testigos dirán que Borgoña aprendió con Ávila. El propio Antonio de Salamanca insistirá sobre ello: «que sabe e vio quel dicho Juan de Borgoña estuvo e bibió en casa del

<sup>15</sup> «Que confiesa que en algunas obras tienen parte y la dicha companya y en otras no».

<sup>16</sup> Beatriz era en realidad hija de Hernando de Castillo. Así se declara en el testamento de su hermano Cristóbal de Castillo, para el que Juan de Borgoña actuó como testamentario (AHPZa, Prot. 3029, f. 54).

dicho Lorenzo de Ávila deprendiendo lo que sabe del dicho oficio de pintor»; pero el propio Borgoña nos aclara que cuando entró al servicio de Ávila ya era oficial y, lo que es más importante, que llegó del extranjero, lo que deshace su pretendida filiación con el Juan de Borgoña toledano.

«Que es verdad questuvo en casa del dicho Lorenzo de Ávila deprendiendo algo de su oficio, pero que siempre ganava dineros en su casa, porque quando este confesante vino a España de su tierra, ya hera pintor, e primero que entrase en casa de Lorenzo de Ávila ganava este confesante mill maravedíes cada un mes».

Esto significa que Juan de Borgoña se formó en los talleres pictóricos borgoñones de principios de siglo, pero tuvo que llegar muy joven a España, con un estilo poco consolidado, abierto a nuevas enseñanzas de la mano de Lorenzo de Ávila. Lamentablemente en el documento no se proporciona la edad de Borgoña, tampoco conocemos la fecha de su matrimonio con Beatriz de Castillo, momento en el que algunos testigos fijan el abandono de la casa de Lorenzo de Ávila y su relativa independencia profesional. Lo único cierto, rastreable en los documentos notariales dados a conocer en las últimas décadas y por testimonios directos en este pleito, es que la relación profesional entre Ávila y Borgoña era sumamente estrecha. Con todo, Borgoña era un verdadero maestro independiente y actúa como tal en este importante centro pictórico castellano. Forma aprendices —se le han documentado hasta cuatro—, se asienta con oficiales que le ayudan —caso de Antonio de Salamanca y Francisco de Valdecañas— y, por supuesto, contrata obra por su cuenta y riesgo.

En Toro es el retablo de Santo Tomás Cantuariense la única obra que conservamos documentada de Juan de Borgoña II sin que aparezca el nombre de Lorenzo de Ávila. A la vista del sistema de trabajo del taller toresano, y teniendo en cuenta que la noticia documental proviene del testamento del pintor, donde no se especifica el motivo de la deuda de la parroquia, sería insuficiente para asegurar su autoría. Pero estilísticamente se observan particularidades que la diferencian claramente de la manera de hacer de Lorenzo de Ávila. El pintor de Santo Tomás gusta de figuras más corpóreas y se preocupa por la gradación tonal a base de un leve *sfumato*. Las imágenes de Lorenzo de Ávila, por el contrario, tienen menor volumetría, son más alargadas en su rostros y anatomías, y dan sensación de ingratidez. Por ello no parece aventurado

atribuir el retablo a Juan de Borgoña. A partir de estas pinturas se le han adjudicado otros conjuntos como los de Castrogonzalo y Salas de los Barrios<sup>17</sup>. Las dos localidades pertenecían en el siglo XVI a la diócesis de Astorga, igual que Quintanilla del Monte, cuya parroquia albergaba hasta hace pocos años un retablo documentado de Juan de Borgoña II, lamentablemente perdido y del que se conservan pocas fotos y muy deficientes. Otras localidades que contaron con obras documentadas de este artista son Alameda, Ponseca, Villar de la Yegua y Capillas, esta última perteneciente en el siglo XVI a la diócesis de León y las otras a la de Ciudad Rodrigo, donde recaló el pintor al final de sus días.

La marcha de Juan de Borgoña a Ciudad Rodrigo no ha sido suficientemente explicada, pero seguramente tenga que ver con la saturación de un mercado incapaz de satisfacer la oferta de tres talleres de pintura simultáneos. Con toda probabilidad, tampoco tuvo que resultar muy beneficiosa para él la longevidad de Lorenzo de Ávila<sup>18</sup>, ni el cambio de gusto más proclive a la escultura que se produce en los centros menos especulativos tras el Concilio de Trento.

Un pintor que aparece fuertemente unido a Juan de Borgoña II es Francisco de Valdecañas; en realidad un aparejador, estofador y dorador, como bien claramente se encarga de puntualizar Luis del Castillo: «porque uno de ellos es gentil oficial de pinzel y el dicho Francisco de Cañas no lo sabe hacer». Castillo, además, distingue muy bien entre los pintores de pincel y los simples doradores y estofadores: «el ques oficial de pinzel sabe más quel mejor estofador que hay en toda Castilla», lo que indica una evidente jerarquía profesional y un reconocimiento de la capacidad del pintor sobre el trabajo más artesanal y repetitivo del estofador.

Valdecañas se convirtió en el complemento necesario de Lorenzo de Ávila y de Juan de Borgoña para policromar la arquitectura y las imágenes de bulto o de relieve de los retablos. Con Borgoña le unían además lazos de amistad e incluso familiares, como oportunamente aclara

<sup>17</sup> FIZ FUERTES, I., *La pintura del siglo XVI... y Encrucijadas. Las Edades del Hombre*, Astorga, 2000, pp. 136-137.

<sup>18</sup> En el pleito de 1553 Ávila confiesa más de sesenta años. Habría nacido, entonces, antes de 1493. Parece muy exagerada la edad de noventa y siete años que se le asigna en un documento de 1570, donde el secretario del Consejo de Estado para Asuntos de Alemania, Pablo Pfintzing de Hensfenfelt, donó al rey «un retablo en ébano y guarnecido con plata que contiene todo el Credo en figuras, que lo hizo un vasallo suyo llamado Lorenzo de Ávila de Toro, de edad de 97 años [...] que se cierra muy extrañamente» (ATERIDO FERNÁNDEZ, A. y ZOLLE BETEGÓN, L., «Pintura y letras: Hernando de Ávila, su biblioteca y su herencia», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XI, 1999, p. 146).

de nuevo Luis del Castillo: «Otrosí, si saben e conosçen que el dicho Francisco de Cañas es muy grande yntimo amigo del dicho Juan de Borgoña y está casado con una sobrina de su mujer del dicho Juan de Borgoña».

Nacido hacia 1513, pues en el pleito Valdecañas declara tener unos cuarenta años, participó en el retablo de Abbezames en el que doró y estofó a destajo la parte correspondiente a Borgoña. Algo similar tuvo que ocurrir en el retablo de Castrogonzalo, que anteriormente hemos puesto en relación con Borgoña. Entre los documentos conservados sobre esta obra hay uno que relaciona a Valdecañas con el retablo y ha hecho suponer su autoría<sup>19</sup>, sin embargo la confirmación de éste sólo como dorador y estofador nos hace ratificar nuestra atribución a favor de Juan de Borgoña II<sup>20</sup>. Lo mismo se puede indicar respecto de su participación en la policromía de la capilla de los Benavente en Santa María de Medina de Rioseco, donde actúa en colaboración con el medinense Martín Alonso y con el también toresano Antonio de Salamanca, redactor de las condiciones<sup>21</sup>.

Antonio de Salamanca declara en el pleito a favor de Luis del Castillo a quien reconoce se le hizo agravio por no valorar su trabajo el doble que a Borgoña pero, como él mismo dice en su testimonio, «trata con todos ellos», y sus relaciones parecen fluidas con las dos partes. Por el pleito sabemos que ayudó a Valdecañas a dorar y policromar parte del retablo de Abbezames, y a Juan de Borgoña en la pintura de los siete tableros que le habían correspondido. Con Valdecañas ya había participado en 1551 en la policromía de la capilla de los Benavente, y lo volverá a hacer en 1554 cuando les encomiendan el dorado de la reja del mismo lugar. Colaboró tanto con Luis del Castillo como con Lorenzo de Ávila. Actuó como testigo del primero en 1530 en la contratación del retablo que Castillo hizo para Almaraz de la Mota (Valladolid)<sup>22</sup>, momento en

<sup>19</sup> En 1564 Luisa de Oviedo, viuda del pintor salmantino Juan de Montejo, daba un poder a Pedro de Lanestosa para que pudiera recibir de Francisco de Valdecañas el dinero que éste le adeudaba de una escritura de traspaso del retablo de la iglesia de Santo Tomás de Castrogonzalo (CASASECA CASASECA, A., *Los Lanestosa, tres generaciones de canteros en Salamanca*, 1975, p. 34).

<sup>20</sup> La documentación de este retablo es problemática ya que aparece vinculado a varios artistas. Tras la muerte de Francisco de Valdecañas, se hace cargo de él en 1569 Antonio de Salamanca, especificando que su labor consistiría en dorar y estofar la obra. Al poco tiempo Salamanca lo traspasa a Santiago de Remesal (NAVARRO TALEGÓN, José, «Manifestaciones artísticas de la Edad Moderna», en *Historia de Zamora*, t. II, Zamora, 2001, p. 566).

<sup>21</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos para estudio del Arte en Castillo. Pintores*, Valladolid, 1946, pp. 54-65.

<sup>22</sup> NAVARRO TALEGÓN, J., *Pintura en Toro: obras restauradas*, Toro-Zamora, 1985, p. 13.

que seguramente militaba en su taller en condición de aprendiz, dado que en esa fecha tenía unos diecisiete años (en el pleito de 1553 declara contar cuarenta). Lo vemos asociado a Lorenzo de Ávila en 1542, cuando en un retablo éste se encargue de dibujar los «lejos» y pintar los rostros, mientras Salamanca se ocupa del resto<sup>23</sup> (igual hará años más tarde para Borgoña en las tablas de Abezames). En 1560 vuelven a relacionarse los dos pintores, cuando Salamanca actúe como testigo en la carta de pago de la dote de María de Ávila, hija de Lorenzo<sup>24</sup>. En 1581, ya muerto Antonio de Salamanca, su viuda aparece junto con Luis del Castillo como acreedora de la iglesia de la Magdalena de Toro, quizás a consecuencia de una deuda por una obra conjunta<sup>25</sup>.

De todos estos documentos y de los testimonios que se desprenden del pleito, se deduce que Salamanca no era un creador sino un pintor subordinado a otros, con los que trabajaba mancomunado o a su servicio<sup>26</sup>.

Si el análisis reposado del pleito que nos ocupa aclara muchas de las circunstancias que condicionaban la organización y métodos de trabajo de un taller de pintura del siglo XVI, una lectura entre líneas puede desenmascarar profundos enfrentamientos profesionales, provocados no sólo por el reparto del mercado, sino por la diferente valoración del trabajo de cada uno. Es indudable que la existencia en un mismo foco de dos importantes talleres de pintura dirigidos por dos fuertes personalidades, como las de Lorenzo de Ávila y Luis del Castillo, tuvo que provocar numerosas rencillas profesionales. La situación se agravó cuando Castillo, consciente de realizar una pintura más moderna que la de Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña, vio cómo su obra era menos valorada que la de sus competidores.

El enfrentamiento obligó a los dos talleres toresanos a buscar aliados en Zamora. A favor de Borgoña testifican los dos tasadores del retablo de Abezames, Miguel de Carvajal y Alonso de Aguilar, y un tercero llamado Macías de Carvajal. Los dos primeros son calificados como doradores y estofadores, aunque según Macías, Miguel de Carvajal era también ofi-

<sup>23</sup> NAVARRO TALEGÓN, J., *Catálogo monumental...*, p. 192.

<sup>24</sup> NAVARRO TALEGÓN, J., *Pintura en Toro...*, p. 7.

<sup>25</sup> NAVARRO TALEGÓN, J., *Ibid.*, p. 16.

<sup>26</sup> Salvo en 1566, cuando se compromete a pintar un retablo, hoy desaparecido, para la iglesia de San Sebastián de los Caballeros en Toro (NAVARRO TALEGÓN, J., *Pintura en Toro...*, p. 13).

cial de pincel. Esto obliga a replantear la figura de Alonso de Aguilar, a quien se le atribuyen los tableros de Fresno de la Ribera y de la iglesia de San Antolín de Zamora<sup>27</sup>. Si bien la noticia que lo une al retablo de Fresno es indirecta, ya que aparece como testigo en el traspaso del ensamblaje en 1546, es cierto que en 1557 contrató los tableros de la iglesia de San Antolín de Zamora. Sin embargo, es indudable que los estilos de ambas obras resultan diferentes y no sería de extrañar que, siendo dorador y estofador, traspasase la realización de las escenas de pincel a otros.

Luis del Castillo sólo consigue atraer a su causa a Juan Godínez y a Cristóbal Gutiérrez, ambos tachados sólo de doradores y estofadores por los testigos de la parte contraria, aunque Castillo reconoce para uno de ellos, que no especifica, los conocimientos suficientes para pintar a punta de pincel<sup>28</sup>.

Pero volvamos de nuevo sobre la tasación. La decisión de los tasadores de primar la obra de Borgoña sobre la de Castillo queda explicada en la contestación a una de las preguntas del procurador de Borgoña: «que por razon que la obra quel dicho Juan de Borgoña avía e tenía fecha en el dicho rretablo, así en lo estofado como en la pintura e pinzel, estaba muy bien acabada e muy limpiamente tratado, conforme a como requería a buena obra, e merescía muy bien lo que le mandaron dar este testigo e su compañero lo quel dicho Juan de Borgoña tenía hecho, por estar como dicho tiene muy bien obrado e ser buena obra». La respuesta de Miguel de Carvajal, no es extraña en un ambiente poco intelectualizado, en el que los artistas actuaban más en función de presupuestos artesanales, que atentos a la verdadera creación artística. El propio Alonso Berruguete tuvo que soportar, veinte años antes, jucios críticos en este mismo sentido por el retablo de San Benito de Valladolid<sup>29</sup>. Claramente los tasadores y todos los que testifican a favor de Borgoña, incluido el propio Lorenzo de Ávila, parecen preferir una pintura dulce y agradable, en la que se combinan las composiciones quattrocentistas con el detallismo del paisaje flamenco, frente a otra, la de Luis

<sup>27</sup> NAVARRO TALEGÓN, J., «Documentos inéditos para la Historia del Arte. Pintores zamoranos del siglo XVI», *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, 1984, p. 325, y «Documentos inéditos para la Historia del Arte en Zamora», *Studia Zamorensia*, 4, 1983, pp. 112-113.

<sup>28</sup> Probablemente se trate de Juan Godínez, ya que Gutiérrez está ampliamente documentado como dorador.

<sup>29</sup> BOSARTE, I., *Viaje Artístico*, Madrid, 1978, pp. 370-374.

del Castillo, más avanzada, plenamente manierista, pero llena de «inco-  
rrecciones», en la que se descuidan los fondos paisajísticos (los impor-  
tantes «lejos» de Ávila y Borgoña) y se incide en la expresividad de pos-  
turas violentas y rostros adustos.

Por supuesto Castillo no argumenta nada de esto en el pleito, pero sí manifiesta sus dudas sobre la calidad artística de Lorenzo de Ávila, y por extensión sobre toda su escuela. Cuando el teniente del corregidor le pregunta sobre la excelencia de Lorenzo de Ávila, contesta con una indirecta: «que en el arte de la pintura se encierra tanto saber que el que más sabe no sabe nada». Pero al pedirle que aclare la respuesta dirá: «que negaba e negó porque ay otros oficiales y moços mejores quel [Lorenzo de Ávila] y no son muy ecelentes». El propio Valdecañas es consciente de la calidad de Castillo y aunque se expresa en los mismos términos que otros testigos de Borgoña, reconoce que «el dicho Luis del Castillo tiene en el dicho rretablo tres o quattro piezas de pinzel que se ygualan con las del dicho Juan de Borgoña».

Pero, a pesar de todo, Lorenzo de Ávila es la figura clave de la pintura toresana durante el tercio central del siglo XVI. Ninguno de los testigos de Toro y Zamora, a excepción de Castillo, le discute su puesto como decano de los pintores; todos le reconocen su maestría demostrada día a día con consejos y reprensiones. De este modo se explica el éxito de sus fórmulas, que llevó a muchos a adoptar un «estilo» reconocible y perdurable en los ambientes zamorano y toresano, expandido por un discípulo aventajado como Juan de Borgoña II.

Frente a los modelos quattrocentistas de Lorenzo de Ávila, la única pintura netamente discordante es la de Luis del Castillo. Ambos debieron llegar al mismo tiempo a Toro procedentes de diferentes focos pictóri-  
cos. El primero desde Ávila, donde pudo haber conocido a Juan de Borgoña I<sup>30</sup>, aunque ya había recalado en distintas poblaciones del reino de León<sup>31</sup>; el segundo proviene de un ambiente artístico domi-

<sup>30</sup> Los contactos de Lorenzo de Ávila con Juan de Borgoña I son contemplados por varios autores. El último ha sido PARRADO DEL OLMO, J.M., «Andrés de Melgar en el retablo de Pozuelo de la Orden. Las relaciones entre pintores del medio castellano del primer tercio del siglo XVI», *BSAA*, LXIV, 1998, p. 260.

<sup>31</sup> RIOS Y SERRANO, D. de los, *La Catedral de León*, 1895, t. I, p. 125, y t. II, p. 218; GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo monumental de España. Provincia de León*, Madrid, 1925, p. 111; GARCÍA CHICO, E., *Nuevos documentos para el estudio del arte en Castilla: escultores del siglo XVI*, Valladolid, 1959, p. 10.

nado por Juan de Soreda, con quien tuvo contacto<sup>32</sup>. Pero Castillo no se queda en la superficialidad de novedades quinientistas aportadas por Soreda, sino que absorbe el expresivismo berruguetyesco, lo que podría indicar una estancia no documentada en Valladolid. Las figuras de rostros expresivos, los escorzos violentos, la menor importancia concedida al paisaje, la profusión del uso de grabados o la abundancia de grutescos en su arquitectura, entre otras notas características de su estilo, están muy alejadas de la limpieza, el orden y la idealización del estilo de Lorenzo de Ávila y su taller.

El duelo entre ambos artistas se inclinó siempre a favor de Ávila. Aunque a Luis del Castillo no le faltaron nunca encargos, los más relevantes se los llevaron los representantes del estilo más arcaico.

Condicionados como estamos por la moderna concepción del artista como individuo creador, se han empleado muchas páginas en intentar discernir los trabajos de los diferentes pintores englobados bajo el estilo del Maestro de Pozuelo. Si bien es procedente sacar a la luz la labor de artistas injustamente olvidados, conviene tener presente que nos hallamos ante una organización gremial del taller, sin visos creativos y fuertemente jerarquizada. De tal manera, en muchos casos parece innecesaria por imposible acometer la individualización de cada artista a partir de rasgos «morellianos», cuando frecuentemente estamos hablando de pinturas diseñadas por una única mente creadora, la de Lorenzo de Ávila<sup>33</sup>. En este sentido contábamos ya con evidencias de ello<sup>34</sup>, ahora debemos añadir el testimonio de los propios protagonistas. Castillo declara que Ávila preparaba los dibujos y pintaba los rostros, mientras Borgoña ejecutaba todo lo demás. Los tableros de Abbezames fueron dibujados por Ávila y pintados por Borgoña con la participación de Antonio de Salamanca.

<sup>32</sup> NAVARRO TALEGÓN, J., *Pintura en Toro...*, p. 15. Las relaciones estilísticas con Soreda están claras en alguna de sus obras. La más patente es la del retablo de Casasola, donde se aprecian débitos directos del retablo de Olivares de Duero.

<sup>33</sup> El papel jugado por Lorenzo de Ávila como «director artístico de la obra de pintura figurativa» ya fue señalado con perspicacia por PARRADO DEL OLMO, J.M., «Andrés de Melgar...», p. 269.

<sup>34</sup> En 1538 Ávila daba la traza de los elementos renacientes que había de añadir Antonio de Francia en el retablo mayor de la iglesia del monasterio de Sancti Spiritus de Toro (AHPZa, Prot. 3091, f. 272). En 1566 se encargaba de supervisar la labor del pintor Alonso González a quien la cofradía de Santa María la Mayor de Toro había encomendado la ejecución de una pintura mural y la limpieza de la portada de la Majestad de la Colegiata (NAVARRO TALEGÓN, J., «Restauración de la portada de la Majestad de la Colegiata de Toro. Memoria histórica», en *Restauración de la portada de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro*, Madrid, 1996, p. 57).

Es conveniente tener en cuenta la labor hegemónica de Lorenzo de Ávila y no tratar de encontrar tantas «manos», pero es evidente también que se observan distintas sensibilidades, aunque no sean creadoras, a las que es difícil poner nombre y apellidos por falta de documentos consistentes. En la pintura toresana hay cambios de estilo, que no se pueden atribuir siempre a la evolución de un mismo artista, sobre todo cuando hablamos de obras coetáneas.