

EL RETABLO ZAMORANO A FINALES DEL SIGLO XVI: MONTEJO Y FALCOTE

por

SANTIAGO SAMANIEGO HIDALGO

Con motivo de la realización de nuestra memoria de licenciatura sobre la «arquitectura en Zamora entre 1570-1630»*, se ha realizado una prospección documental, algunos de cuyos resultados por considerarlos de sumo interés, adelantamos con estas líneas.

Realmente no es nada nuevo observar la calidad que presenta la labra de la madera en Zamora. Con el tratamiento pionero de Gómez Moreno¹, no sólo se puso en evidencia su relevancia en el mundo de la historia del arte español, sino que incluso se realizó la infraestructura para ulteriores estudios más pormenorizados, cosa que, desgraciadamente, no se aprovechó con una celeridad que fuera proporcionada a su calidad, importancia e interés. Hoy en día, a pesar de los setenta años transcurridos desde la elaboración de su «Catálogo», continúa siendo obra de consulta indispensable por sus poderosas dotes analíticas; en cambio, se veía incapacitado por su gusto personal a comprender la real dimensión del fenómeno cuando de hermenéutica se trataba; actualmente resulta cada vez más necesaria la superación de muchas de sus afirmaciones, sobre todo las referentes a juicios de valor claramente inconsistentes.

A pesar de todo, carecemos de otro cualquier estudio monográfico realizado con posterioridad; tan solo referencias breves de los epígonos de don Manuel en las que, junto al enigma de la llamada «escuela de Toro»², encontramos un panegírico de su atractivo escultórico. Además, el hecho de que se encontrara la documentación del retablo de Peñaranda, obra «de las

* Este trabajo se debe a una beca concedida por el I.N.P.E. para memorias de licenciatura y al acertado consejo del P. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, director de la misma. Asimismo, reconozco con gratitud las facilidades de sacerdotes, la ayuda del funcionariado de la Casa de la Cultura y del Archivo de Zamora y a la diligencia de don Dionisio Sánchez, de Salamanca.

¹ *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora*, Madrid, 1927, *passim*.

² María E. GÓMEZ MORENO, *Breve historia de la escultura española*, Madrid, 1951, p. 114. Id., *Ars Hispaniae*, vol. XVI: *Escultura del siglo XVII*, Madrid, 1963, p. 88-93.

más geniales y poderosas creaciones de la escultura patria»³ debida a las gubias de los toresanos Sebastián de Ucete y Esteban de Rueda⁴, fue la causa de que el interés se desplazara absorbentemente a la escuela de Toro en detrimento de una visión más globalizada de la escultura zamorana.

Sin embargo, antes conviene enmarcar en esta línea recientes estudios con los que se establece por análisis estilísticos un círculo de obras de sorprendente parentesco con las ya conocidas⁵ y que se caracterizan por el mechón frontal con cabellos tallados en forma amazotada y ensortijada, amén de la forma de plegar las vestiduras.

Se destacan las recientes y fructíferas aportaciones documentales que han servido, entre otros aspectos, para replantear las ideas en su justo lugar; me refiero particularmente a las realizadas por José R. Nieto. En una de ellas⁶, se delimita y concreta la producción escultórica del consorcio Ucete-Rueda, al asignarle exclusivamente al segundo la realización del retablo peñarandino y atribuirle al primero otras obras salidas de su mano de las iglesias toresanas. En la otra⁷, muy importante en conclusiones conceptuales, se cuestionan algunos tópicos frecuentes como el pensar que Toro era un taller subsidiario de Valladolid, y se afirma que la formación de Sebastián de Ucete radica en el romanismo de Becerra, no en el de Leoni, y el expresionismo juniano⁸; aunque a mi entender el componente romanista ha sido tratado insuficientemente debido tal vez a que la obra objeto de su estudio —*Calvario* de Pí-nilla— así lo indicaba.

En Zamora concretamente el italianismo lo representan dos artistas prácticamente desconocidos: Antonio Falcote y Juan de Montejo. Ambos suelen calificarse en los documentos como entalladores y contratar escultura; pero mientras el primero es más arquitecto de retablos que escultor, ocurre lo contrario con el segundo; de ahí que el contenido del presente escrito desborde su título y sea difícil delimitar la escultura de las restantes artes plásticas. Aparte de ello, se diferencian además por el gusto de su estilo: Falcote es más retrospectivo por la acentuación prolija de lo ornamental; su colega, en cambio, prefiere la fortaleza de las formas por sí solas y por ello es más

³ Manuel GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*, Valencia, 1967, p. 450 ss.

⁴ F. GONZÁLEZ Y BAUTISTA en la *Voz de Peñaranda*, agosto de 1935 recogido en Juan J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca castellana*, Madrid, 1971, p. 17 y M. GÓMEZ MORENO, *Cat. Salamanca. ob. cit.*, p. 451. Vid. nota 6.

⁵ Juan J. MARTÍN GONZÁLEZ, *ob. cit.*, p. 15 ss. y 135 ss. y María E. GÓMEZ MORENO, *Ars Hispaniae, ob. cit.*, p. 88.

⁶ José Ramón NIETO y Antonio CASASECA, «Aportaciones al estudio de Sebastián de Ucete y Esteban de Rueda» en *B. S. A. A.*, XLII (1976), p. 325-332.

⁷ José R. NIETO, «La huella de Juni en el escultor Sebastián de Ucete», en *B. S. A. A.*, XLIII (1977), p. 445-452.

⁸ *Ibidem*, p. 450.

progresivo, hasta el punto de que en algún catálogo ya mencionado se habla de «puntas de barroco»⁹.

Soslayando por el momento la presunta formación de Falcote en el plateresco, diremos que su apellido nos suena a españolización de vocablo italiano o, más bien, de adaptación castellanizada de un patronímico francés, lo cual no resulta sorprendente en Castilla puesto que es de sobra conocida la inmigración de artistas transpirenaicos durante la primera mitad del siglo XVI¹⁰. Ahora bien, italiano o francés, se trata ciertamente de un artista con ascendencia extranjera y raíces seguramente leonesas o astorganas, miembro de una familia estrechamente vinculada al mundo del arte: su primo Luis Falcote, que era pintor, se iba a desposar con su prima Ana de Astorga según consta en una cláusula del testamento que otorga en Zamora el 1 de noviembre de 1591¹¹. Desconocemos, en cambio, la llegada de sus padres Juan Falcote y Antonia de Quiñones a la ciudad del Duero y otros pormenores familiares que nos ayudaran a esclarecer circunstancias personales, excepto que queda huérfano con un hermano y una hermana y contrae matrimonio con Catalina de Ribera de la que, por lo demás, no tiene descendencia. De la notoria parquedad de los documentos, sólo merece la pena destacar el hecho de que trabajaba también el alabastro.

Tal es el caso del sepulcro en piedra de Antonio de Sotelo, reconstructor asimismo de la parroquia de San Andrés¹² donde está asentado. Consta de dos columnas corintias sobre mensurones flaqueando un nicho central de arco escarzano en donde va la estatua orante del mecenas ataviado con arcos militares. Arriba, entre la cornisa quebrada con copias del «crepúsculo» miguelangelesco, se levanta un ático muy original de columnas pareadas con el busto de San Jerónimo, llamativo además por la pequeña desproporción con el cuerpo bajo. Se remata todo con un escudo del patrono.

Del testamento de Antonio Falcote fechado el 14 de junio de 1592¹³, se deduce que Jordán debía esculpir solamente un caballero con sus manoplas y celada, además de un paje actualmente inexistente. Ahora bien, consta por documentación fechada años después¹⁴ que la escultura orante y el escudo

⁹ Manuel GÓMEZ MORENO, *Cat. Zamora, ob. cit.*, p. 160.

¹⁰ Por ejemplo, concretamente en Zamora, sabemos de la existencia en las primeras décadas del siglo (1516) de un tal Juan de Estórseme: Cesáreo FERNÁNDEZ DURO, *Memoorias históricas de la ciudad de Zamora, su provincia y obispado*, II, Madrid, 1882, p. 267. Para León vid. Eloy DÍAZ-JIMÉNEZ y MOLLEDA, «Datos para la historia del arte español: entalladores leoneses del siglo XVI» en *R. A.*, XLV (1924), p. 68 ss. Aparte del conocido caso de Juan de Juni.

¹¹ ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE ZAMORA, *Alonso Caballero*, 1591-2, sig. 650, s. f., prácticamente ilegible por efectos de la humedad. En adelante citaré por las siglas de esta entidad.

¹² C. FERNÁNDEZ DURO, *ob. cit.*, p. 331.

¹³ A. H. P. ZA., *Jerónimo Fernández*, 1594, sig. 536, s. f., Vid. apéndice documental.

¹⁴ Cristóbal PÉREZ PASTOR, «Noticias y documentos relativos a la historia y lite-

fueron realizados por Pompeyo Leoni de cuya paternidad no cabe la menor duda¹⁵. Se trata, por consiguiente, de una aparente contradicción explicable por el hecho de que Jordán se viera incapacitado para realizarlo por sus múltiples encargos y, sobrevinida su muerte en 1597, se hace nuevamente el contrato a favor del italiano, que lo concluye definitivamente en 1601.

Menos clara, sin embargo, consideramos la hipótesis de Gómez Moreno en el sentido de extender la obra mencionada en los documentos a las copias de Miguel Ángel¹⁶ e incluso de todo el nicho funerario. En lo que respecta al sepulcro en sí, Falcote manifiesta en su testamento que él lo tiene contratado y acaso acabado; deducimos que la referencia a lo que falta no es de arquitectura sino de escultura exenta, pues analizándolo detenidamente revela un estilo unitario en las columnas acanaladas y tercio de grutescos, en los medallones platerescos, en el arco escarzano gótico tardío y, en definitiva, todo el *horror vacui* de gusto arcaico que apreciamos igualmente en otras obras de Falcote. Desde luego, los «crepúsculos» mediceos no se pueden asignar a Leoni por el carácter grácil y desinhibido aparte de la forma de tratar los mechones; tampoco me atrevería a asignárselas a Jordán puesto que no veo por el momento razones muy claras a favor y en cambio hay sólidos indicios para pensar que, si al menos no es Falcote el introductor de Miguel Ángel en Zamora, lo es Montejo: en todo caso, las mismas figuras aparecen en otros retablos coetáneos de paternidad menos problemática como veremos.

En lo que respecta a su programa iconográfico, hay que partir del supuesto de que pertenece a la tipología de «retablo-sepulcro» con las características que le son propias¹⁷; de ahí el verso grabado de talante muy senesquista que dice con mayúsculas romanas O MORS REQVIES MEDIVMQUE VITAE. Esto, unido a la existencia de otras dos frases, nos proporciona los medios necesarios para su correcto enfoque y mejor entendimiento. Efectivamente, dentro del nicho leemos unas frases con los mismos tipos que la anterior que, a ambos lados del mecenas, dicen SCIO QVOD REDEMP / TOR MEVS VIVIT y QVEM VISVRVS/SVM EGO IPSE¹⁸, pertenecientes ambas al «Libro de Job» (Capítulo 19, versículos 25 y 27). Con ellas se pretende ofrecer al espectador la idea de fe y esperanza en la Resurrección respectivamente, según la traducción de la Vulgata que difiere ligeramente del original griego, lo cual ha ocasionado diversas traducciones en los her-

ratura españolas» en *Memorias de la Real Academia Española*, XI (1914), n.º 426 ss., p. 86 ss.

¹⁵ Beatrice G. PROSKE, *Pompeo Leoni: work in marble and alabaster in relation to spanish sculpture*, Nueva York, 1956, p. 24 ss.

¹⁶ M. GÓMEZ MORENO, *Cat. Zam., ob. cit.*, p. 179: «aún pudiera ser suyo lo demás».

¹⁷ Juan J. MARTÍN GONZÁLEZ, «Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento» en *B. S. A. A.*, XXX (1964), p. 6.

¹⁸ Literalmente «sé que mi Redentor vive» y «yo mismo lo veré».

meneutas bíblicos¹⁹. Sea lo que fuere, más allá del sentido aislado de unas frases hay un contexto literario que no se objetiviza en pormenores del retablo pero que en cambio lo explica genéricamente hasta el punto de que es la verdadera fuente de inspiración del artista. Los mencionados versículos se encuentran en un pasaje en el que anteriormente Job ha manifestado:

Quis mihi tribuat ut scribantur sermones mei?
 Quis mihi det ut exarentur in libro,
 Stylo ferreo et plumbi lamina,
 Vel celte sculptantur in silice?²⁰.

Job en este caso ha pretendido el énfasis retórico para crear un clímax y con ello acentuar que las siguientes palabras serán tan importantes como para ser grabadas. De esta manera, el «para siempre se esculpiesen en piedra» no sólo es el *leit-motiv* de todo el presente retablo sino que además vendría a ser una especie de profecía que Falcote se encarga de cumplir. No hay que olvidar tampoco que San Jerónimo es el traductor y redactor de la Vulgata, y por ello aparece arriba en el ático, sintetizando todo el retablo. Bataillon²¹ ha demostrado que la insistencia en la Biblia latina durante el siglo XVI, se debía a un afán de preservar las traducciones de toda complicidad luterana; precisamente en el marco de estas ideas hay que entender el presente retablo²².

Referente a las formas, observamos elementos platerescos, manieristas y herrerianos. Predominan los primeros sobre los restantes; así el arco escarzano, los grutescos, los medallones, las columnas, etc., llenan prácticamente toda la superficie. Los segundos, aparte de las copias miguelangelescas y la desproporción del ático ya señalados, vemos algunas cadenas geométricas que pudieran hacer pensar en la decoración morisca pero que me inclino a considerarlas en relación con grabados de la época²³ o de otros pertenecientes al mismo tronco estilístico. Por último, la única concesión al herreriano la

¹⁹ *Biblia sacra iuxta Vulgatam clementinam nova editio* por R. P. Alberto COLUNGA, O. P. y Laurentio TURRADO, 3.ª ed., Madrid, 1959, p. 462.

²⁰ Según la traducción de los expertos antes mencionados: «¿Quién me diera que que se escribiesen mis palabras y se consignaran en un libro, que con punzón de hierro se grabasen sobre el plomo, o en la piedra se esculpiesen para siempre?».

²¹ Marcel BATAILLON, *Erasmus y España, estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, 2.ª ed., México, 1966, p. 549 ss.

²² Por lo demás, aborda un tema predilecto de los erasmianos: la preparación para la muerte y la oración en espíritu, sin ceremonias. No tendría nada de particular que fuera influenciado por libros como *Preparación y aparejo para bien morir* (1535), traducido por el Maestro Bernardo Pérez; la *Agonía del tránsito de la Muerte* (1537) de Alejo Venegas y, por otro lado, el *Tratado de la oración* de Antonio Porras (1552) o el de Martín de Azpilcueta, *Commento en romance...* (1545).

²³ Henri ZERNER, *L'école de Fontainebleau*. Gravures, París, 1969, lám. 37, por ejemplo.

constituyen las pirámides con bolas, que a su vez pueden ser consideradas manieristas ya que aparecen en el tratado de Serlio²⁴.

El otro representante del romanismo en Zamora es Juan de Montejo. En una reciente reseña²⁵ se le rescataba del anonimato asignándole un *San Bartolomé* (1597) obra que, a pesar de su deficiente policromía, revelaba un artista ya maduro. dueño de su lenguaje y oficio. Se añadían algunos datos biográficos según los cuales desconocíamos cualquier noticia relativa a su formación²⁶. De los documentos entonces exhumados y otros que posteriormente hemos encontrado, sabemos que probablemente era natural de Villárdiga (Zamora) y vecino de Fuentesauco por lo menos desde 1579 en que lo documentamos por primera vez apadrinando el bautizo de una niña²⁷, y morador en la colación de San Juan Bautista. Por otro lado, estaba casado con Isabel Vázquez de la que tiene tres hijos: Isabel²⁸, Juan²⁹ y José. Por cierto, la sospecha que emitimos anteriormente de que estuviera emparentado con los Montejos salmantinos³⁰, se ve confirmada ahora al saber que Martín saca de pila a Isabel³¹ si bien nos resulta difícil precisar el grado de parentesco, por lo demás secundario; en cualquier caso, lo que nos interesa destacar es que nuestro escultor estaría rodeado de un ambiente familiar artísticamente propicio. Por ello, es muy posible que aparezcan ejemplos de su actividad operativa en Salamanca.

Ya en este período saucano manejaba estructuras romanistas en los retablos por la acentuada insistencia en la disposición de los arquivadas, frisos, cornisas y frontispicios redondos; como en el retablo mayor de Morales del Vino. En 1582, el visitador pastoral del templo manda hacer un «retablo

²⁴ Sebastiano SERLIO, *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*, Venecia, 1619, libro IV, p. 179, flanqueando el edificio con que se ilustra el orden corintio; también en la página 17 coronando la portada del libro IV, por citar dos ejemplos.

²⁵ Santiago SAMANIEGO, «Atribución de una talla a Juan de Montejo y otras noticias documentales», en *A. E. A.*, 1977, p. 335.

²⁶ Una vez redactado el presente artículo me comunica el P. Ceballos que Montejo contrata en 8 de agosto de 1598 la prosecución del retablo desaparecido de las bernardas, de Salamanca, que quedara inacabado por muerte de Isaac de Juni; ello hace sospechar que fue su discípulo, y no de su padre Juan de Juni.

²⁷ ARCHIVO PARROQUIAL DE FUENTESAUÇO, *Bautizados, confirmados, casados y difuntos de San Juan*, I, fol. 80 v.º (5 de febrero de 1579); la niña en cuestión es hija de Diego Vázquez e Isabel Gormaz. Ni que decir tiene que la firma de la partida se ha comparado con otras seguras suyas y hemos llegado a la conclusión de que son efectuadas por la misma mano.

²⁸ *Ibidem*, fol. 81 v.º, fechada en miércoles 15 de abril de 1579. Asimismo hemos encontrado su partida de matrimonio a los catorce años con el licenciado Miguel de Cárdenas: *Id.*, *Desposados*, I, fol. 3 v.º (31 de octubre de 1593).

²⁹ *Id.*, *Bautizados...*, *lib. cit.*, fol. 92 (20 de febrero de 1581). Lo apadrina Juan Fernández de Salazar.

³⁰ S. SAMANIEGO, *varia cit.* Sobre esta familia Cf. A. CASASECA, *Los Lanestosa, tres generaciones de canteros en Salamanca*, Salamanca, 1975, p. 70 y José R. NIETO, *Santa María la Mayor de Ledesma*, Salamanca, 1975, p. 59.

³¹ A. P. F., *Bautizados...*, *lib. cit.*, fol. 81 v.º

bueno y grande para la capilla mayor»³² y un concurso de trazas que indudablemente ganó Montejo porque, en el año 1616, sus herederos reciben poder de los mayordomos de la iglesia para cobrar el resto de dinero «de la obra y retablo que hizo»³³ Así pues, se trata por el momento de su primera obra conocida, cuya realización se efectuaría entre 1582 y 1590, ya que en esta fecha el pintor Diego de Quirós le cede a su colega Rodrigo Rodríguez, entre otras obras, la tercera parte del retablo³⁴.

Consta horizontalmente de banco, dos cuerpos y ático, con tres calles en el sentido vertical. El banco tiene dos relieves con los evangelistas entre cuatro angelotes-atlantes, encima de los cuales se parean las columnas corintias. En el primer cuerpo se representa la Adoración de los pastores y la de los magos; en el segundo, las columnas se abren para acoger algunos patriarcas de la Iglesia y la Asunción con las escenas de la Presentación al templo y la Visitación, y como remate un San Juan Bautista con virtudes y calvario. En líneas generales responde al criterio original del artista, salvo algunas ligeras modificaciones como el Cristo del primer cuerpo que antiguamente estaba en el ático.

Este retablo nos presenta a un Juan de Montejo muy sugestionado por el manierismo italiano. Así, por ejemplo, los angelotes-atlantes del banco responden a ese espíritu paradójico desde el momento que ejercen en teoría una función sustentante tan onerosa para un cuerpecillo de niño, sino que además niegan su razón de ser pues es difícil precisar si se columpian, cuelgan y juegan o, por el contrario, soportan y trabajan; incluso la vestimenta tan extraña y sorprendente nos persuade de la utilización de repertorios de estampas y grabados de libros procedentes de Italia, o acaso de Fontainebleau, que indudablemente se han utilizado. El relieve de los Magos, por ejemplo, ha sido inspirado por un grabado dado que la misma composición se repite, pero invertida, en uno de los retablillos de San Juan de Puerta Nueva, en Zamora, que por lo demás hay que atribuir sin reservas a Montejo, junto con su «pendant» los esponsales. Otra característica esencial, igualmente manierista, es la relación macizo-vano y las interconexiones espaciales que, como diría W. Pinder, se resuelven en un sentimiento de opresión del que se quiere liberar. No hay zonas o elementos autónomos que no precisen del espacio contiguo: los nichos centrales destruyen toda rigidez divisoria de los cuerpos, los frontispicios se incrustan en las zonas superiores, la proximidad de co-

³² A. P. MORALES DEL VINO, *Libro de visitas*, I, fol. 39 v.º

³³ A. H. P. Z.A., *Antonio Alvarez de Villadiego*, 1616, sig. 953, s. f. (30 de enero). Sin embargo, después encontramos un librecito de embargo que Antonio de Sotelo y Mella otorga a los herederos de Montejo después de cobrar los 500 rs. del retablo de Morales que el escultor recibió para hacer cierta obra en la iglesia de San Andrés antes de morir: *Ibidem*, 1619, sig. 956, s. f. (18 junio).

³⁴ A. H. P. Z.A., *Alonso Martínez de la Torre*, 1590, sig. 514, s. f. (29 dic.).

lumnas comprime las figuras que se desbordan, como hiciera Juan de Juni en el retablo de la Catedral de Segovia, creando a la vez una ficción de profundidad por medio de escorzos, agalladuras y mensulones; que compense la planitud evidente. La inestabilidad de determinadas figuras, la negación de los marcos, etc.

Igualmente, tenemos constancia del encargo que le hace la parroquia de San Juan Bautista de Fuentesauco en 1587 para aderezar el antiguo retablo y hacer «vna caxa para poner en el altar mayor de suerte y forma que sobrella pudiese estar el San Juan y andas que la dicha yglesia tiene, questá dorado y estofado»³⁵. El San Juan en cuestión³⁶, que es precisamente lo único que queda, es una excelente obra, prácticamente barroca, tallada en función de una perspectiva visual unifocal. Su crispación es juniana; pero el tono olímpicamente jupiterino o faunesco nos hace pensar en modelos italianos, acaso miguelangelescos. Se destaca el espléndido estofado a punta de pincel y a pulimento que acentúa el carácter pagano de la talla, con algunos detalles pintados como el medallón que lleva sobre la pernera efigiando la cena de Salomé, muy propios del pintor Alonso de Remesal.

Salvo esporádicos y frecuentes desplazamientos por tierras zamoranas y salmantinas, debió permanecer en Fuentesauco hasta 1591 aproximadamente, pues a partir de este año lo encontramos en Zamora con carácter definitivo y más permanente. El 11 de enero está fechada la escritura de evaluación entre la viuda del entallador Pedro de Encieta y Juan de Montejo sobre el valor del Calvario y el relieve de la Asunción de la Virgen con seis ángeles que tallara para el retablo de San Pedro, en el despoblado del Fito³⁷, actualmente desaparecido. Por contra, permanece aún el retablo que encargó Cristóbal González de Fermoselle, gentilhomme de la casa de Felipe II³⁸, con destino a la capilla funeraria que fundara y dotara en la iglesia zamorana de San Cipriano. Según el testamento del entallador Falcote, el retablo en cuestión fue contratado por él, por las mismas fechas acaso que el ya estudiado

³⁵ Id., *García Serrano*, 1587, sig. 6580, fol. 566 (19 nov.). Destacamos igualmente por su interés iconográfico la obligación de rematar el retablo con la muerte a un lado y al otro con «vn arcángel teniendo trompeta... y vna targeta»: *ibidem*, fol. 567 v.º Por otro lado, se desprende de la frase una cronología *ante quem* para la talla.

³⁶ M. GÓMEZ MORENO, *Cat. Zam., ob. cit.*, p. 361, n.º 1026: «Barroco y de la segunda mitad del siglo XVI».

³⁷ A. H. P. ZA., *Hernando Cabañas*, 1591, sig. 469, s. f. (11 sep.). Entre los tasadores figuran Gaspar de Acosta, Pedro de Rivas y Juan de Ucete que estiman en 126 ducados la obra. Por otro lado, debido a un error del escribano leído correctamente por mi parte, acepté como válido en un principio el lugar de Litos; pero en vista de que el documento añadía la coletilla de «Tierra de Toro», y no de Zamora ni Aliste, me hizo sospechar la existencia de otro lugar de parecida grafía por tierras toresanas. En consecuencia, no podía ser otro sino el despoblado de Fito, ubicado antiguamente entre Tagarabuena, Villardondiego y Pozoantiguo: Pascual MADRIZ, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España*, VIII, Madrid, 1847, p. 108, col. 2.

³⁸ C. FERNÁNDEZ DURO, *lib. cit.*, p. 332.

de Antonio de Sotelo; pero lo dejó incompleto a su muerte porque su viuda otorga nueva escritura en 1592 por la que Juan de Montejo no sólo «auía de hazer vn Christo y San Juan y María y dos profetas para los lados y dos ystorias para el banco: la vna de Señor San Yldefonso quando Nuestra Señora le hechaua la casulla y la otra de Señor San Bernardo quando le hechaua los rayos de leche Nuestra Señora», sino «otras cosas»³⁹ que pensamos serían de carácter ornamental (posiblemente los mascarones o tal vez las copias del crepúsculo). De todas formas, el trabajo relativo a la arquitectura del retablo hay que asignárselo al citado Falcote.

También de alabastro es el basamento sobre el que se levanta. En él apreciamos sobre una estructura sencilla de banco, un cuerpo de tres calles y ático; una profusa y florida decoración cercana a los primores salmantinos del plateresco ya superados en cierto modo por la sobriedad renacentista tardía. Junto a ese espíritu relativamente anticuado, observamos algunos elementos más actualizados como, por ejemplo, los mensulones con carátulas de la parte inferior o el angelote-atlante en escorzo muy acusado entre roleos de tarja y frutos carnosos como en el retablo de Morales, temas manieristas por excelencia, aunque la forma de interpretarlos en desarrollo hacia el espectador preludian ya el barroco. De todas formas, lo más admirable son los relieves laterales del banco; representan bajo forma de escena hechos notables de santos en su relación con la Virgen, el más atractivo de los cuales sin duda, y una de las mejores obras de esta época, es la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* donde, junto a una composición helicoidal muy original y un encuadre apurado, casi desbordado por el marco; tenemos un tratamiento de los paños en plegados abundantes que producen un movimiento nervioso propio del arte posterior. El cuerpo central está delimitado por dos columnas corintias estriadas y su tercio decorado con grutescos al igual que en las dos pilastras interiores que delimitan tres calles: la central con un tratamiento más monumental está rematada por arco de medio punto; mientras que las laterales de estructura adintelada y finas pilastras con agalladuras tienen pinturas referentes seguramente al «Ángel de la Guarda» y a «San Andrés»⁴⁰. Quebrando las líneas en los frisos de separación, hay en la calle central una cornisa quebrada acabada en roleos, a la manera de las tumbas mediceas, entre los cuales se abre un paisaje pintado como fondo del calvario, entre columnas dóricas y aletones un tanto extraños, y remate de frontispicio redondo sobre

³⁹ A. H. P. Z.A., *Alonso Caballero*, 1591-2, sig. 650, s. f. (18 agosto). M. GÓMEZ MORENO, *Cat. Zam., lib. cit.*, p. 92, lám. 59. David DE LAS HERAS, *Catálogo artístico-monumental y arqueológico de la diócesis de Zamora*, Zamora, 1973, p. 252, fig. 1278.

⁴⁰ En el testamento de la viuda del pintor Alonso de Remesal se dice: «Yten, declaro que yo hiçe el retablo de la capilla de Xristobal González de Fermoselle sita en Señor San Zibrian ygalado en mill ducados, de que se me resta debiendo cantidad de dineros...»: A. H. P. Z.A., *Francisco González de Silva*, año 1605, sig. 686, s. f. (26 de enero). Sin lugar a dudas, las citadas pinturas se deben a Alonso de Remesal.

el que se reclinan las tan mencionadas copias del «crepúsculo» que Miguel Ángel hiciera para la tumba de Lorenzo de Médicis en Florencia. El retablo se remata con el escudo de los Fermoselle.

Se completa con cinco piezas de bulto redondo que representan el Calvario, David y Moisés. Tienen una espléndida policromía realizada a punta de pincel y pulimento, de expresión concentrada en los rostros boquiabiertos, manos parlantes y pierna adelantada; con unos plegados muy pesados y movidos que le dan ese carácter de protobarroco. El Moisés en concreto tiene un busto que es un trasunto directo del homónimo de Miguel Ángel, seguramente a través de un grabado, y miguelangelesca es también la anatomía del crucificado, aunque con un canon más fino y estilizado y características propias de los de estas fechas; en el San Juan y María por su parte se carga el *pathos* juniano como si se quisiera eludir con ello la muerte inevitable y se acentúa el drama con plegados aún más contundentes y una tramoya pintada del Gólgota. Se trata, en consecuencia, de un conjunto manierista muy italianizante, con un soporte de gusto arcaico por el *horror vacui* pero con unos elementos que nos persuaden del carácter tolerante y condescendiente de Falcote, abierto a los elementos novedosos del panorama artístico.

Al año siguiente, concretamente el 23 de junio de 1593, está fechada la escritura de concierto por la cual Montejo se compromete a tallar un retablo para la capilla de los Balvases en la Catedral con un San Miguel de bulto redondo y los mediorrelieves de San Juan Bautista, San Jerónimo, San Atilano, San Francisco; y las «historias» de la Magdalena penitente y la imposición de la casulla a San Ildefonso⁴¹, retablo que en la actualidad se encuentra en la iglesia sanabresa de San Pedro de las Herrerías por cesión que le hizo el Obispado a comienzos del presente siglo⁴². Consta de banco, dos cuerpos de tres calles y un ático; según indudable traza de Juan Montejo. Pero la materialización de la arquitectura en este caso ha corrido a cargo de los hermanos Cristóbal y Gaspar de Acosta⁴³. Como iba destinado a una capilla que por aquel entonces estaba en obra debido a la proximidad con el claustro, el retablo tardó varios años en concluirse y pasó por varias vicisitudes, de forma que Montejo no lo llegó a concluir a su muerte, siendo necesario la renovación de la escritura en favor de Tomás de Troas, que a su vez no tuvo ocasión de trabajar mucho en él por similares motivos que Montejo⁴⁴. En cualquier caso, nuestro escultor realizó por lo menos los dos relieves bajos y el bulto de San Miguel, quedando el resto, probablemente, para Gaspar de Acosta.

41 A. H. P. ZA., *Alonso Martín de la Torre*, 1593, sig. 517, s. f.

42 D. DE LAS HERAS, *lib. cit.*, p. 144.

43 A. H. P. ZA., *Alonso Martín de la Torre*, 1593, sig. 517, s. f., con la misma fecha del contrato del retablo.

44 A. H. P. ZA., *Fco. Martínez de la Torre*, 1602-3, sig. 623, s. f. (31 de enero 1603).

Tal duración acentuaría aún más su claridad y la contaminación de otros elementos vanguardistas propios de la arquitectura protobarroca en piedra. Así, al pintarlo Alonso de Escobar⁴⁵ incluye las puntas de diamante, acaso por sugerencia de Tomás de Troas. Se renuncia a un banco corrido al romper su horizontalidad con la inserción del nicho superior central; pero se logra así un efecto articulativo pareando las columnas por su base. Este recurso tiene su origen remoto en los arcos de triunfo romanos, ejemplos de los cuales nos presentan los tratados de arquitectura de la época y en particular Serlio; pero creo que se debe relacionar más bien con portadas contemporáneas de cuyo éxito en épocas posteriores nos dan fe Juan Moreno en San Francisco el Grande de Salamanca⁴⁶ o Pedro de Brizuela en la portada de San Frutos de la Catedral segoviana⁴⁷, entre otros ejemplos. Por otro lado, aparecen unas tímidas orejeras en el nicho central del segundo cuerpo, al igual que en la puerta de acceso al claustro zamorano que por estas fechas se estaba construyendo⁴⁸; su importancia estriba en el hecho de que será un recurso decorativo habitual en el arte barroco si bien con mayor audacia que en el caso que nos ocupa. Las puntas de diamante (triédricas en las enjutas o tetraédricas en los frisos) que ya utilizara por primera vez Juan de Nates en la portada de la iglesia vallisoletana de las Angustias⁴⁹, son introducidas en Zamora por sus familiares Juan y Hernando para la decoración de las bóvedas de yeso. De otro lado, observamos una gran riqueza imaginativa, propia del manierismo, en las cornisas de los frontispicios curvos bien sea quebrándose en roleos, con rebajes o insertando a su vez otras formas alternativas; o bien desarrollando y suspendiendo su clave según el mismo procedimiento que hiciera Julio Romano en el palacio mantuano de Té, aunque con diferente finalidad. Asimismo, con el prieto encajonamiento de las columnas se renuncia de alguna forma a su valor articulativo y minimiza el tectónico, pero se afirma en cambio la opresión del espacio y su liberación visual a través de un paisaje ilusorio.

Otro de los retablos que hace Juan de Montejo está en la capilla del Santísimo Sacramento de la Catedral de Zamora, pero que originalmente estaba asentado en la iglesia de San Juan de Puerta Nueva como refiere David de las Heras⁵⁰ y que el mismo Gómez Moreno lo pusiera en relación con otros de la

⁴⁵ A. H. P. Z.A., *Francisco Martínez de la Torre*, año 1602-03, sig. 623, s. f. (31 de enero de 1603).

⁴⁶ Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «Juan Moreno y la arquitectura protobarroca en Salamanca» en *A. E. A.*, XLIX (1976), p. 255.

⁴⁷ George KUBLER, *Ars Hispaniae*, vol. XIV: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1957, p. 17. A. CASASECA, «Trazas de Pedro de Brizuela para la Catedral de Segovia» en *B. S. A. A.*, XLIII (1977), p. 460.

⁴⁸ M. GÓMEZ MORENO, *lib. cit.*, *Cat. Zam.*, p. 110.

⁴⁹ G. KUBLER, *lib. cit.*, p. 18.

⁵⁰ *lib. cit.*, p. 223.

misma iglesia. Fue encargado el 27 de noviembre de 1596 por doña Beatriz de Avila con destino a la capilla funeraria que fundara y dotara su difunto esposo Cristóbal García⁵¹ conocidos personajes por otros mecenazgos⁵².

Como se puede apreciar, consta de tres calles en el sentido vertical y dos cuerpos, banco y ático en el horizontal. El basamento o banco está lleno de relieves de diferentes formatos: los cuatro más pequeños se corresponden con la vertical de las columnas y efigian individualmente santas que preludian a la Virgen; se inserta alternativamente con ellos otros relieves de formato mayor donde se esculpen tres escenas relativas a santos penitentes. Encima tiene un primer cuerpo de columnas jónicas con su tercio de grutescos, entre los cuales van unos nichos para San Bartolomé, la Virgen con el Niño y el apóstol Santiago; los dos laterales con arco de medio punto rematados por frontón y el central con estructura adintelada entre estípites. El otro cuerpo es, en cambio, de orden corintio y lleva las de San Juan Evangelista, Cristo Resucitado y San Cristóbal; se destaca la ruptura de su basamento en la calle central por la inclusión de un frontón curvo que enmarca la representación del Espíritu Santo como paloma; en este cuerpo, al contrario que en el inferior, el nicho central es de medio punto mientras que los laterales son adintelados y rematados por frontones quebrados. Exactamente igual que en los colaterales del ático, donde están dos santos cuyos atributos no logro distinguir pero que serán San Andrés y San Pedro como estipula el contrato. El centro del ático se remata con un relieve de Dios Padre con frontón clásico.

Ha sido afortunado encontrar, además, la traza de su proyecto junto al contrato, porque ello nos ayuda a conocer el proceso de la obra. Se trata de un dibujo realizado a pluma con tinta sepia sobre papel ligeramente agarbanzado (430 × 295 mms.) con evidente deterioro en la línea medial por los dobleces y el emborronamiento que ha causado el contacto de la humedad. Se observa que en sus lados marginales tiene unos puntos repetidamente equidistantes que servían como referencia a las líneas de cuadrícula, las cuales no están delineadas. Tiene incluso una serie de escuetas leyendas referentes a la iconografía del banco y del ático, escritas con letra menuda, algo inclinada, típica de finales del siglo XVI que analizándola y comparándola con la firma autógrafa de Juan de Montejó parece de similares grafías. Las del banco dicen de izquierda a derecha: «Sta Bea», «vna figura de Sto Tomas apº», «Sta Yssa», «Sn Antº hermitaño/Sto Nufro», «Sta Ana», «San Bernardo» y «Sta Cna»; y las del ático «San Andrés» y «San Pº» (tiene tachado «Bernardo»). Se trata de las santas Beatriz, Isabel, Ana y Catalina entre los relieves de escenas como las de los anacoretas Antonio y Onofre. Está rea-

⁵¹ A. H. P. ZA., *Isidro Vergas*, 1596, sig. 709, s. f.

⁵² C. FERNÁNDEZ DURO, *lib. cit.*, p. 330.

lizado el dibujo, pues, con líneas finas, impecables y seguras como si se tratara de un grabado, sin pretender apenas dar la sensación de profundidad ni acentuar las zonas oscuras. En general, emplea la técnica del trazado paralelo con una frecuencia que varía en función de un claroscuro muy sumario causado por un foco lumínico que procede del lateral derecho. Sólo utiliza el entramado en aspa cuando desea acentuar algunos detalles de las zonas más oscuras que normalmente son escasas. En líneas generales, responde al mismo estilo de unos dibujos, aunque con diferente técnica, que actualmente se conservan en la Biblioteca Nacional realizados por Gaspar Becerra con destino a la fundación de la princesa doña Juana de Austria en las Descalzas Reales⁵³. La influencia de Becerra en Monteio no es fortuita; ello se corrobora en otros pormenores como el espléndido fragmento de la Virgen de la Piedad cuya composición recuerda, salvadas las distancias, los nichos centrales del retablo de Astorga. En definitiva, comparando el proyecto y resultado sólo se observan algunas modificaciones en la escultura (San Ildefonso por San Juan) y la eliminación de las pirámides, aletones y bolas que son la parte más serliana del conjunto.

En lo que toca a su análisis estilístico, apreciamos unos componentes romanistas fácilmente detectables sobre todo en su estructura arquitectónica, equilibrada en todas sus dimensiones; en la utilización de la curva junto a la recta; en el tono general ofrecido, claro y austero y en el ritmo compositivo de los nichos que forman una especie de dos «uves» enfrentadas por su ángulo y secantes entre sí. La influencia de Becerra es particularmente evidente en la Virgen con el Niño del primer cuerpo y el tratamiento monumental de la calle central como ocurre en el retablo de la Catedral de Astorga⁵⁴. Pero además de todo este componente, son igualmente reconocibles algunos recursos manieristas como son, no sólo la variedad del vocabulario plástico en la utilización de frontones triangulares, curvos y quebrados; sino en la ruptura de líneas en el arranque del segundo cuerpo y en la parte superior. Propio de Andrea Palladio es la utilización de arcos de medio punto flanqueados por columnas y rematados por frontones. Muy manierista también es la utilización de estípites, aunque no antropomorfos, sin función tectónica específica por su proximidad a las columnas que son las que, en realidad, ejercen toda función sustentante, reduciendo así su misión a la de un mero subrayado de la calle central. Tales elementos decorativos son introducidos en España por el libro de Serlio y divulgados a través de colofones y portadas de libros. Pudiera pensarse, sin embargo, puesto que es un elemento ya utilizado con fruición por Juan de Juni en retablos como el de la capilla de los Benavente en Santa María de Rioseco, que procediera de tierras vallisoletanas. Independientemente

⁵³ Juan J. MARTÍN GONZÁLEZ, «Precisiones sobre Gaspar Becerra» en *A. E. A.* (1969), p. 327 ss.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 344.

de ello, lo más probable es que haya sido conocido por una lámina italiana, ya que demuestra frecuentemente su variado conocimiento y uso; resulta indudable además que Montejo ha conocido el libro serliano, pues en el proyecto dibujado ya consignamos su dependencia: las bolas como si estuvieran a punto de explotar, los frontones curvos junto a las pirámides con pequeñas esferas, los aletones, etc. Una de las últimas obras que realiza por traspaso de la viuda de Cristóbal de Acosta⁵⁵, son los relieves del retablo de San Cebrián de Castro. Desconocemos la fecha exacta de su contratación, pero tenemos indicios para pensar que se haría hacia 1602.

Sólo queda por indicar, finalmente, que moriría a principios de 1603, como máximo, según hemos dicho anteriormente, y que además se subastan sus bienes en pública almoneda el 26 de agosto⁵⁶. En consecuencia, la obra de Montejo supone el arranque de la escuela de Toro, más que la de Juan de Ucete⁵⁷, y uno de los orígenes de la escultura barroca castellana a través de experiencias sobre el expresionismo de Juni (h. 1507-1577), el empaque de Becerra (1520-1568) y el suministro de modelos de Miguel Ángel (1475-1564). Incluso, creo que el carácter basto que a veces le apreciamos se puede deber a un sentido berruguetesco de la masa. Por lo demás, hay una serie de obras indocumentadas que participan de estos caracteres como el Nacimiento y el Calvario de la Catedral⁵⁸, el retablo mayor de San Juan de Puerta Nueva, en Zamora; el San Juan, la Piedad y el San Gregorio de Fuentesauco, etcétera, etc.

APENDICE

DOCUMENTO 1.

En la ciudad de Zamora, a catorce días del mes de junio de mill y quinientos y nouenta y dos años ante el doctor Vega teniente de corregidor en al dicha ciudad y ante mi el presente escriuano y testigo, pareció presente Gerónimo Florez barbero vezino de la dicha ciudad y dijo que Antonio de Falcote escultor su sobrino vezino de esta ciudad es pasado y fallecido de esta presente vida y no deja hijos y ay deudas que pagar y cobrar

⁵⁵ A. H. P. ZA., *Cristóbal Vázquez*, 1616, sig. 966, s. f. (18 de enero).

⁵⁶ Id., *Alonso Gómez*, 1603, sig. 376, s. f.

⁵⁷ Cf. José R. NIETO, «La huella...», *art. cit.*, p. 445. José NAVARRO, «En torno a unas obras en la iglesia de Morales de Toro» en *El Correo de Zamora*, de 20-11-1977, p. 6.

⁵⁸ En Juan J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Juan de Juni y su época, exposición conmemorativa del IV centenario de la muerte de Juan de Juni*, Madrid 1977, p. 81, lám. 24; se atribuye a Sebastián de Ucete. Estos dos grupos fueron dorados, estofados y policromados por el pintor Alonso de Escobar en 1598: A. H. P. ZA., *Miguel Zubieta*, 1598, sig. 739, s. f. (14 de septiembre). Creo que se trata de unas obras realizadas por Juan de Montejo, y no por Sebastián de Ucete, porque, aparte de su sorprendente similitud con el *San Juan* del retablo de los Famosos y otros pormenores estilísticos, es muy significativo que Montejo aparezca como testigo en el contrato de su pintura.

y para que los bienes que a dejado no se oculten pedía y pidió se haga ynbentario dellos y se pongan en persona abonada y pidió justicia.

El dicho teniente mandó se haga el ynventario de los bienes que del susodicho quedaron por ante vn alcalde y ante mi el scriuano y así lo probeyó y mandó. Testigos Francisco de Mora alcalde y Antonio Gonçalez criado de don Pedro de Mella, vezinos de Zamora, ... ante mi Gerónimo Fernández.

Ynventario

En Zamora este dicho día en cumplimiento de lo probeydo y mandado por el dicho teniente Francisco de Mora alcalde executor de la dicha çiudad por ante mí el scriuano y testigo, hiço el ynventario de bienes siguiente estando en las casas de morada del dicho Antonio Falcote difunto:

Primeramente, en el portal de la dicha casa estauan quatro columnas de pino aparejadas y quatro términos aparejados.

Dos cartelas de pino: vna labrada y otra por labrar.

Cinco tapiales, cinco machones.

Dos pedaços de bigas y otro, que son tres en todo.

Quatro bancos densanblar.

Tres pedaços pequeños de machones.

Dos dozales, vna arca por acabar, vn escudo de armas pequeño labrado de castaño.

Tres figuras de ymajenes de bulto: dos de nogal y vna de bulto; vn tablerillo pequeño de pedaços.

Vna piedra de alabastro...

Quatro tablas de pino començadas a labrar...

Otras quatro columnas torneadas y tres pípites.

Vna bula guarnezida.

Vna arca de pino, vn escabel...

Vna tabla de la figura de Xrispto con dos anxeles...

Tres tablas de Nuestra Señora...

Diez y ocho machones...

Dos ymajenes de bulto: vna de San Antonio y otra del Santo fray Diego...

Dos tableros: vno mediano, otro pequeño...

Veynte pieças de alabastro labradas.

Vna artesilla, seys palos de nogal...

Dos escudos con quatro anjelicos...

Vn pargamino (*sic*) grande con papeles pintados de su ofiçio.

Unos modelos de barro y yesso...

Vn modelo de zera en la dicha arca...

Vna ymajen de bulto de San Miguel con peso y ánimas.

Ootra figura de santo de nogal desbastada.

Vn banco descoltura.

Vna custodia, otro tapial.

Otra figura de santo de bulto de nogal.

Vn archeti de pino.

Dos sierras, dos barletes.

Tres garlopas, vn fillerete.

Honze zepillos de molduras y guillames.

Dos carcabones y vna escuadra.

Tres compases y vn beberiquín.

Vnas tenaças, vn concel, vna azuela.

Quarenta yerros, escofines y formones y limas.

Cinco palos de peral.

Otros pedazos y piezas de custodia...

Testigos que fueron presentes a lo que dicho es Juan de Montejo, Gaspar de Acosta y Xrisptobal de Acosta, entalladores vezinos de Zamora...

Gerónimo Fernández

Yn nomine, yn dey amen. Sepan quantos esta carta de testamento, postrimera e vltima voluntad vieren como yo Antonio Falcote, escultor vezino de la ziuudad de Zamora estando enfermo en la cama denfermedad pero en mi iuicio y entendimiento natural tal qual Dios Nuestro Señor fue serbido me lo dar, otorgo y conozco por esta carta que hago y hordeno mi testamento a serbiçio de Dios Nuestro Señor en la forma y manera siguiente:

Primeramente, mando mi ánima a Dios Nuestro Señor que me la compró y rredimió por su preçiosa sangre y tomó por abogada a la Birgen María Nuestra Señora, que ruegue a su preçioso hijo me quiera perdonar...

Yten, mando que si Dios Nuestro fuere serbido de me llebar de esta presente vida de la enfermedad que al presente tengo, mi cuerpo sea sepultado en la yglesia de Señor San Yldefonso en la sepultura donde está enterrado Juan Falcote mi padre, que aya gloria, y que se abra la sepultura donde está enterrada Antonia de Quiñones mi madre y se saquen sus huesos y se pasen a la sepultura de mi padre y mía y se pague lo acostumbrado por hella y la sepultura de mi madre se quede a la yglesia.

Yten, mando que se conbiden las confadrias de que soy confadre: de la del Santísimo Sacramento de San Zebrian y la de las Ánimas y la de las Angustias, y me entierre la de las Ánimas...

Yten, declaro quen el lugar de Fariza de Sayago hize vn rretablo y custodia para la hglesia del dicho lugar y de la rresta dél se me deben ochenta ducados poco más o menos, y falta de hazer algunas cosas; mando se bea lo que falta y se haga cuenta y se tase, y lo que se me debiere, se cobre y el contrato está ante García Pérez notario, según parecerá por él.

Yten, declaro que tengo otra obra en la yglesia de San Pablo de esta ciudad que es vn entierro de alabastro y vna cavaña de piedra mollar y falta poco de acabar y dello se me deberán mill y seisçientos y cinquenta rreales poco más o menos y de lo que e rrezibido e dado cartas de pago, ezeto de dos ducados que rrezebí sin darla; mando se haga cuenta y se cobre lo que se debiere.

Yten, declaro que tengo otra obra en la yglesia de San Zebrian en la capilla de Xristoval de Fermoselle y está a punto de acabar; mando se acabe a la menos costa que puedan y se cobre lo que se debiere. Tengo rrezebidos ziento y setenta ducados poco más o menos de lo qual tengo dadas cartas de pago que por hellas parecerá y es a tasación.

Yten, digo que para la dicha obra tengo hecho conzierto con Juan de Montejo que ha de hazer vn Xrispto y San Juan y María y dos profetas para los lados y dos ystorias para el banco: San Yldefonso quando le hechaua la casulla Nuestra Señora y San Bernardo quando rrezebía la leche de Nuestra Señora, y lo konzertamos en quarenta y quatro ducados y lo a de dar desbastado y rrebotado y fue testigo Gaspar de Acosta, que lo konzertó, y no se le a de pagar hasta que lo ponga en la obra; mando se cunpla con él abiéndolo hecho y se tasse y cobre lo que se me debiere de la dicha obra.

Yten, digo quentre mi y Juan Rruyz de Zumeta tenemos konzertado y tomado en San Juan de las Comendadoras vn rretablo y custodia en prezio de quatromill rreales y abemos rrezebido cada vno zinquenta ducados y entre anvos abemos hechado suertes de lo que cabía de hazer a cada vno y a mi me cupo segunda y tercera horden y al dicho Juan Rruyz la primera horden y la custodia y en el banco me cupo a mi la mano derecha y al dicho Juan Rruyz la yzquierda de escultura y mediorreliebe; mando se acabe o dé a que la acaben a la persona que con más comodidad la haga y queda hecho vnas colunas y vnos términos y vn San Juan al pie de la Cruz y pilastras y acabado se cobre lo que me perteneze.

Yten, declaro que tengo hecho vna ymagen de San Miguel para la confadria de las Ánimas de esta ciudad de donde soy confadre; mando se acabe que falta poco y se cobren tres ducados que se me rrestan debiendo della y queda pagada la entrada de confadre.

Yten, declaro que tengo comenzada otra figura del Señor San Pedro para Gregorio

de Sotelo ygalado en quatro ducados a dado diez y seys rreales; mando se acabe y se cobre lo que rrestaren debiendo.

Yten, declaro que tengo a mi cargo de hazer vn entierro de alabastro en la yglesia de San Andrés para la capilla de Antonio de Sotelo y Bustos de lo qual ay contrratos ante Gonçalo Rrodriguez, notario que fue de esta audiència episcopal; mando se acabe a la mayor comodidad que puedan y se tome quenta de lo rrezibido, y es a tasaçión, de ofiçiales como por el contrato parezerá.

Yten, digo quel alabastro para esta obra está en Balladolid en poder de Jordán, escultor, y tiene rrezebidos çien rreales para los dar desbastados y rrebotados paje y caballero, manoplas y zelada; está ygalado con él en seyscientos rreales y lo a de dar acabado conforme a la escriptura que dello se otorgó quel dicho Sotelo dirá ante quien pasó en Valladolid a quien encargó por amor de Dios de la mejor horden que conbenga por la mucha voluntad que de serbirle e tenido en esta obra y al tiempo que se tase esta obra se an de tasar ansímismo çiertas piezas de alabastro que le hiçe y quedaron en lo que hera tribuna de que tengo zédula firmada del dicho Sotelo; mando que acabado se tase y cobre lo que se me debiere.

Yten, digo y declaro que al tiempo y quandomis padres murieron y quedé en sus casas con ttes hermanos: dos hermanos y vna hermana, y les hize los entierros y sufragios a mi costa y pagué mucha suma de ducados por mi padre como se berá en la obra y bultos en el entierro de Sotelo que parezerá por el contrato que passó ante Gonzalo Rrodríguez notario que fue de la audiència del obispo de esta çiudad y otra carta de pago de honzemill maravedís que pagué a Alonso Hordóñez, alhondiguero, y otros gastos de rreparos de casas de por menudo y se hiço pleyto de acrehedores a los bienes de mi padre e yo abía cobrado algunos marauedís para hello y Alonso de Quiñones, mi tío, es curador de mis hermanos y mando que lo que pareziere por mis cartas de pago se pase en quenta y lo demás que por berdad pareziere aber rrezebido se pase ansímismo en quenta y mi tío no sea molestado, que así es mi voluntad se haga.

Yten declaro que tengo a mi cargo de hazer el rretablo para la yglesia del lugar de Molazillos ygalada en dosçientos y cinquenta ducados, tengo rrezibidos como veinte y ocho mill marauedís como parezerá por las zédulas de pago y tengo hecho para ello alguna obra y conprada zierta madera; mando se acabe con la mejor comodidad que sea posible y se cobre lo que rresta.

Yten, digo que en las cassas donde vive Juan Rruyz de Zumeta tengo vna piedra de alabastro grande que bale más de veynte y dos ducados y vn madero de torno y vna tabla donde está vna montea de vn rretablo; mando se cobre todo.

Yten, digo que en el rretablo y custodia de la yglesia del lugar de Argañín lo tenemos de compañía yo y Acosta, entallador; mando se dé hazer a la persona que mejor lo haga de manera que se granjehe algo y no he rrezibido para hello cossa alguna.

Yten, digo que tengo hecho vn cajón para la hermita de Fariza que le falta poco de acabar y está ygalada en dosçientos rreales y e rrezebido zien rreales para él; mando que se acabe y se cobren los zien rreales que sse rrestan debiendo.

Yten, digo y declaro que para la yglesia del Huelmo tengo de hazer vna arca de pino y peral y está acabada y lo que falta de acabar lo ha de hazer Salazar y a rrezebido el dicho Salazar ttreynta y ocho rreales para hella y está a tasaçión y e de aber yo la mitad y Salazar la otra mitad y es a cargo del dicho Salazar acabarla y poner los materiales que son a nuestro cargo; mando se acabe y cobre lo que se me debiere sobre veynte y dos rreales que tengo rrezebido para esta obra.

Y digo y declaro que debo a Damiana López, mi suegro (*sic*), zien rreales que me prestó en dineros; mando se lo paguen de lo mejor de mis bienes. En testimonio de lo qual otorgué esta carta de testamento y lo enhella contenido ante Gerónimo Fernández, scriuano rreal y del número de Zamora, al qual rrogué la escribiesse y sinase que fue fecha y otorgada en la dicha çiudad estando en las casas de morada del dicho otorgante a catorze días del mes de junio de mill y quinientos noventa y dos años siendo testigos Andrés Jill, platero, y Juan Rruyz de Zumeta y Antonio de Quiñones y Diego de Quirós,

pintor, y Antonio de Castro, vezinos de la dicha ciudad de Zamora, y el otorgante que doy ffe que conozco no lo firmó de su nonbre abiéndosele vuelto a ler porque dijo faltaua vna cláusula.

Yten, digo que la custodia de la yglesia de Fresnadillo... Yendo en esto se le quitó la abla y se le turbaron los ojos y no lo firmó. Testigos los dichos y firmaron los testigos que supieron firmar y Alonso Gómez, scriuano, que presente estaua, Andrés Jill, Juan Rruy de Zumeta, Antonio de Castro, Diego de Quirós, fui presente Alonso Gómez, pasó ante mí Gerónimo Fernández.

LAMINA I



1. Zamora. Iglesia de San Andrés. Sepulchro de Antonio de Sotelo, por Falcote-Leoni.—2, 3 y 4. Morales del Vino (Zamora). Iglesia parroquial. Retablo mayor (Vista general, Crucifijo y Asunción), por Juan de Montejo.



2



4

Morales del Viro (Zamora). Iglesia parroquial. Retablo mayor: 1. Adoración de los Reyes.—2. Adoración de los Pastores.—3. San Juan Bautista.—4. Santo obispo.



1. Morales del Vino (Zamora). Iglesia parroquial. Retablo mayor. Obispo.—2. Fuentesauco (Zamora). Iglesia de San Juan Bautista. Retablo mayor. San Juan Bautista, por Juan de Montejo (?).—3. Zamora. Iglesia de San Cipriano. Retablo de Cristóbal González de Ferosalle. Imposición de la casulla a San Ildefonso, por Juan de Montejo.



Zamora. Iglesia de San Cipriano: 1. Retablo de Cristóbal González de Fermoselle, por Falcote-Montejo.—
2. Moisés.—3. Detalle del Moisés.—4. David.



1. San Pedro de las Herrerías (Zamora). Iglesia parroquial. Retablo de los Balvases, por Juan de Montejo.—2 y 3. Zamora. Catedral. Capilla del Santísimo. Retablo de Cristóbal García (vista general y Virgen de la Piedad), por Juan de Montejo.—4. Proyecto del retablo de Cristóbal García (Archivo Hist. Prov. de Zamora).