

APORTACIONES A LA PINTURA SALMANTINA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI

CONTRIBUTION TO THE PAINTING IN SALAMANCA IN THE FIRST HALF OF THE SIXTEENTH CENTURY

IRUNE FIZ FUERTES
Universidad de Valladolid

Resumen

El artículo ahonda en el estudio de la pintura del Renacimiento hispano a través del análisis de la obra de un pintor anónimo que trabaja en las décadas de 1530 y 1540 en la ciudad de Salamanca y su ámbito de influencia.

Abstract

The aim of this paper is to achieve a better understanding of the Hispanic Renaissance Painting through the study of an anonymous painter working between 1530 and 1540 in Salamanca and its surroundings.

Palabras clave

Pintura del Renacimiento. Siglo XVI. Salamanca. Orden de San Juan. “Maestro de Fuentelapeña”

Keywords

Renaissance Painting. 16th Century. Salamanca. Military Order of Saint John. Fuentelapeña’ Master.

La pintura del siglo XVI en Salamanca es uno de los capítulos del arte de ese territorio que ha sido objeto de menor atención por parte de los investigadores¹. Es cierto que hay otros periodos y manifestaciones más

¹ Las compilaciones sobre la misma son escasas. El último estudio -y el más exhaustivo, pese a su brevedad- se debe a PASCUAL DE CRUZ, J. C., “Panorama de la pintura renacentista en Salamanca”, en *Tres tablas de un retablo. El antiguo retablo del convento de las Úrsulas*, Salamanca, 2005, pp. 13-31. El autor realiza un breve análisis formal de muchas de las obras conservadas, aportando además información documental. A esta visión global le precedió la realizada por ÁLVAREZ VILLAR, J., “Arte”, en AA. VV., *Salamanca*. Madrid, 1990. También es interesante la aportación de Gómez-Moreno en su recorrido a principios del siglo XX por la provincia de Salamanca, pues fue el primero que puso el acento sobre determinadas pinturas del periodo (GÓMEZ-MORENO,

brillantes en las que detenerse dentro del arte salmantino, pero más allá de esto, las causas de esta falta de atención hay que buscarlas en el frecuente desinterés que existe hacia la pintura del siglo XVI en España cuando no se alude a los grandes nombres que la van pautando; por otra parte, es un hecho que en las corrientes historiográficas predominantes hoy en día se tiende a desechar la creación de nuevos maestros anónimos.

En Salamanca, sobre todo en los dos primeros tercios de la centuria, contamos con un conjunto pictórico no muy abundante, un patrimonio disperso y heterogéneo, en el que la frecuente falta de documentación imposibilita especificar unos nombres de artistas unidos a unas determinadas tendencias estilísticas. Si bien es cierto que se ha abusado del método atribucionista, sigue siendo necesaria la agrupación de unas determinadas formas bajo un nombre propio. Aunque éste sea una convención, es un primer paso ineludible para el estudio de las directrices estilísticas que priman en un determinado periodo.

En este sentido, queremos dar a conocer una serie de obras situadas en Salamanca o bajo el ámbito de influencia salmantino que fueron realizadas por un maestro y su taller con unas características formales bien definidas. A veces se le ha confundido con la escuela del “Maestro de Astorga”² o se ha percibido la influencia de la pintura toledana del primer tercio del siglo XVI³, es decir, la proveniente de la obra de Juan de Borgoña y su entorno.

El pintor que nos ocupa trabaja en Salamanca en la cuarta y quinta década del siglo XVI, en un momento en el que se entrecruzan múltiples influencias. Por una parte, utiliza estampas de Durero, un paisaje que imita el de la escuela umbra del *Quattrocento* -de ahí proviene en gran parte la confusión con el “Maestro de Astorga”-, y comienza a experimentar con estampas rafaelescas. Tiende al excesivo detallismo en los primeros planos, a la vez que se observa en su obra un interés por la creación de un espacio tridimensional coherente. Los rostros son dulces y agradables, con un mentón anguloso, los ojos grandes, la nariz recta y de considerable tamaño. El tratamiento de los ropajes es preciosista, pero sobre todo llama la atención el pronunciado vuelo de los pliegues en algunas prendas, sobre todo en los turbantes, tocado que utiliza muy a menudo.

M., *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*. Madrid, 1967) y más recientemente la contribución en el mismo sentido de CASASECA CASASECA, A., *La provincia de Salamanca*. León, s/f. Existen también algunos estudios más específicos dignos de mencionar, como el de REDONDO CANTERA, M^a J., “Noticias sobre Alejo de Encinas y otros pintores activos en Salamanca durante la primera mitad del siglo XVI” *Salamanca. Revista de estudios*, 48 (2002), pp. 175-186 y el de FIZ FUERTES, I., “Atribución a Francisco de Comontes de una *Epifanía* y una *Anunciación* en el Museo de la Universidad de Salamanca”, *BSAA*, LXIV (1998), pp. 283-287.

² POST, R. Ch., *A History of Spanish Painting*, vol. IX, part II: *The beginning of the Renaissance in Castile and Leon*, Cambridge (Mass.), 1947, p. 516.

³ MARTÍNEZ FRÍAS, J. M., *El Convento de Santa Isabel de Salamanca*, Salamanca, 1987, p. 55. CAMÓN AZNAR, J., *Salamanca. Guía artística*, Salamanca, 1953, p. 120.

La obra más importante de este artista no se halla en Salamanca, sino en la provincia de Zamora, en la localidad de Fuentelapeña⁴. Al ser una zona situada al sur, en la frontera con el territorio de Salamanca, siempre sufrió en mayor medida la influencia de ésta, por lo que es natural que las manifestaciones artísticas que encontremos deban más a los artífices salmantinos que a los zamoranos. La autoría de un artista establecido en Salamanca se confirma al observar que el resto de obras pertenecientes al mismo pintor, de las que luego se hablará, se hayan localizado en dicha provincia.

Por otra parte, Fuentelapeña fue una localidad que pertenecía en el siglo XVI a la Orden de San Juan. Como es bien sabido, los territorios dependientes de las órdenes militares no estaban sujetos a la autoridad de ninguna diócesis⁵. Desde el punto de vista artístico, los diversos estudios dedicados al arte de las órdenes militares han indicado que no es factible hablar de un arte con unos caracteres exclusivos, sino que se puede decir que, desde el punto de vista formal, las obras llevadas a cabo en los territorios de las encomiendas se adaptaron al ámbito en el que se encontraban⁶.

En la parroquia de Santa María de los Caballeros de Fuentelapeña se encuentran dos retablos hechos por un mismo taller, el mayor y el de la capilla del baptisterio⁷. Son obras fechables en la cuarta década del siglo XVI, aunque se encuentran en un templo construido posteriormente, a finales de esa misma centuria, obra de canteros vinculados a lo salmantino⁸.

El retablo mayor tiene un banco y una calle central escultórica, a los lados de la cual se distribuyen doce tablas de pintura. A pesar de que la iglesia esté consagrada a Santa María de los Caballeros, su protagonismo se limita a la calle central, mientras que las pinturas se dedican a la infancia de Cristo

⁴ A la espera de encontrar documentación sobre este artista y su taller, proponemos el nombre de “Maestro de Fuentelapeña” para denominarlo.

⁵ En el caso de Fuentelapeña, tenía desde el siglo XII el carácter de *diocesis nullius*. De este modo, depende directamente de Roma, lo que conlleva no sólo independencia jurídica, sino libertad para encomendar obras artísticas sin contar con el beneplácito de las diócesis colindantes. OJEDA NIETO, J., *Comendadores y vasallos (La orden de San Juan y el partido de Valdeguareña)*, Zamora, 1997, pp. 42 y 130.

⁶ PÉREZ MONZÓN, O., *Arte sanjuanista en Castilla y León. Las encomiendas de la Guareña y su entorno geo-histórico*, Valladolid, 1999, p. 31.

⁷ La historiografía de ambos retablos, comienza, como la de tantos otros, con GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora*, [t. I]: texto, Madrid, 1927, p. 332, quien vincula su estilo con la “manera rafaelesca”, y continúa por Post, quien encuentra relación con la pintura de Rodríguez de Solís (POST, R. Ch., *ob. cit.*, pp. 517-519). En su conciso estudio sobre la pintura zamorana, Casaseca ya percibió la falta de relación con el resto de la pintura de la provincia. CASASECA CASASECA, A., “Arte moderno y contemporáneo”, en AA. VV., *Zamora*, Madrid, 1991, p. 126.

⁸ PÉREZ MONZÓN, O., “La iglesia de Santa María de los Caballeros de Fuentelapeña (Zamora)”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXIV (1996), p. 47.

(*Anunciación, Natividad, Epifanía, Presentación en el templo* en el primer cuerpo y *Huida a Egipto y Jesús entre los Doctores* en el segundo) y a su Pasión (*Oración en el Huerto, Flagelación, Lamentación, Resurrección* en el tercer cuerpo). Las pinturas de las calles externas del segundo cuerpo rompen el ciclo narrativo y se dedican al *Bautismo de Cristo* y al *Martirio en aceite hirviendo de San Juan Evangelista*; han de situarse en el contexto de una obra realizada para templo sanjuanista.

Un retablo lateral con una iconografía variada, situado en la capilla del baptisterio, también fue realizado por el mismo taller; se trata de una pequeña estructura de tres cuerpos y tres calles en las que se distribuyen ocho tablas: *San Jerónimo penitente, Ecce Homo* (fig. 1) y *San Antonio de Padua* en el primer cuerpo, *Natividad, Misa de San Gregorio* y *San Juan Bautista* en el segundo, y en el último *Noli me tangere* y *la Caída de Simón el Mago*.



Fig. 1. *Ecce Homo*. Hacia 1530. Iglesia de Santa María de los Caballeros. Fuentelapeña (Zamora). (Fotografía: I. Fiz Fuertes)

En este retablo el estilo es menos uniforme, las tablas que más directamente se relacionan con el retablo mayor son *San Antonio de Padua*, *San Jerónimo*, *Ecce Homo* y la *Misa de San Gregorio*. Los escudos que se colocan en las pilastras que flanquean el tercer cuerpo, con la cruz de la Orden de Malta y un cordón franciscano alrededor, tampoco dejan lugar a dudas acerca de su original pertenencia a este templo.

Es notable el uso que hace el artista de estampas, como, por ejemplo, la *Virgen sentada sobre las nubes*, grabada por Raimondi hacia 1512-1513, utilizada aquí para representar a María en la *Adoración de los Reyes*. Es posible que para el San José que aparece en segundo plano apoyado en el quicio de la ventana de la escena de la *Anunciación* se haya inspirado en la *Mujer Pensativa*, un grabado a partir de Rafael realizado por un artista del círculo de Raimondi. Como es habitual, combina el uso de las fuentes italianas con grabados procedentes del norte de Europa, entre ellos, uno de los más frecuentes, la *Huida a Egipto* de Martin Schongauer. Para el *Martirio de San Juan Evangelista* sigue la estampa homónima de Durero, y quizá vuelva a recurrir al maestro alemán para la escena de la Resurrección, pues presenta muchas semejanzas con la que grabó Durero hacia 1510 para su serie de la *Gran Pasión*.

De todos modos y como es habitual, pese al uso de grabados alemanes y a una cierta tendencia a lo anecdótico, la impresión general es que nos encontramos ante una obra vinculada al gusto italiano. Por eso se admite la general clasificación de “rafaelesco”, aludiendo a un pintor plenamente renacentista, puesto que ha dejado atrás la profusión de oro, muestra un notable y desarrollado interés por el espacio, que estructura en composiciones equilibradas en medio de una arquitectura clásica cubierta de grutescos; en esta misma línea, prefiere los tipos humanos tendentes a mostrar una suavidad y dulzura estereotipada.

Como tantas otras piezas, el retablo mayor estuvo a punto de desaparecer en el siglo XVIII. En 1709 el Concejo de la villa reclama al comendador 300.000 maravedís de la renta atrasada de seis años para poder pagar un nuevo retablo y se mantiene un largo pleito por este y otros motivos económicos. En aquel momento las autoridades concejiles estimaban que “dicha iglesia parroquial necesita de muchos reparos y obras y excepcionalmente de retablo por hallarse el que tiene muy acabado y quebrantado y por esta razón indecente (...)”⁹.

Afortunadamente, el pleito lo ganó el Comendador y el Concejo no pudo afrontar los gastos que conllevaba el cambio de retablo.

En cuanto al patrocinio de la obra, las fechas de su realización coinciden con el gobierno de don Diego de Toledo, prior de Castilla y León al menos desde 1522¹⁰. En 1536 decide el traslado del convento de comendadoras de

⁹ PÉREZ MONZÓN, O., “La iglesia de Santa María...”, p. 52.

¹⁰ Ese año se pone a la cabeza de una expedición a Rodas, asediada por los turcos.

Fuentelapeña a la ciudad de Zamora, anexo a la iglesia de Santa María de la Horta¹¹. También sabemos de su intervención en el patrimonio artístico de otros lugares de su priorato¹². Aunque su escudo no se encuentra en el retablo, es probable que fuera él quien ayudó a financiarlo. Lamentablemente se ha perdido un documento que hubiera sido precioso para atestiguarlo, los *Autos hechos en tiempos de Diego de Toledo sobre la obra de la iglesia y retablo de Fuentelapeña*¹³, pero al menos nos sirve el enunciado para vincular de algún modo, aunque sea débilmente, su figura con los retablos. El retablo del baptisterio, sin embargo, por los escudos que porta, aparece vinculado a otra dignidad sanjuanista cuyo nombre desconocemos.

En la propia ciudad de Salamanca, en el convento de Santa Isabel, existen otras pinturas sobre tabla que podemos relacionar con los retablos de Fuentelapeña. El convento fue fundado en el segundo tercio del siglo XV por doña Inés Suárez de Solís, hija del segundo regidor de Salamanca, don Suero Alfonso de Solís y de doña Jimena Blázquez; en él profesaron las hijas de las familias salmantinas más poderosas¹⁴. Los Solís ostentarán el patronazgo del templo y distintos personajes pertenecientes a su linaje se encuentran enterrados en la capilla mayor¹⁵, que cuenta con seis lucillos con sus correspondientes sepulcros pétreos. Aún pudo observar Gómez-Moreno a principios del siglo XX unas pinturas sobre tabla embutidas en cuatro de estos lucillos¹⁶. De éstas hoy perviven dos, *Cristo atado a la columna* (fig. 2) y *Crucifixión*, que actualmente se encuentran en el coro a los pies del templo, con lo que se ha perdido la vinculación específica con alguno de los sepulcros de la capilla mayor.

¹¹ PÉREZ MONZÓN, O., “El convento de las Comendadoras de Zamora: el proyecto artístico del comendador sanjuanista Diego de Toledo”, *Anuario del Instituto de Estudios zamoranos Florián de Ocampo*, 1993, pp. 229-246.

¹² *Ibid.*, p. 244.

¹³ PÉREZ MONZÓN, O., *Arte sanjuanista...*, p. 156.

¹⁴ MARTÍNEZ FRÍAS, J. M., *El Convento de Santa Isabel...*, p. 10.

¹⁵ La identidad de los yacentes no está totalmente aclarada. La propuesta de identificación de PORTAL MONGE, Y., “Sepulcros de la familia Solís en la Capilla Mayor del Convento de Santa Isabel de Salamanca”, *Salamanca. Revista de estudios*, 14 (1984), pp. 177-188, es rebatida en parte en MARTÍNEZ FRÍAS, J. M., *La Salamanca oculta. Vida y arte en el convento de Santa Isabel*, Salamanca, 2004, p. 59.

¹⁶ GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo... Salamanca*, pp. 190-191. Los temas de las dos desaparecidas eran el *Nacimiento de Cristo* y la *Adoración de los Reyes Magos*. Por la descripción que hace este autor, parece que no eran de la misma mano que las que se han conservado. Por otra parte, es casi seguro que ya no se encontraran en el convento en 1932, pues en esa fecha no las recoge CAMÓN AZNAR, J., *Guía de Salamanca*, Madrid, 1932. Este autor valora la tabla de la *Flagelación* como un “magnífico producto de la escuela toledana de la primera mitad del siglo XVI”. GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo... Salamanca*, p. 191 las pone en relación con el retablo de Sinlabajos (Ávila), posteriormente atribuido a Álvaro, el “Maestro de Portillo” por POST, R. Ch., *ob. cit.*, part I, pp. 400-401.



Fig. 2. *Cristo atado a la columna*. Hacia 1535. Convento de Santa Isabel. Salamanca.
(Fotografía: Convento de Santa Isabel. Salamanca)

Ambas pinturas se realizarían por la misma época y poseen un estilo similar. La *Crucifixión* tiene un magnífico paisaje de fondo, pero las figuras son de una mano diferente a las de Fuentelapeña. El *Cristo atado a la columna*, en cambio, fue realizado por el mismo autor que los retablos de la localidad zamorana. Llama la atención el sobresaliente desarrollo del fingido marco arquitectónico en el que se sitúa la figura de Cristo, así como el recargado paño de pureza, que Martínez Frías interpreta como un recurso propio de una sensibilidad aún gótica¹⁷.

Las relaciones estilísticas con Fuentelapeña son obvias si observamos la tabla de la *Flagelación* de su retablo mayor (fig. 3), así como la del *Ecce Homo* del retablo de la capilla del baptisterio. Hallaremos el mismo rostro doliente de Jesucristo, así como una parecida manera de tratar los paños de pureza, aunque en Fuentelapeña se han suavizado los perfiles angulosos. Hay, sin embargo disparidad en la concepción anatómica y espacial; es más esbelta y estilizada la figura de Cristo en Salamanca, pero quizá sólo se trate de variaciones achacables a la diferencia de proporción entre las tablas. Por otra parte, es más correcto el modo en el que se trata la perspectiva en la pintura salmantina;

¹⁷ MARTÍNEZ FRÍAS, J.M., *La Salamanca oculta...*, p. 55; así mismo ve analogías entre el *contraposto* de la figura y el de la *Flagelación* de Alejo Fernández en el Museo de Córdoba.

seguramente esto obedece a la lógica intervención del taller en una obra que exige considerable esfuerzo como es un retablo mayor, mientras que en la tabla destinada al sepulcro de un personaje principal de la ciudad fue el propio maestro quien se encargó de toda la ejecución.



Fig. 3. *Flagelación*. Hacia 1530. Iglesia de Santa María de los Caballeros. Fuentelapeña (Zamora).

(Fotografías: I. Fiz Fuertes)



Fig. 4. *San Cristóbal*. Hacia 1530. Museo Catedralicio. Salamanca.

Lo que resulta más interesante es constatar las diferencias iconográficas existentes en el modo de tratar un tema similar, dependiendo del lugar para el que fue creado. En el caso de Fuentelapeña, la escena se incorpora al contexto característico de un retablo anterior a la Contrarreforma, en el que prima la narración pormenorizada y anecdótica. Y el mejor ejemplo de ello es la interpretación que se hace del escueto pasaje evangélico en el que se basa la Flagelación: el artista rodea a Cristo de los tradicionales verdugos, y tampoco se priva de recrear la tribuna repleta de espectadores asistentes al suplicio. El lucillo del convento salmantino no es una imagen creada para catequizar al pueblo, sino que se inserta en un contexto más privado. Se representa a Cristo en soledad, no aparecen ni siquiera los sayones, sólo los instrumentos de su martirio. Su función es la de inducir a la meditación mediante los tormentos sufridos por Cristo para lograr la salvación de los hombres tras la vida terrena.

Existen en la ciudad de Salamanca otras pinturas que podemos vincular con este pintor. Un *San Cristóbal* (fig. 4) y una tabla con el *Santo Entierro* (fig. 5), ambas de procedencia poco clara¹⁸, se encuentran hoy ubicadas en la capilla de Santa Catalina como parte del recorrido expositivo del Museo Catedralicio de Salamanca.



Fig. 5. *Santo Entierro*. Hacia 1530. Museo Catedralicio. Salamanca. (Fotografía: I. Fiz Fuertes)

La primera es la típica imagen de gran tamaño de San Cristóbal que adornaba los muros de muchas iglesias desde la Edad Media con carácter apotropaico. A menudo se ejecutaban directamente en la pared, aunque en este caso se trata de una pintura sobre tabla, que en diversas guías y catálogos figura como una obra de Fernando Gallego ubicada en el claustro de la catedral vieja¹⁹. Casaseca afirma que su emplazamiento original era la tumba de Alonso Gómez de Paradinas -representado en la parte inferior a la izquierda-, situada en el claustro de la catedral²⁰. Este prelado era sobrino de Alonso de Paradinas,

¹⁸ El Museo se denomina “Catedralicio” por pertenecer la mayoría de sus fondos a la catedral, pero engloba además algunas obras procedentes de otros templos de la diócesis.

¹⁹ Allí la sitúan, entre otros, GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo... Salamanca*, p. 142 y CAMÓN AZNAR, J., *Salamanca. Guía...*, p. 62.

²⁰ CASASECA CASASECA, A., *Las Catedrales de Salamanca*, León, 1993, p. 56, habla del año de 1512 como fecha en que se mandó pintar la obra, sin proporcionar referencia documental alguna. Así mismo, mantiene la atribución a un discípulo de Fernando Gallego, probablemente por la similitud de la composición con la que hizo Gallego para el tríptico de la Virgen de la Rosa. Se observan ciertas semejanzas con la estampa del mismo tema grabada por Dürero hacia 1500, sobre todo en el modo en el que dispone las piernas del santo cruzando el río.

obispo de Ciudad Rodrigo desde 1469 hasta su muerte en 1485. Tal parentesco explica las analogías entre el escudo que aparece en la esquina superior derecha con el pétreo de la casa de Paradinas en la ciudad de Salamanca²¹.

Sin llegar a ser una figura de primer orden, Alonso Gómez de Paradinas tuvo un papel apreciable en las primeras décadas del siglo XVI en el medio salmantino. Fue provisor del obispo de Salamanca y en 1527 formó parte del llamado “Proceso de Salamanca” contra San Ignacio de Loyola²².

El *Santo Entierro* que se encuentra colgado en lo alto de una de las paredes de la misma capilla remata en arco de medio punto. La forma y el tema funerario indican su probable procedencia de un arcosolio. Se trata de una composición muy equilibrada en la que el pintor ha sabido compensar con maestría las masas de color, rodeando el cuerpo sin vida de Cristo, en tonos claros, con la gama oscura del sarcófago y de los ropajes de las figuras que se agrupan a su alrededor. Cabe destacar además las figuras de Nicodemo y José de Arimatea, cerrando la composición a izquierda y derecha, en los que el pintor vuelve a hacer gala de su gusto por el uso de turbantes de colores tornasolados.

Por otra parte, el Museo de Salamanca custodia tres restos de tablas que representan escenas de la vida de San Pedro y de San Pablo (fragmentos de una *Predicación*, de la *Caída de San Pablo* (fig. 6) y de la *Caída de Simón el mago*) procedentes de la iglesia de Moriscos²³. Es ésta una localidad muy próxima a Salamanca cuya parroquia está dedicada al primer pontífice, por lo que seguramente estos restos formaron parte del antiguo retablo mayor, sustituido en el siglo XVIII por el actual. Se repiten elementos observados en otras pinturas de este artista, el tipo de rostros, el tratamiento del espacio, el detallismo de la vegetación en primer plano en contraste con el paisaje en la lejanía, etc.

En la tabla que mejor se constatan todas estas características así como la calidad de la obra es en la *Caída de San Pablo*, donde resuelve con pericia la difícil postura del caballo derribado de San Pablo, al que de nuevo vuelve a adornar con un tocado muy exótico.

²¹ En lo que hoy es el arco de acceso al lugar popularmente conocido como “Huerto de Calixto y Melibea”, ÁLVAREZ VILLAR, J., *De heráldica salmantina. Historia de la Ciudad en el arte de sus blasones*, Salamanca, 1997, pp. 39-42.

²² GARCÍA DE CASTRO, J. (dir.), *Diccionario de espiritualidad ignaciana*, Bilbao, 2007, p. 1025.

²³ MORENO ALCALDE, M., *Guía. Museo de Salamanca. Sección de Bellas Artes*, Salamanca, 1995, pp. 28-29; atribuye su realización al coetáneo “Maestro de Becerril”, cuyo ámbito de actuación fue la diócesis palentina. Agradecemos a la autora y al Museo de Salamanca su amabilidad al permitirnos estudiar y fotografiar estas pinturas.

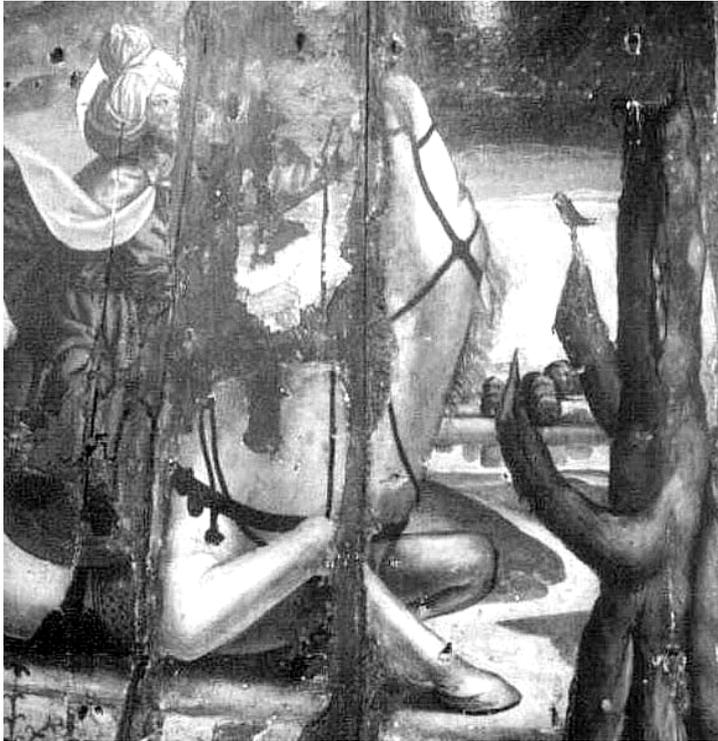


Fig. 6. *Caída de San Pablo*. Hacia 1530. Museo de Salamanca. Salamanca.
(Fotografía: I. Fiz Fuertes)

Hemos hallado otras dos obras en la provincia de Salamanca que atribuimos al taller que realizó los retablos de Fuentelapeña: la *Decapitación de San Juan Bautista*, del retablo mayor de Castellanos de Villiquera y los *Desposorios místicos de Santa Catalina* en la localidad de Pelarrodríguez.

En el retablo barroco de Castellanos de Villiquera se insertaron seis tablas del primer tercio del siglo XVI, probablemente procedentes de un retablo mayor anterior²⁴. Se trata de pinturas de estilo y calidad variopinta, en la que sólo en la *Decapitación de San Juan Bautista* se encuentran vinculaciones con el taller del pintor aquí estudiado. Los tipos humanos son los mismos; el rostro del verdugo del Bautista lo encontramos repetido en los sayones situados a la derecha de la *Flagelación de Fuentelapeña*. Del mismo modo, la mujer que sirve la mesa del

²⁴ CASASECA CASASECA, A., *La provincia de Salamanca...*, p. 7, considera por el escudo del ático que el retablo puede provenir de un extinto convento dominico. El hecho de que dos de las tablas conservadas, *Bautismo de Cristo* y *Decapitación de San Juan Bautista*, aludan a la vida de san Juan Bautista, titular del templo, nos lleva a descartar esa hipótesis. Por otra parte, la cruz dominica suele ser blanca y negra, no dorada sobre fondo rojo como aquí, y es un símbolo distintivo de órdenes militares como la de Alcántara y Calatrava. Sin embargo, preferimos no establecer ninguna vinculación con estas órdenes por su escasa implantación en la zona.

fondo a Herodías y Herodes tiene las mismas facciones, tocado y actitud que la Virgen María en las tablas de Fuentelapeña. Sin embargo, el tratamiento del espacio difiere notablemente. En Castellanos se observa el infructuoso intento del artista por desarrollar un interior coherente, pero es patente su torpeza en la distribución de los distintos grupos humanos en una escena en la que el pintor no se ha conformado con la representación del suplicio, sino que opta por una escena más ambiciosa que no resuelve bien, en la que incluye multitud de espectadores y un segundo plano en el que sitúa al rey hebreo y su amante. Pensamos que se trata de una obra en la que trabajó el taller sin la intervención del maestro.

De mejor calidad son los *Desposorios místicos de Santa Catalina*, que formaron parte de un tríptico desaparecido que alcanzó a ver Gómez Moreno y que incluyó entre las escasas fotografías que dedica en su *Catálogo Monumental de la provincia de Salamanca* a la pintura del siglo XVI²⁵. Se repiten los rostros de Santa Catalina y Cristo en las tablas de Fuentelapeña. De factura inferior son las tablas laterales de este tríptico. Pelarrodríguez se encontraba en esta época dentro del ámbito de influencia de la encomienda sanjuanista de Zamayón, con lo que otra vez encontramos al pintor vinculado a empresas sanjuanistas.

Es una hipótesis sugestiva, pero difícil de probar, la idea de que, pese a no poder hablar de un arte específicamente sanjuanista, distintas encomiendas pudieron tener unos artistas preferidos y contar con ellos en diferentes trabajos. En todo caso, no cabe duda de que nos encontramos ante la obra de un artífice que debió de tener cierto éxito. De ello da prueba la notable cantidad de obras conservadas -el *corpus* más extenso que hasta el momento se ha podido adscribir a un pintor del Renacimiento en Salamanca- pero también el hecho de que fuera elegido para realizar no sólo retablos parroquiales, sino encargos de carácter más personal para la oligarquía salmantina.

Por otra parte, la comparación de esta serie de pinturas salidas de un mismo taller, fechadas en la década de los 30 y de los 40, permite constatar que la pintura salmantina se movía formalmente por esas fechas en los mismos parámetros que el resto de la península: predominio del grabado rafaelesco, sin prescindir de las estampas anteriores; profuso empleo del grutesco en la arquitectura *picta*; interés por el desarrollo de una caja espacial coherente, etc

Desde el punto de vista de la iconografía, tampoco parecen acusarse variaciones respecto a otras zonas; el modo de representación se adapta los diferentes ámbitos, como se ha visto al analizar los contextos específicos -parroquial y funerario- en que se inserta la escena de la *Flagelación* y el *Cristo atado a la columna*.

²⁵ GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo...Salamanca*, t. II, ils. 593 y 594.