

Recibido en: 20/12/2012

Aceptado en: 4/10/2013

## **GIL DE ENCINAS Y BARTOLOMÉ DE SANTA CRUZ EN EL RETABLO DE HORCAJO DE LAS TORRES (ÁVILA) Y SU RE- LACIÓN CON EL TALLER DEL MAESTRO DE ASTORGA**

### **GIL DE ENCINAS AND BARTOLOMÉ DE SANTA CRUZ IN THE ALTAR- PIECE OF HORCAJO DE LAS TORRES (ÁVILA). ITS RELATIONSHIP WITH THE WORKSHOP OF THE MASTER OF ASTORGA**

IRUNE FIZ FUERTES  
Universidad de Valladolid

#### **Resumen**

La conexión entre la documentación y el análisis estilístico ha posibilitado vincular las tablas del retablo de Horcajo de las Torres (Ávila) con la prolífica escuela del Maestro de Astorga, especialmente con su producción zamorana, que se debe al pintor Gil de Encinas.

#### **Palabras clave**

Pintura del Primer Renacimiento. Castilla-León. Horcajo de las Torres (Ávila). Principios del siglo XVI. Gil de Encinas. Bartolomé de Santa Cruz. Maestro de Astorga.

#### **Abstract**

Connection between documentation and formal analysis allows to link the Horcajo de las Torres' altarpiece panels with the prolific school of Master of Astorga, especially with his production in Zamora, due to the painter Gil de Encinas.

#### **Keywords**

Early Renaissance Painting. Castile. Horcajo de las Torres (Ávila). 16th century. Gil de Encinas. Bartolomé de Santa Cruz. Master of Astorga.

En la iglesia parroquial de Horcajo de las Torres (Ávila) existen cinco tablas procedentes de un retablo de inicios del siglo XVI, recientemente restauradas<sup>1</sup>, que hasta ahora se encontraban diseminadas en diversos puntos del

---

<sup>1</sup> Se ocupó de esta labor el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León, ubicado en Simancas (Valladolid). Quiero agradecer las facilidades proporcionadas para el acceso a esta obra a su directora, Milagros Burón, y a la restauradora del conjunto, Cristina Gómez González.

templo<sup>2</sup>. En la de mayor tamaño figuran *San Julián* y *Santa Basilisa* (fig. 1), titulares del templo, representados entronizados y de cuerpo entero; seguramente esta tabla estaba destinada a la parte central de un antiguo retablo mayor. Las cuatro restantes son parejas de Apóstoles que dejan ver tres cuartos de su anatomía tras un pretil y formarían parte del banco. Se trata de *San Bartolomé* y *San Felipe* (fig. 2), *San Pablo* y *San Andrés*, *Santiago el Mayor* y *San Pedro*, además de una pareja de Evangelistas que no es posible identificar con mayor precisión, pues tan solo se acompañan como atributo de sendos libros.



Fig. 1. *San Julián* y *Santa Basilisa*. Bartolomé de Santa Cruz y Gil de Encinas. 1507-1508. Iglesia parroquial de Horcajo de las Torres (Ávila).

<sup>2</sup> En la pared de la nave de la epístola y en dos retablos barrocos en el crucero; en este mismo emplazamiento figuran ahora copias de las tablas, mientras que las originales se han dispuesto a los pies de la iglesia.



Fig. 2. *San Bartolomé y San Felipe*. Gil de Encinas y Bartolomé de Santa Cruz. 1507-1508. Iglesia Parroquial de Horcajo de las Torres. Ávila.

La existencia de un documento fechado en julio de 1507 en el que un pintor vecino de Zamora, llamado Gil de Encinas, se compromete a finalizar las tablas del retablo mayor de Horcajo de las Torres, proporciona varias noticias de inestimable ayuda para comprender el proceso de realización de esta obra y aporta nuevos datos a la pintura castellana en los inicios del siglo XVI<sup>3</sup>.

En primer lugar, lo temprano de la fecha confirma que el conocimiento de la pintura abulense de este periodo es aún muy fragmentario, pues estas tablas no parten de la tradición hispano-flamenca, como sucede por ejemplo en el retablo mayor de la iglesia de *San Miguel* en la vecina Arévalo, que estaba reali-

<sup>3</sup> La noticia fue dada a conocer en AYÚCAR, M., “Dos pintores para un retablo”, *Diario de Ávila*, 26 de octubre de 2009, a propósito de la restauración de las tablas. La autora no precisa la fuente de procedencia de sus datos. Tras una búsqueda documental, hemos encontrado en el Archivo Histórico Provincial de Ávila una “carta de obligación” entre el pintor Gil de Encinas y el mayordomo de la iglesia de Horcajo, que se formalizó el 27 de julio de 1507 ante el notario Pedro de Encinas. Archivo Histórico Provincial de Ávila, Protocolos, nº 2030, ff. 104v-105.

zando el pintor Marcos de Pinilla en estas mismas fechas<sup>4</sup>, sino que las pinturas de Horcajo se deben vincular más bien con modelos procedentes del Renacimiento italiano. En efecto, llama la atención sobre todo el deseo de crear un espacio amplio y tangible, tal y como se percibe en los libros colocados en escorzo en primer plano en tres de las tablas. Este recurso, unido al empleo del arco diafragma que da paso a la escena, es una solución frecuentemente utilizada por Pedro Berruguete. Además, aunque se sigue utilizando el fondo dorado, lo cierto es que éste actúa como uno más de los enseres materiales -a modo de tapiz- que deja entrever en los lados de la composición el pretil del fondo y el cielo que se asoma tras éste.

El segundo dato a destacar de este documento es que especifica que el retablo se encuentra inacabado por el fallecimiento del pintor Bartolomé de Santa Cruz, cuyo nombre trae inmediatamente a la memoria al pintor conocido como “Santa Cruz”, encargado de acabar el retablo mayor de la catedral de Ávila que Pedro Berruguete dejó inconcluso a su muerte en 1503.

Las noticias manejadas sobre este pintor son escasas<sup>5</sup>. A día de hoy, al menos ha quedado esclarecido que Santa Cruz empezó a trabajar en el retablo mayor abulense solo tras la muerte de Pedro Berruguete<sup>6</sup>. No llegará a terminar este encargo, pues en marzo de 1508 el pintor Juan de Borgoña firma un contrato con el Cabildo catedralicio de Ávila en el que se compromete a finalizar el retablo, que seguía inacabado debido a la muerte de Santa Cruz<sup>7</sup>.

En un entorno tan restringido como el medio artístico abulense, no parece probable la existencia de dos pintores de igual apellido que fallezcan en fechas similares. Podemos afirmar, por tanto, que el Bartolomé de Santa Cruz citado en el documento de las pinturas de Horcajo es el mismo pintor Santa Cruz que trabajó en el retablo mayor de la Catedral de Ávila<sup>8</sup>. Debió de fallecer en la primavera de 1507, pues está documentado en febrero de ese año en las pinturas para el retablo catedralicio<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> AA. VV., *El retablo de la Iglesia de San Miguel de Arévalo y su restauración*, Ávila, 1985, p. 47.

<sup>5</sup> GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo monumental de España. Provincia de Ávila*, t. I, Madrid, 1983, pp. 114-115. Una puesta al día en SILVA MAROTO, M. P., “Notas sobre Pedro Berruguete y el retablo mayor de la catedral de Ávila”, *Anales de Historia del Arte de la Universidad Complutense*, 1 (1989), pp. 105-119 y GAETA, L., *Juan de Borgoña e gli altri. Relazioni artistiche tra Italia e Spagna nell'400*, 2012, pp. 53-54.

<sup>6</sup> GÓMEZ-MORENO, M., *ob. cit.*, pp. 114-115.

<sup>7</sup> SILVA MAROTO, M. P., *ob. cit.*, p. 118.

<sup>8</sup> Hipótesis ya apuntada en RUIZ AYUCAR y ZURDO, M. J., *La primera generación de escultores del siglo XVI en Ávila. Vasco de la Zarza y su escuela*, vol. I, Ávila, 2009, pp. 274-275. Parece significativo además, que solo se mencione su nombre de pila al inicio de la carta de obligación y que a lo largo del documento se aluda a él sin más como “Santa Cruz”.

<sup>9</sup> SILVA MAROTO, M. P., *ob. cit.*, p. 116.

Por último, hay que destacar la mención de este pintor zamorano llamado Gil de Encinas. Al igual que en Ávila, el conocimiento de la pintura del primer tercio en la diócesis de Zamora es muy parcial debido a la casi total ausencia de testimonios documentales y materiales. Han llegado a nuestros días escasos nombres de pintores, a los que apenas se les puede atribuir alguna de las pocas obras que se conservan<sup>10</sup>. Gil de Encinas no aparece en la documentación zamorana, pero sí en los protocolos notariales de Medina de Rioseco, donde en 1514 compra un esclavo negro “boçal e de hedad de hasta quinze años”<sup>11</sup>, y en una ejecutoria dictada en la Real Chancillería de Valladolid en 1523<sup>12</sup>. En ambos documentos se sigue declarando vecino de Zamora. La ejecutoria corresponde a un pleito iniciado hacia 1511 por cuestiones de herencia en el que Gil de Encinas es una parte secundaria del proceso que, por cierto, perdió. Se deducen de este documento pocos datos más de interés, como que tenía unas casas *en la costanilla de dicha ciudad*, pertenecientes a la colación de Santo Tomé<sup>13</sup>.

## 1. GIL DE ENCINAS Y LA PINTURA ZAMORANA

La confrontación estilística de las tablas de Horcajo con la pintura realizada en Zamora durante los primeros años del siglo XVI permite ahora vincular a Gil de Encinas con una de las realizaciones más significativas del periodo en ese territorio, el retablo mayor de *San Esteban* de Fuentelcarnero (Zamora), lamentablemente desmembrado<sup>14</sup>.

El retablo de esta localidad cercana a Zamora constaba de dieciocho tablas en las que se perciben distintas sensibilidades, atendiendo a las cuales se ha repar-

<sup>10</sup> El único caso es el del pintor afincado en Zamora Alejandro de Villéstén, quien contrata en 1516 el retablo de Castroponce, del que subsisten dos tablas del banco. No obstante, esta localidad pertenecía a la diócesis de León, no a la zamorana. REDONDO CANTERA, M. J. y FIZ FUERTES, I., “El pintor zamorano Alejandro de Villéstén y el retablo de Castroponce (Valladolid)”, *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, 1998, pp. 253-261.

<sup>11</sup> Es decir, un esclavo recién sacado de su lugar de origen; Archivo Histórico Provincial de Valladolid, Protocolos, nº 8438, fol. 627vº. Aunque esta carta de venta no aparece rubricada al final, no hay duda de que se trata de la misma persona, al declararse pintor y vecino de Zamora. El documento fue dado a conocer en RAMOS DE CASTRO, G., “Precisiones sobre artistas y obras portuguesas de los siglos XV y XVI”, en *Las relaciones artísticas entre España y Portugal: Artistas, mecenas y viajeros*, Actas del VII Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte, Cáceres- Olivenza, 2-6 noviembre 1993, Badajoz, 1995, p. 27. La autora transcribió inexactamente como “Gil Deuzinas”.

<sup>12</sup> Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Registro de Ejecutorias, caja 361-11.

<sup>13</sup> *Ib.*

<sup>14</sup> Dado a conocer por GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora*, Madrid, 1927, pp. 277-278, quien aún lo vio *in situ*. También POST, R. Ch., *A History of Spanish Painting*, vol. IX, part II: *The beginning of the Renaissance in Castile and Leon*, Cambridge (Mass.), 1947, pp. 514-516.

tido su autoría entre varios maestros anónimos<sup>15</sup>, entre los que destaca el Maestro de Astorga, más conocido que el resto, por la amplitud de su marco de actuación, extendido por las antiguas demarcaciones diocesanas de León, Astorga y Zamora. Su estilo se ha definido a partir de las tablas del retablo de *San Miguel* en la catedral de Astorga, aún *in situ*. A partir de esta obra, fechada en 1530, se le han ido atribuyendo muchas otras de calidad muy variable, sobre todo a medida que su localización se aleja de Astorga<sup>16</sup>. Es seguro que contó con un taller de gran envergadura para poder abarcar tanto territorio; las diferencias estilísticas indican que en su taller, radicado sin duda en la ciudad maragata, se formaron muchos artistas que difundieron y adulteraron su estilo hacia el sur y el este de ese territorio, es decir, hacia las antiguas diócesis de Zamora y León.

Entre estas obras estaría parte del mencionado retablo de Fuentelcarnero y una serie de pinturas realizadas en el entorno zamorano, a las que hay que añadir ahora las tablas del banco del retablo de Horcajo de las Torres. Todas estas pinturas guardan estrechas similitudes con las obras astorganas, pero sin llegar a su calidad, por lo que no se deben asignar al anónimo Maestro de Astorga, sino que, a la vista de la documentación, pensamos que son obras realizadas por Gil de Encinas, quien por su profunda vinculación estilística con el Maestro de Astorga, hubo de formarse y colaborar con él en los primeros años del siglo XVI.

La producción de Gil de Encinas se caracteriza frente a la de su anónimo maestro por tender a realizar rostros de rasgos más simplificados y expresivos a la vez, y unos cuerpos desproporcionados, con extremidades exageradamente alargadas o demasiado cortas a veces, cuando están dobladas, así como una mayor tendencia a la gesticulación un tanto torpe.

Además del retablo de Fuentelcarnero, en el que intervino en la mayoría de las tablas conocidas<sup>17</sup>, trabajó con el Maestro de Astorga en el retablo mayor de la iglesia de *San Tirso* en Arquillinos<sup>18</sup>, muy reformado en el siglo XVIII, pero del

<sup>15</sup> DÍAZ PADRÓN, M., “El tríptico de la torre de Luzea y la escuela del Maestro de Astorga”, en *Renacimiento y Barroco. Colección Banco Hispano-Americano. Museo de Santa Cruz*, Toledo, 1987, pp. 11-17.

<sup>16</sup> La figura del Maestro de Astorga fue creada por Angulo y continuada por Post. En fechas más cercanas, Díaz Padrón ya percibió algunas disonancias en el *corpus* de obras asignadas al artista, por lo que creó otras dos figuras para repartirse la producción zamorana, a las que llamó Maestro de Zamora y Maestro de Fuentelcarnero. ANGULO ÍÑIGUEZ, D., “El Maestro de Astorga”, *Archivo Español de Arte*, XVI (1943), pp. 404-409; POST, R. Ch., *ob. cit.*, pp. 551-570; DÍAZ PADRÓN, M., *ob. cit.*

<sup>17</sup> De las doce tablas conocidas, dispersas en distintas colecciones, se deben a la mano de Gil de Encinas *San Esteban ante el juez*, *Ascensión de Cristo*, *Adoración de las reliquias de San Esteban*, *Lapidación de San Esteban*, que estuvo junto a otra tabla del mismo retablo en el Toledo Museum of Art (Ohio). Ambas fueron subastadas por la casa Sotheby's de Londres en diciembre de 2006. El *Calvario* en el ático del retablo también es obra de este pintor. Es la única pintura que permanece en Zamora, custodiada en su Obispado.

<sup>18</sup> Localidad zamorana perteneciente a la diócesis de Astorga en el siglo XVI.

que perviven siete tablas. Salieron también de su pincel una tabla con *San Pedro* (fig. 3) perteneciente al Museo de San Diego (California, Estados Unidos)<sup>19</sup>, un *Jesús entre los doctores* que se encontraba en comercio en 1998<sup>20</sup> y la tabla del *Cristo en Majestad* del trascoro de la Catedral de Zamora (fig. 4).

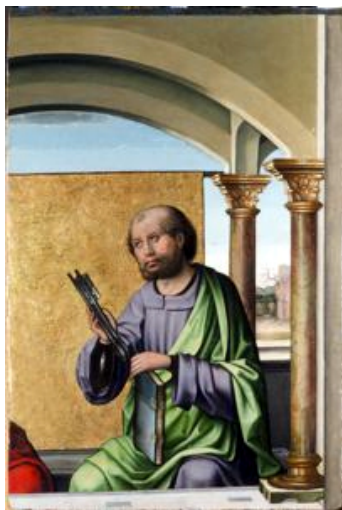


Fig. 3. *San Pedro*. Gil de Encinas. 1500-1510. *The San Diego Museum of Art* (San Diego, California, Estados Unidos).



Fig. 4. *Apostolado* (detalle de *Cristo en Majestad*). Gil de Encinas. Primera década del siglo XVI. Trascoro de la Catedral. Zamora.

## 2. LA PARTICIPACIÓN DE BARTOLOMÉ DE SANTA CRUZ

Es complicado discernir el alcance de la intervención del pintor abulense en las tablas de Horcajo. Lo cierto es que habría que empezar por definir su estilo, que se ha delimitado desligándolo de las atribuciones hechas a Berruguete y a Borgoña, al ser el menos conocido de la tríada de pintores que intervino en el retablo de la sea abulense. De este modo se le han asignado las tablas de la *Resurrección*, *Epifanía* y *Crucifixión* y al no contar con más obras documentadas de Santa Cruz que éstas, entraña cierto riesgo establecer comparaciones formales solo a partir de unas pinturas con múltiples intervenciones. No hay que olvidar que nuestro pintor trabaja en un retablo iniciado por Pedro Berruguete ni tampoco que, cuando Juan de Borgoña se hace cargo del retablo, se compromete no solo a realizar las cinco tablas que queda-

<sup>19</sup> Cat. nº 1928-22. Atribuida al Maestro de Astorga por POST, R. Ch., *ob. cit.*, p. 566.

<sup>20</sup> FIZ FUERTES, I., “Nueva obra del Maestro de Astorga”, *Archivo Español de Arte*, LXXI (1998), pp. 431-433. Quizá también sea suya otra tabla en comercio que representa a *San Pedro en Cátedra*. No me atrevo a asegurarlo al no haber visto la tabla ni contar con suficiente información gráfica como para establecer un análisis formal riguroso.

ban por hacer, sino también a reparar lo realizado por sus antecesores<sup>21</sup>, algo que se repite más de una vez a lo largo del contrato de la obra. De tal modo que es segura su intervención en partes de las pinturas asignadas a Santa Cruz, como se percibe, por ejemplo en el rostro de la Virgen de la *Epifanía* (fig. 5), muy similar al de la *Anunciación* del mismo retablo, obra inequívoca de Borgoña (fig. 6).

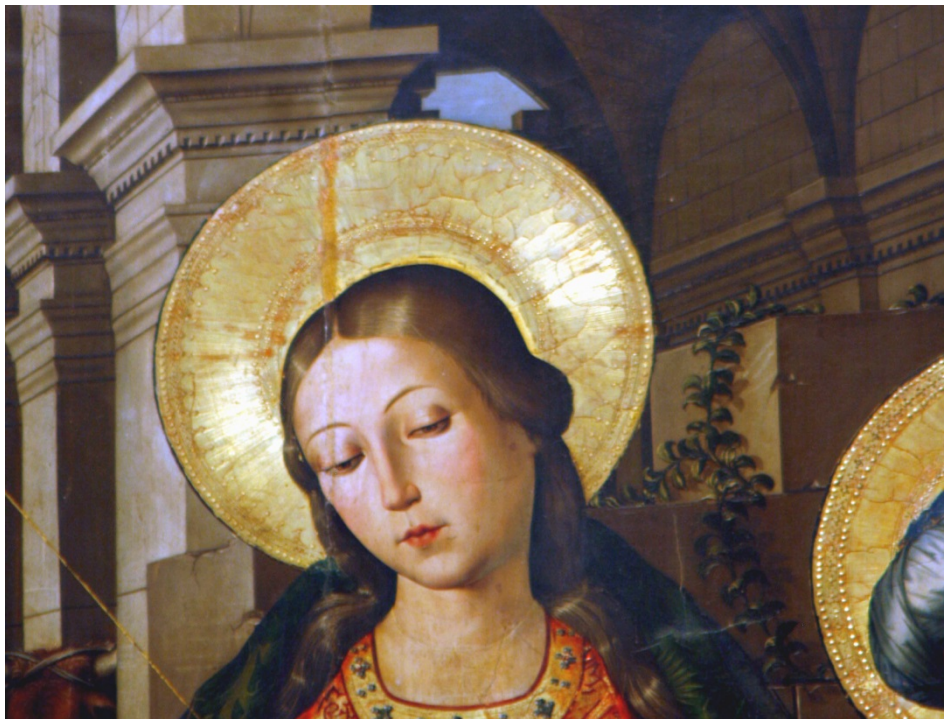


Fig. 5. *Epifanía* (det.). Bartolomé de Santa Cruz. 1507. Retablo mayor. Catedral de Ávila.

Lo mismo sucede en las tablas de Horcajo. Las noticias secundarias que proporciona el contrato con Gil de Encinas, como la cuantía del pago y el plazo establecido para su finalización, no son completamente operativas para delimitar el trabajo de cada artista desde el momento que desconocemos otros factores para poder contextualizar el proceso de la obra. El valor que se le otorgue a los 30.000 maravedís que se le pagarían en total a Gil de Encinas depende del número de tablas que tuviera en origen el retablo, o de si la cuantía incluía o no la policromía del ensamblaje, dado que no se especifica; el pintor se comprometió a “pintar e dar

<sup>21</sup> CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. 1, Madrid, 1800, p. 164.



acabado pintado el dicho retablo sobre lo que el dicho santa cruz deho fecho”. A efectos económicos, resulta más interesante otro párrafo del contrato:

“e si por caso la dicha obra del dicho retablo pujase e valiese más de lo que está en la obligación que el dicho santa cruz tenia fecha que la dicha iglesia e vos el dicho mayordomo en su nombre, me lo paguéis todo lo que más valiese a vista de maestros”.



Fig. 6. *Anunciación* (det.). Juan de Borgoña. 1508. Retablo mayor. Catedral de Ávila.

De ahí se desprende que el trabajo de Gil de Encinas sería valorado en principio conforme a lo establecido para Santa Cruz e incluso en más, si llegara el caso, pues la iglesia se comprometía de entrada a pagarle las demasías, algo infrecuente en primera instancia.

Si nos atenemos al análisis formal de las pinturas, lo cierto es que no podemos concretar el estilo de Santa Cruz más que deslindándolo del de Gil de Encinas, que es el predominante salvo en la tabla principal, con los santos titulares entronizados, y en el *San Andrés* (fig. 7a) del Apostolado, en las que se observan una mayor calidad. La pintura en la que se encuentran *Santiago el Mayor* y *San Pedro* es la menos lograda del conjunto por el tratamiento de las anatomías, mucho más simplificado y tosco.

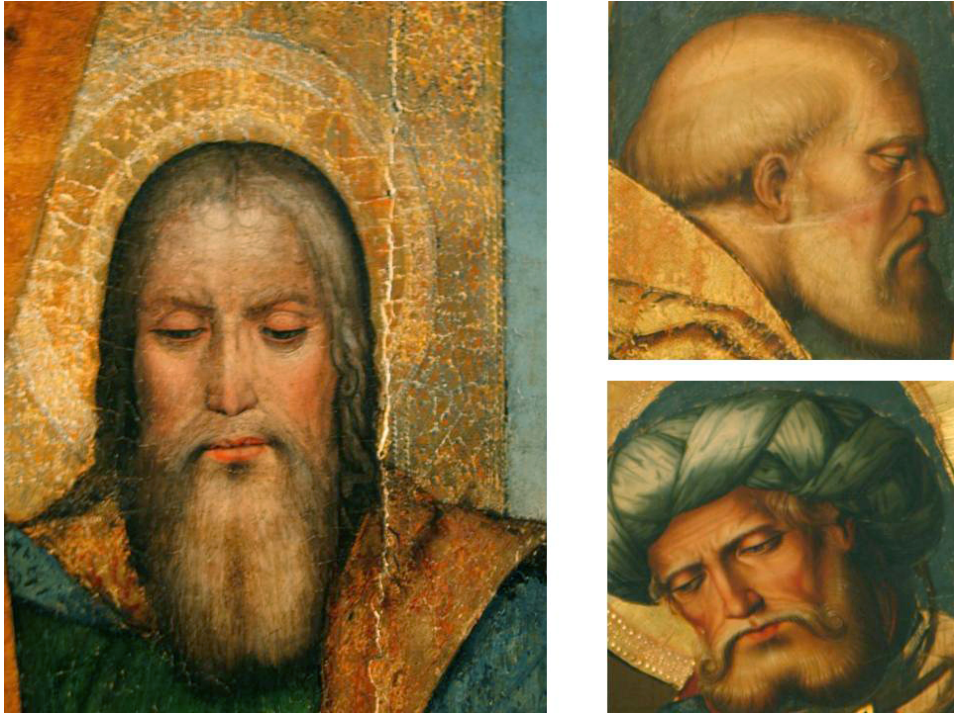


Fig. 7. a) *San Andrés*. Bartolomé de Santa Cruz y Gil de Encinas. Parroquia de Horcajo de las Torres (Ávila). b) y c) *Epifanía* (detalle de Melchor y de Gaspar). Bartolomé de Santa Cruz. 1507. Retablo mayor de la Catedral. Ávila.

Como conclusión, hemos de subrayar algo que es evidente, pero que conviene tener muy presente a la hora de hablar del estilo de Santa Cruz: tanto en el retablo de Ávila como en el de Horcajo trabajaron consecutivamente diferentes autores. De este modo resulta lógico que las características formales no coincidan por completo en las dos obras. Por otra parte, las fechas permiten deducir que Santa Cruz se ocupó simultáneamente de ambas obras, lo que ayuda a explicar que la labor en las pinturas objeto de este artículo estuviera poco adelantada a su muerte.