

# Comercio de obras de arte y su repercusión en la construcción del discurso histórico-artístico. Un estudio del caso en la pintura del Primer Renacimiento en Zamora

Trade in works of art and its impact on the construction of the art-historical discourse. A case study of Early Renaissance painting in Zamora

Irune Fiz Fuertes<sup>1</sup>

*Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid*

## RESUMEN

La certeza del origen zamorano de dos tablas en comercio madrileño vuelve a apuntar a cómo ha afectado la venta del patrimonio desde finales del siglo XIX y durante la primera mitad del siguiente a la construcción razonada de una historia de la pintura renacentista en este territorio. A partir de ese descubrimiento, y relacionándolo con otras obras, el artículo pretende acotar la producción de ciertos pintores que trabajaron en la ciudad de Zamora y sus alrededores en el primer tercio del siglo XVI: el Maestro de las Dueñas de Zamora, muy relacionado con la pintura del Maestro de Astorga, y Gil de Encinas, el antiguo Maestro de Zamora.

**PALABRAS CLAVE:** Pintura del primer Renacimiento en España; Maestro de Astorga; Maestro de Zamora; Gil de Encinas; Maestro de las Dueñas de Zamora; Retablo; Comercio del patrimonio artístico.

## ABSTRACT

The confirmation of the Zamora origins of two panels in Madrid trade once again points to the way in which the sale of heritage from the late 19th century and the first half of the following century has affected the reasoned construction of a history of Renaissance painting in this area. On the basis of this discovery, and relating it to other works, the article aims to delimit the production of certain painters who worked in the city of Zamora and its environs in the first third of the 16th century: the Maestro de las Dueñas de Zamora, closely related to the painting of the Master of Astorga, and Gil de Encinas, the former Master of Zamora.

**KEY WORDS:** Early Renaissance Painting in Spain; Astorga Master; Zamora Master; Gil de Encinas, Dueñas de Zamora Master; Retable; Trade in artistic heritage.

Recibido: 06/07/2021  
Evaluado: 20/11/2021  
Aceptado: 29/11/2021

## 0. INTRODUCCIÓN

Cuando Manuel Gómez-Moreno elaboró el *Catálogo Monumental de la provincia de Zamora* en la primera década del siglo XX, dejó constancia por vez primera de la existencia de una serie de pinturas realizadas en los inicios del siglo XVI. La mayoría de ellas hoy en día han desaparecido, siendo la pérdida más notable el retablo mayor de *San Esteban* de Fuentelcarnero, del que hablaremos más adelante. Pero hay otras obras que merece la pena mencionar como el *Llanto sobre Cristo*

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del Proyecto de investigación: Retablos-tabernáculo de la Baja Edad Media en la Corona de Castilla: estudio, documentación y difusión (HAR2017-82949-P), además de vincularse al G.I.R. de la Universidad de Valladolid IDINTAR - Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo.

*muerto* de la iglesia del Santo Sepulcro<sup>2</sup>, hoy en colección privada barcelonesa<sup>3</sup>, un retablo en una capilla lateral de la parroquia de *Santa María de la Horta*<sup>4</sup>, una tabla de banco que efigiaba a *Santa Margarita y Santa Lucía* de las que nada más sabemos<sup>5</sup>, y unos santos dominicos en el convento de las Dueñas de Zamora que Gómez-Moreno describe de la siguiente manera:

“Dos tablas de 1,30 por 0,50 metros, figurando a san Pedro Mártir y santa Catalina sobre fondos compuestos de un pretil, paramento de brocado con oro y algo de paisaje; nimbos de oro grabado. Se recomiendan por su sencilla esbeltez las figuras, bien conservadas además; datan del siglo XV (...)”<sup>6</sup>

En el año 2012 aparecieron en el mercado anticuario un par de tablas que encajaban por completo con esta descripción, y fueron adscritas al círculo del Maestro de Astorga<sup>7</sup> (figs. 1 y 2). Al no ser tenida en cuenta la descripción de Gómez-Moreno, se dio por hecho su pertenencia al territorio astorgano, pasando a engrosar el catálogo de ese importante maestro anónimo. Este modo de proceder sucede con más frecuencia de la deseable con obras provenientes de colecciones privadas, pero también en museos. Una de sus consecuencias es la desvirtuación de la historia de la pintura, en este caso la castellano-leonesa, potenciándose unos focos con obras que en realidad pertenecieron a otro ámbito<sup>8</sup>.

Ciertamente, la producción del Maestro de Astorga es muy extensa en número de obras y también en lo referente al territorio que abarca. Sin embargo, a veces se ha usado en exceso el nombre de este artista, recogiendo obras de planteamiento similar pero cuyo resultado final difiere, tal y como vamos a tratar en este trabajo.

<sup>2</sup> GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1927, p. 169.

<sup>3</sup> Así consta en una fotografía sin fechar que pertenece al Archivo Amatller, nº de negativo MAS-C-95190.

<sup>4</sup> GÓMEZ-MORENO, Manuel, *op. cit.*, p. 165. Este retablo se encuentra hoy en el Metropolitan Museum de Nueva York, salvo su tabla central, dedicada a San Antonio de Padua, que fue comprada hace menos de una década por la Junta de Castilla y León y fue depositada en el Museo de León. Se trata este asunto en esta obra ha sido recientemente tratada en FIZ FUERTES, Irune. “El expolio de la pintura del primer Renacimiento en Zamora. Una contribución a su estudio y una propuesta de autoría.”. *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología, Sección Arte*, LXXXVII, 2021, pp. 45-65.

Texto disponible en <https://revistas.uva.es/index.php/bsaaarte/article/view/5247/4082>. Consultado el 3 de diciembre de 2021.

<sup>5</sup> En la localidad de Peleas de Abajo. GÓMEZ-MORENO, Manuel, *op. cit.*, p. 279.

<sup>6</sup> GÓMEZ-MORENO, Manuel, *op. cit.*, p. 177.

<sup>7</sup> La subasta tuvo lugar en la casa Durán en 8 de mayo de 2012, con un precio de salida de 12.000 euros. Provenían de la colección del arquitecto Luis Gutiérrez Soto (1900-1977). Fueron adquiridas por la Galería Coll y Cortés, que pagó por ellas 30.000 euros, seguramente con intención de venderlas en el extranjero, principal ámbito de actuación de esta galería. Quizá por ello, pocos días después de esta compra, el 11 de mayo, fueron declaradas inexportables por la Dirección General de Bellas Artes, previo informe de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español, tal y como se recoge en el Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid del 26 de julio de 2019, pp. 64-65, fecha en la que se publica el decreto 67/2019 del 23 de julio de 2019 por el que se declaran ambas tablas Bien de Interés Cultural.

(Texto disponible en [http://www.bocm.es/boletin/CM\\_Orden\\_BOCM/2019/07/26/BOCM-20190726-13.PDF](http://www.bocm.es/boletin/CM_Orden_BOCM/2019/07/26/BOCM-20190726-13.PDF) consultado el 30 de junio de 2021)

Desconozco el actual paradero de estas piezas, porque el último propietario conocido, la galería madrileña Nicolás Cortés, uno de los socios de la desaparecida galería Coll y Cortés, no ha tenido a bien proporcionarme ningún dato sobre estas obras, pero en todo caso, a tenor del ámbito legal que las amparan, se encuentran en territorio español.

<sup>8</sup> Al igual que en el retablo que Gómez-Moreno situó en la iglesia de *Santa María de la Horta* en Zamora, al que me refiero en la nota 4. Este pequeño retablo muestra muchas similitudes estilísticas con las tablas de las Dueñas, que ya fueron señaladas por Gómez-Moreno. GÓMEZ-MORENO, Manuel, *op. cit.*, p. 177. No creo que fueran hechas por el mismo artista, aunque desde luego tienen un bagaje común.

## I. SINGULARIDADES Y COHERENCIA EN LA PRODUCCIÓN DEL MAESTRO DE ASTORGA EN ZAMORA

Afortunadamente en este caso, una vez aclarada la procedencia de estas dos piezas, se pueden unir a un catálogo de pinturas zamoranas del primer tercio del siglo XVI con un estilo muy similar, como el retablo de *San Tirso* en la homónima parroquia de Arquillinos o la mitad del retablo de Fuentelcarnero, obras todas ellas atribuidas en algún momento al taller del Maestro de Astorga<sup>9</sup>.



Fig. 1. *San Pedro Mártir de Verona*. Maestro de las Dueñas de Zamora. ca. 1525. En comercio.



Fig. 2. *Santa Catalina de Siena*. Maestro de las Dueñas de Zamora. ca. 1525. En comercio.

Aunque los puntos en común con el Maestro de Astorga son ineludibles, poseen unas características que no se aprecian con la misma firmeza en aquellas que se ubican o se ubicaron con certeza en la zona de Astorga. Entre estas características propias de las obras zamoranas hay que destacar un alargamiento del canon, así como mayores incorrecciones en el tratamiento de la anatomía (fig. 3). También los rostros son peculiares, muy escorzados (fig. 4), en ocasiones incluso con tendencia hacia lo caricaturesco. Además, se percibe un mayor poso de italianismo. De hecho, las tan reiteradas alusiones al paisaje de tipo umbro, de tonalidades claras, árboles solitarios y alguna ruina, se encuentran en estas pinturas zamoranas en mayor medida que en las de Astorga. Y no es operativo en este caso acudir a la explicación de que se trata de una evolución. Tanto el retablo de la Pasión en la Catedral de Astorga (fig. 5), como el del Canónigo Meneses (fig. 6), que en origen salió de este mismo lugar, son las obras a partir de las cuales se han hecho gran parte de las atribuciones, y están fechados en 1530. Las obras que aquí tratamos no pueden ser posteriores

<sup>9</sup> NAVARRO TALEGÓN, José. "Manifestaciones artísticas de la Edad Moderna". En ALBA LÓPEZ, Juan Carlos. *Historia de Zamora. Tomo II, La Edad Moderna*. Zamora: Diputación de Zamora, 1995 p. 562, lo une con el autor del Cristo del trascoro de la catedral de Zamora y el retablo de Fuentelcarnero. FIZ FUERTES, Irune. "Gil de Encinas y Bartolomé de Santa Cruz en el retablo de Horcajo de las Torres (Ávila) y su relación con el taller del Maestro de Astorga". *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología, Sección Arte*, LXXIX, 2013, p. 64, considera que estas dos obras están hechas en colaboración entre el Maestro de Astorga y Gil de Encinas. Texto disponible en <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/11556> Consultado el 30 de junio de 2021.



porque ya presentarían otros rasgos formales más avanzados. Es definitiva son todas ellas obras realizadas entre 1520 y 1530.



Fig. 3. *San Tirso cortado con una sierra*. Maestro de las Dueñas de Zamora, ca. 1520. Retablo mayor de la iglesia de *San Tirso*. Arquillos (Zamora).



Fig. 4. *San Tirso rociado de aceite hirviendo* (detalle). Maestro de las Dueñas de Zamora, ca. 1520. Retablo mayor de la iglesia de *San Tirso*. Arquillos (Zamora).



Fig. 5. *Piedad*. Maestro de Astorga ca. 1530. Retablo de la Pasión. Capilla de San Miguel. Catedral de Astorga (León).



Fig. 6. *Oración en el huerto*. Maestro de Astorga ca. 1530. Retablo del canónigo Meneses. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.

No hace falta insistir en que en los obradores hispanos se trabajaba colectivamente y de una manera jerarquizada bajo la férula de un maestro, circunstancia que ayuda a comprender las disonancias dentro de una misma obra. En el caso del taller del Maestro de Astorga, también sirve para explicar la enorme área de actuación en la que se percibe su huella. Pero el conocimiento de esta realidad no significa que en ocasiones no se puedan discernir y acotar con claridad distintas sensibilidades, como aquí sucede.



En definitiva, desde nuestro punto de vista, cuando al analizar algunas obras de este vasto taller se habla de “círculo del Maestro de Astorga” como aquí ocurre<sup>10</sup>, se está poniendo en evidencia la falta de concordancia absoluta entre esas obras y la producción segura del Maestro de Astorga. En el caso de las obras zamoranas a las que nos hemos referido, se pueden individualizar de otras obras de taller. De este modo, se debe crear un catálogo coherente de un nuevo pintor al que conviene etiquetar bajo un nombre diferente al del Maestro de Astorga, para lo que proponemos Maestro de las Dueñas de Zamora<sup>11</sup>, en atención a la obra que damos a conocer aquí. Este maestro, formado en Astorga en el taller “matriz”, tiene su área de actuación en territorio zamorano<sup>12</sup> y seguramente estaría asentado en la capital.

## 2. EL RETABLO DE FUENTELCARNERO

Una de las obras en las que colaboró es el retablo mayor de la parroquia de *San Esteban* de Fuentelcarnero, localidad zamorana situada al sur de la ciudad. Esta obra fue desgajada y vendida en la década de 1950 y salvo la pintura que representa el *Calvario*, hoy en el Museo Diocesano de Zamora, el resto de sus tablas se encuentran dispersadas en diversas colecciones y museos. Siempre hay que lamentar una pérdida patrimonial de este calibre, pero mucho más en este caso al tratarse de una obra capital para entender la pintura zamorana de los inicios del Renacimiento.

Gómez-Moreno y Post lo vieron aún *in situ*<sup>13</sup>. Fue este último quien nos dejó una descripción pormenorizada de su iconografía, la cual ha sido un instrumento valioso para su reconstrucción, al que se suma una fotografía del retablo localizada en el Archivo de la Diputación de Burgos<sup>14</sup>.

Cuando el retablo se desmontó, José Gudiol o alguien de su entorno tomó las fotografías que hoy son propiedad del archivo Amatller<sup>15</sup> y que han servido como punto de partida para distintas aproximaciones al estudio de esta obra<sup>16</sup>.

<sup>10</sup> Vid. nota 7.

<sup>11</sup> Agradezco a Fernando Gutiérrez Baños, profesor de la Universidad de Valladolid, sus sugerencias al respecto de esta denominación.

<sup>12</sup> Arquillos se encuentra en Tierra de Campos en una zona que en el siglo XVI pertenecía a la diócesis de Astorga, puede que esta obra fuera la primera que realizó, pero no hay que olvidar que es un territorio alejado de la sede diocesana, en el que era frecuente la intervención de pintores zamoranos al estar mucho más cercana esta ciudad.

<sup>13</sup> GÓMEZ-MORENO, Manuel, *op. cit.*, pp. 277-278, POST, Raimond Chandler. *A History of Spanish Painting*, volume IX, part II, «The beginning of the Renaissance in Castile and Leon». Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1947, pp. 514-516.

<sup>14</sup> Archivo de la Diputación de Burgos, Fondo Photoclub, Signatura 09879 / Lámina 0854. Gómez-Moreno también incluyó una fotografía del retablo en su *Catálogo*, pero realizada desde los pies del templo, y en la que por tanto no se distingue ninguna escena. GÓMEZ-MORENO, Manuel, *op. cit.*, lam. 309.

<sup>15</sup> La mayor parte de las fotos aparecen clasificadas con la letra G, lo que significa que formaron parte del archivo fotográfico de este investigador, que hoy se integra en los fondos del Archivo Amatller. En algunas de ellas se señala su pertenencia a colecciones privadas de Barcelona, así que todo indica que la venta tuvo lugar a través de alguna galería de esa ciudad y desde allí algunas se vendieron en Estados Unidos. Fueron clasificadas como provenientes del monasterio de Valparaíso, cenobio cisterciense muy cercano a Fuentelcarnero, algo completamente infundado.

<sup>16</sup> Fue Matías Díaz Padrón el primero en ser consciente de las diferencias estilísticas estableció distintas autorías, hasta tres, pero no llegó a distribuir entre estos tres pintores todas las tablas, sino solo parte de ellas, sin contar además con mucho apoyo gráfico para demostrar sus conclusiones. Con anterioridad a estas propuestas, el primero que llamó la atención sobre las diferencias estilísticas entre las tablas fue DÍAZ PADRÓN, Matías. “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*. Madrid: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha-Banco Hispano Americano, 1987, pp. 11-17.

<sup>Una</sup> propuesta de montaje y autoría en FIZ FUERTES, Irune. *Pintura sobre tabla en el siglo XVI en la antigua diócesis de Zamora*. (Tesis doctoral inédita), Universidad de Valladolid, 2009, pp. 188-192, y más recientemente en MATEO GÓMEZ, Isabel. “Reconstrucción del desaparecido retablo de San Esteban del Maestro de Astorga, en la iglesia parroquial de Fuentelcarnero (Zamora)”. *Boletín de la Institución Fernán González*, 2018, 257, pp. 399-416. Esta autora vuelve a retomar la idea de un solo pintor, el Maestro de Astorga, sin reparar en las diferencias existentes entre unas tablas y otras. Por otra parte, ignora la salida al mercado de algunas de estas tablas y que el *Calvario* sigue en Zamora, como resultado propone otra pintura del mismo tema sin conexión con el retablo.

En los últimos quince años han vuelto a aparecer en comercio algunas de las tablas que conformaron este conjunto, así que contamos con un repertorio fotográfico más actualizado y, lo que es más importante, en color; además hemos localizado algunas otras en museos y colecciones privadas. Todo ello nos permite hacer una reconstrucción más aproximada a lo que fue el retablo antes de ser desarmado (fig. 7).

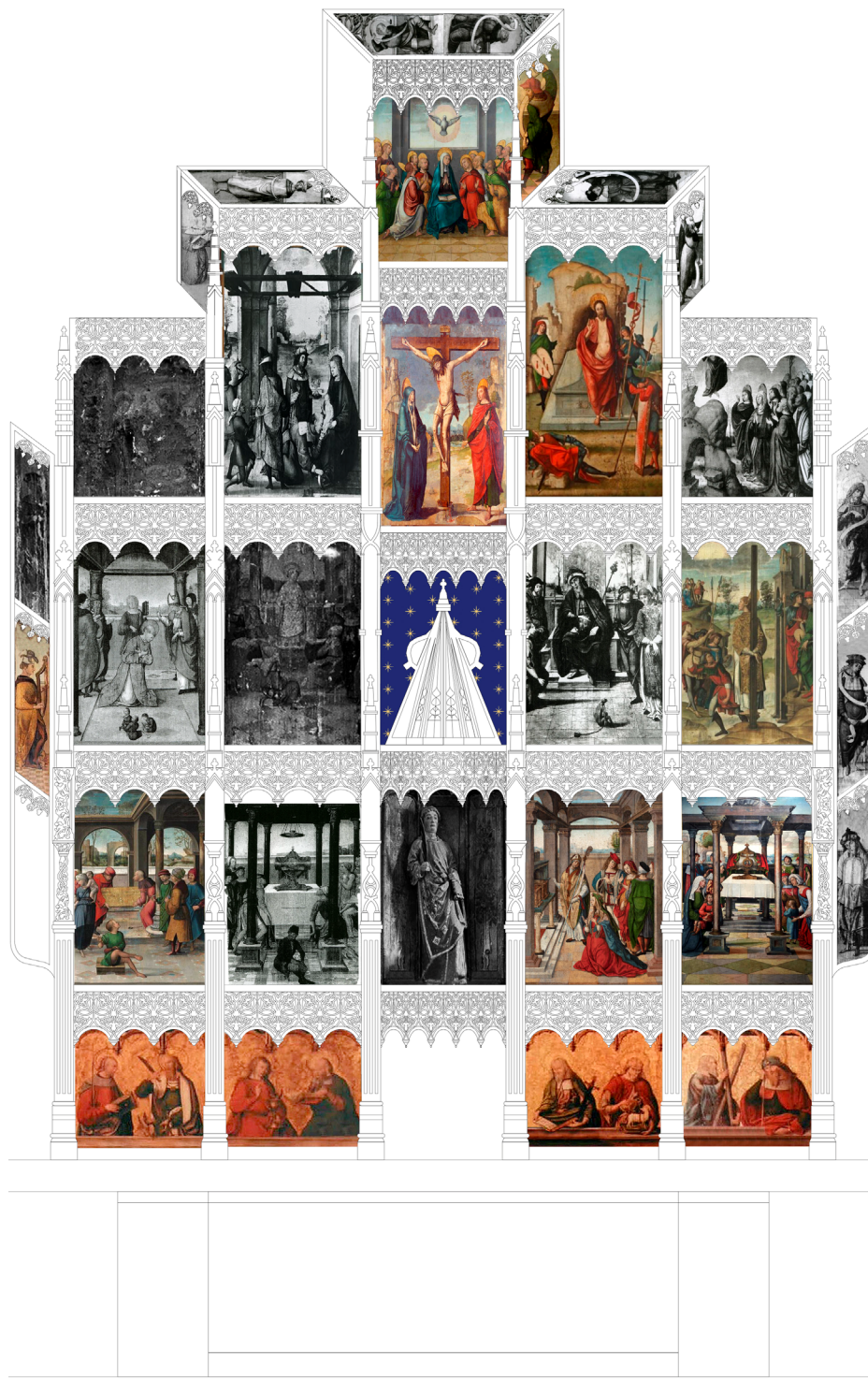


Fig. 7. Recreación del estado original del *Retablo mayor de la parroquia de San Esteban*. Fuentelcarnero (Zamora) en su ubicación primigenia en el altar mayor del templo.

De esta manera se podrán además constatar las diferencias de estilo entre una y otra parte del retablo.

Iniciaron este nuevo periplo comercial dos tablas sobre la vida de San Esteban, *Lapidación de San Esteban* (fig. 8) y *Entierro de San Esteban* (fig. 9) y, vendidas en Sotheby's Londres en diciembre de 2006<sup>17</sup>.



Fig. 8. *Lapidación de San Esteban*. Maestros de las Dueñas de Zamora. ca. 1525. Retablo mayor de la iglesia de *San Esteban*. Fuentelcarnero (Zamora). Actualmente en paradero desconocido.



Fig. 9. *Entierro de San Esteban*. Gil de Encinas. ca. 1525. Retablo mayor de la iglesia de *San Esteban*. Fuentelcarnero (Zamora). Actualmente en paradero desconocido.

Con anterioridad habían pertenecido al Toledo Museum en Ohio (E.E.U.U.), seguramente desde su salida de Zamora, pues ya en 1956 Gudiol mantuvo correspondencia con el Museo estadounidense sobre estas obras<sup>18</sup>. Gudiol consideró la primera de ellas obra del Maestro de Astorga mientras que atribuyó la segunda al Maestro de Zamora<sup>19</sup>, el nombre del artista anónimo que acuñó Gómez Moreno y que hoy se puede identificar con Gil de Encinas<sup>20</sup>. Es interesante subrayar que el estudioso catalán, buen conocedor de esta obra, al haber sido seguramente uno de los pocos que pudo ver las pinturas que recalaron en el comercio barcelonés antes de que fueran vendidas en diversas colecciones, las considera de diferentes manos, aunque fueran del mismo retablo. En contraposición, Gómez-Moreno y Post, que vieron la obra *in situ*, se lo atribuyeron a un único pintor<sup>21</sup>, y es verdad que la visión general de un retablo y las condiciones lumínicas que solía haber en los templos propician esa sensación de unidad estilística. Este era un efecto buscado

<sup>17</sup> Agradezco al profesor Fernando Collar de Cáceres (†) esta información. Número de lote 122. Su precio de salida se fijó entre 25.000 y 35.000 libras esterlinas. Desconozco su paradero actual.

<sup>18</sup> La información se completa con otra misiva de 1974, tal y como consta en el catálogo del museo. *The Toledo Museum of Art. European paintings*, Pennsylvania State University Press, 1976, p. 155. José Gudiol estuvo impartiendo clases de historia del Arte en esta institución cuando tuvo que exiliarse de España tras acabar la Guerra Civil.

<sup>19</sup> En el Instituto Amatller se conserva copia del certificado de 1957. Agradezco esta información a Núria Peiris.

<sup>20</sup> FIZ FUERTES, Irune, *op. cit.*, 2013.

<sup>21</sup> GÓMEZ-MORENO, Manuel, *op. cit.*, pp. 277-278. POST, Raimond Chandler. *A History of Spanish Painting*, volume IX, part II, «The beginning of the Renaissance in Castile and Leon». Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1947, pp. 514-516. Sin embargo, la mayoría de los investigadores que con posterioridad se han acercado a la obra a través de fotos de detalle, han reparado en las divergencias estilísticas existentes entre unas piezas y otras (*vid.* nota 16).



en los retablos realizados por varios talleres, algo que en Castilla era frecuente cuando se trataba de una obra de gran tamaño, como es el caso. Además, para dar esa impresión, los pintores han recurrido aquí a una arquitectura *picta* muy similar, que protagoniza principalmente el primer cuerpo del retablo, seguramente porque era el más visible y por tanto las disonancias se podían hacer más evidentes.

El *Entierro de San Esteban* del Toledo Museum estuvo situado en el primer cuerpo de la calle externa del lado del evangelio. El tratamiento del color es aterciopelado y poco saturado. Las figuras, son menudas y proporcionadas. De hecho, el pintor no tiene problemas para situarlas adecuadamente en la amplia arquitectura renaciente, pese a que son numerosas. La composición desprende italianismo por el maduro tratamiento del espacio, el protagonismo de la arquitectura renaciente, seguramente inspirada en grabados, y el uso comprobado de estos. Ejemplifica esta afirmación la mujer a la izquierda de la composición, pues copia parte de un grabado de Marcantonio Raimondi, *Dios apareciéndose a Noé*<sup>22</sup>, que a su vez está basado en una escena pintada por Rafael en la Estancia de Heliodoro en el Vaticano a principios de la segunda década del siglo XVI; la figura del escriba sentado en primer plano reproduce la figura en idéntica postura que se encuentra detrás de Dante en el *Parnaso* creado por Rafael para la estancia de la Signatura y que fue grabada por Raimondi hacia 1517-1520. Sin embargo, a la vez que este temprano uso de la estampa rafaelesca, existen rasgos eminentemente flamencos, como el detenimiento en la representación de piedras preciosas y alhajas que se sitúan en el suelo debajo de los restos del santo. Todas estas características se encuentran punto por punto en la tabla del Cristo del Trascoro de la Catedral de Zamora, obra de Gil de Encinas, incluso el empleo de la mujer de la estampa de *Dios apareciéndose a Noé*, que vuelve a aparecer, en este caso vestida de rojo en un segundo plano a la derecha del trono<sup>23</sup> (fig. 10).



Fig. 10. *Cristo de todos los santos* (detalle). Gil de Encinas. ca. 1525. Catedral de Zamora.

Así pues, desde nuestro punto de vista, en el retablo de Fuentelcarnero, Gil de Encinas se encargó de las dos calles del lado del evangelio. En el primer y segundo cuerpo se ubicaban cuatro escenas de la vida de San Esteban, su *Ordenación como diácono*, *Disputa con los judíos*, -de la que no

<sup>22</sup> ÁVILA PADRÓN, Ana. "Influencia de Rafael en la pintura española del siglo XVI a través de los grabados". En *Rafael en España*. Madrid: Museo del Prado, 1985, p. 81.

<sup>23</sup> FIZ FUERTES, Iruñe. "Pintura del siglo XVI en la antigua diócesis de Zamora". En HERNÁNDEZ LUIS, José Luis (coord.). *Sic vos non vobis. Colección de estudios en honor de Florián Ferrero*. Zamora, 2015, p. 422. Texto disponible en <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/34581> Consultado en 30 de junio de 2021.

se conserva registro fotográfico-, el mencionado *Entierro*, y *Enfermos adorando las reliquias de San Esteban*. En el último cuerpo de esta parte del retablo se encontraban dos escenas de la infancia de Jesús que, según Post, eran *Natividad* y *Epifanía*. De la primera nada sabemos<sup>24</sup>; de la segunda se conserva fotografía en el Archivo Amatller. A estas seis escenas se sumaría la parte correspondiente de la predela, con *San Felipe y San Bartolomé* (fig. 11), *San Pedro y San Juan* dispuestos en parejas, de los que llama la atención las semejanzas con los apóstoles del banco del retablo de Horcajo de las Torres (Ávila) (fig. 12), obra en la que está documentado el trabajo de Gil de Encinas.



Fig. 11. *San Felipe y San Bartolomé*. Gil de Encinas. ca. 1525. Retablo mayor de la iglesia de *San Esteban*. Fuentelcarnero (Zamora). Actualmente en paradero desconocido.



Fig. 12. *San Bartolomé y San Felipe*. Gil de Encinas. ca. 1507. Retablo mayor de la parroquia de *san Julián y Santa Basilisa*. Horcajo de las Torres (Ávila).

Coronando el retablo, la *Pentecostés* (fig. 13), obra también de Gil de Encinas, aunque desmerece en calidad, seguramente por la altura a la que se encontraba se tuvo menos en cuenta el detalle de la arquitectura *picta*. Esta tabla ha sido una de las últimas en incorporarse de nuevo al mercado artístico, en 2016, cuando apareció clasificada como bajo un genérico “Escuela de León” del siglo XVI<sup>25</sup>.

Si Gil de Encinas realizó el lado del evangelio de este retablo, las dos calles del lado del evangelio fueron realizadas por el pintor que hemos denominado Maestro de las Dueñas de Zamora. Como veremos, son varias las tablas que han figurado con la atribución al Maestro de Astorga y/o localizadas en territorio leonés. De su pertenencia al retablo zamorano no cabe duda ninguna, y respecto a los lazos existentes con la pintura del Maestro de Astorga, podemos analizar una de las tablas del primer cuerpo para tratar de discernir las diferencias con este y con la parte hecha por Gil de Encinas, pese a la uniformidad que proporciona la arquitectura *picta*.

La *Veneración de las reliquias de San Esteban* (fig. 14), hoy en comercio, estuvo en origen situada en el primero cuerpo en la calle externa del lado de la epístola. Tras el desmembramiento del retablo, perteneció desde 1956 a la Colección Wallace Simonsen de Sao Paulo, encontrándose

<sup>24</sup> En la foto que conservamos apenas se percibe la escena.

<sup>25</sup> Con anterioridad a la subasta de 2016 había pertenecido a la colección Wallace-Simonsen de Sao Paulo, tal y como consta en el dorso de la fotografía de esta pieza que posee el Archivo Amatller. Desconocemos su paradero actual, la última noticia corresponde a la subasta en la casa Bonhams de Londres el 27 de abril de 2016, con el número de lote 65, y un precio de salida estimado entre 3.800 y 6.400 euros. No se supo relacionar con otra pintura que también estaba incluida en esa subasta (nº de lote 85, figuró como atribuida a Rodríguez de Solís), *Veneración de las reliquias de San Esteban*, y que fue asimismo parte del retablo de Fuentelcarnero. Tuvo un precio de salida estimado entre 10.000 y 15.000 euros. Esta diferencia de precio entre una y otra pintura de un mismo conjunto es la evidencia de la importancia de tener un nombre propio, aunque sea falso como en este caso, a la hora de estimar el valor de una obra.



actualmente en el mercado de arte<sup>26</sup>. Presenta una composición simétrica en la que los personajes se sitúan equilibradamente a derecha e izquierda del altar. Sin embargo, las figuras no están resueltas de un modo convincente, a la altura de la elegante composición y arquitectura *picta*. A la derecha de la escena, las palmas de las manos evidenciando sorpresa de dos de los personajes masculinos, no están bien proporcionadas en relación al cuerpo (fig. 15).



Fig. 13. *Pentecostés*. Gil de Encinas. ca. 1525.  
Retablo mayor de la iglesia de *San Esteban*.  
Fuentelcarnero (Zamora). Actualmente en paradero  
desconocido.



Fig. 14. *Veneración de las reliquias de San Esteban*.  
Maestro de las Dueñas de Zamora. ca. 1525.  
Retablo mayor de la iglesia de *San Esteban*.  
Fuentelcarnero (Zamora). Actualmente en  
comercio.



Fig. 15. *Veneración de las reliquias de San Esteban* (detalle). Maestro de las Dueñas de Zamora. ca. 1525.  
Retablo mayor de la iglesia de *San Esteban*. Fuentelcarnero (Zamora). Actualmente en comercio.

<sup>26</sup> Tras pasar por la casa Bonhams de Londres en 2016, (*vid.* nota 25), la última referencia que poseo es de 2019, cuando pertenecía a la Galería Theotokopoulos de Madrid. Catálogo disponible en <https://theo.es/wp-content/uploads/2019/12/catalogo2019.pdf> Consultado el 30 de junio de 2021.



Es patente el exceso de escorzos en los rostros en esta y otras tablas de las dos calles situadas en el lado de la epístola, al igual que hemos visto que sucedía en las pinturas de las Dueñas y en Arquillinos, y de hecho los tipos humanos empleados son coincidentes. En cuanto a la predela de esta parte del conjunto, es prácticamente idéntica a la de Arquillinos, como se puede comprobar en la figura del apóstol Santiago, análoga en ambos conjuntos (figs. 16 y 17).

Son modelos para los que no se encuentra referente en las obras astorganas. En definitiva, estas dos calles del retablo más el *Calvario*, única tabla que permanece en Zamora, y que antes de una reforma que sufrió el retablo en el siglo XVIII se encontraba en la calle central, seguramente bajo la *Pentecostés* del ático, fue hecho por el Maestro de las Dueñas de Zamora.



Fig. 16. *Apóstol Santiago* (detalle del banco). Maestro de las Dueñas de Zamora y colaborador. ca. 1525. Retablo mayor de la iglesia de *San Esteban*. Fuentelcarnero (Zamora). Actualmente en paradero desconocido.



Fig. 17. *Apóstol Santiago* (detalle del banco). Maestro de las Dueñas de Zamora y colaborador. ca. 1520. Retablo mayor de la iglesia de *San Tirso*. Arquillinos (Zamora).

En el primer cuerpo se ubicaba *Juliana ante los restos de su esposo y de San Esteban* (fig. 18). Es un dato ignorado por la historiografía que esta pieza pertenece al Springfield Museum de Boston desde 1957, cuando fue comprada en la Galería Schaeffer de Nueva York<sup>27</sup>. Se la catalogó como obra de Juan Rodríguez de Solís, un pintor del que conviene aclarar antes de seguir que nunca trabajó en Zamora, pero que ha tenido un gran éxito historiográfico y mercantil al proporcionar un nombre concreto en este laberinto de personalidades anónimas<sup>28</sup>. Al lado de esta se situaba la referida *Veneración de las reliquias de San Esteban*. En el segundo cuerpo se encontraba *San Esteban ante el juez*, en paradero desconocido y la *Lapidación de San Esteban* que estuvo hasta 2006

<sup>27</sup> Agradezco esta información a Maggie North, Curator of Art del Springfield Museum de Boston. También quisiera agradecer la amabilidad de esta institución al permitir la publicación de esta obra inédita, así como a Stephen Sullivan, Assistant Registrar del Museo, por toda las gestiones realizadas para la fotografía esta pintura.

<sup>28</sup> POST, Raimond Chandler, *op. cit.* pp. 503-505. El investigador americano, en un afán de clarificar este complejo panorama, lo confundió aún más al vincular a la pintura leonesa -con muy poca base formal y ninguna documental- un díptico firmado con este nombre. Las consecuencias de este error llegan hasta nuestros días, pues esta falsa figura se sigue utilizando en subastas y también en artículos académicos. Recientemente en MATEO GÓMEZ, Isabel, *op. cit.*, pp. 400-402.

Hoy pertenece a la Fundación Tatiana Pérez de Guzmán (imagen disponible en <https://fundaciontatianapgb.org/se-exponen-primera-vez-dos-tablas-del-maestro-renacentista-juan-rodriguez-solis-la-coleccion-la-fundacion/> consultado el 30 de junio de 2021)

en el Toledo Museum. En el último cuerpo se situaban la *Resurrección* y la *Ascensión de Cristo*, en colección privada<sup>29</sup>. La *Resurrección* (fig. 19), que tiene un marco neogótico, se vio en el mercado anticuario en 2015<sup>30</sup>. En mayo de 2021 volvió aparecer en comercio con atribución al Maestro de Astorga y vinculada erróneamente a la capilla del cementerio de Astorga<sup>31</sup>.

Una parte importante de este retablo era el guardapolvo con profetas que rodeaba todo el conjunto. A duras penas se distinguen en la fotografía de conjunto que conservamos algunas de estas estrechas tablas, las que lo flanqueaban a izquierda y derecha -tres a cada lado, que fueron las reñadas por Post-, pero también cubrían en retablo por arriba. Once de ellas fueron fotografiadas al despiezarse el retablo, la mayoría con un ensamblaje neogótico o moderno. Son las únicas cuyo aspecto se conoce, pero en origen eran más, al menos dieciséis. De estas once, dos han pasado recientemente por el comercio anticuario; la primera, con marco neogótico, probablemente representa al rey David, ha sido atribuida erróneamente a Nicolás Francés y procede de la colección Torbado de León (fig. 20)<sup>32</sup>. La segunda, con un profeta no identificado que porta una filacteria, pertenece actualmente a una colección castellano-leonesa (fig. 21)<sup>33</sup>.



Fig. 18. *Juliana ante los restos de su esposo y de San Esteban*. Maestro de las Dueñas de Zamora y taller. ca. 1525. Retablo mayor de la iglesia de *San Esteban*. Fuentelcarnero (Zamora). Actualmente en Springfield Museums. Boston (Estados Unidos).



Fig. 19. *Resurrección*. Maestro de las Dueñas de Zamora y taller. ca. 1525. Retablo mayor de la iglesia de *San Esteban*. Fuentelcarnero (Zamora). Actualmente en comercio.

<sup>29</sup> DÍAZ PADRÓN, Matías; PADRÓN MÉRIDA, Aída. Miscelánea de pintura española del siglo XVI. *Archivo Español de Arte*, 1983, 56, pp. 193-219.

<sup>30</sup> Cuando estuvo en una subasta de la Casa Balclis, realizada el 16 de diciembre de 2015 (n.º de lote 1289). Su precio de salida se fijó en 55.000 euros, tan exorbitado que en este caso la Junta de Castilla y León desistió de presentarse a la puja.

<sup>31</sup> La subasta tuvo lugar en Subastas Abalarte el 19 de mayo de 2021 (n.º de lote 1118). Su precio de salida, había bajado considerablemente desde 2015 (*vid.* nota anterior) pero aún es muy elevado: 30.000 euros. Información disponible en [https://abalartesubastas.com/detalle\\_lote.php?subasta=38&numero\\_lote=1118&id=79029&categoria=&seccion=&corden=numero\\_lote&sentido=&offset=&limite=36&autor=&vendido=&activo=&idioma=&tabla=#](https://abalartesubastas.com/detalle_lote.php?subasta=38&numero_lote=1118&id=79029&categoria=&seccion=&corden=numero_lote&sentido=&offset=&limite=36&autor=&vendido=&activo=&idioma=&tabla=#). YOSV5EztaUk Consultado en 30 de junio de 2021.

<sup>32</sup> Noticia publicada el 1 de diciembre de 2013 en <https://www.diariodeleon.es/articulo/cultura/sala-barcelona-vende-tabla-nicolas-frances-altar-catedral/201312010400021395501.html> (Consultado 30 de junio de 2021). Este diario está muy atento a todas las subastas en las que supuestamente se vende arte leonés. Insisten en estos textos, como es el caso, en un “saqueo del patrimonio leonés”, cuando no hay tal saqueo, sino una venta.

<sup>33</sup> Su pertenencia al monasterio de Valparaíso fue certificada erróneamente por José Gudíol en carta firmada por él en enero de 1981. En el Instituto Amatller se conserva copia de este certificado. Agradezco la confirmación de esta información a Núria Peiris, del Instituto Amatller.





Fig. 20. *Rey David*. Taller de Gil de Encinas. ca. 1525. Retablo mayor de la iglesia de *San Esteban*. Fuentelcarnero (Zamora). Actualmente en comercio.



Fig. 21. *Profeta con filacteria*. Taller de Gil de Encinas. ca. 1525. Retablo mayor de la iglesia de *San Esteban*. Fuentelcarnero (Zamora). Actualmente en colección particular de Castilla y León.

La predela, de la que seguramente faltan tablas perdidas en la reforma dieciochesca, figura en el archivo Amatller como propiedad de la colección Samaranch, y aunque no hemos podido comprobar si esta información sigue siendo cierta, hemos localizado una foto en color de la misma, aún con el ensamblaje original, expuesta en un salón de una vivienda (fig. 22)<sup>34</sup>.



Fig. 22. *Banco del retablo mayor de Fuentelcarnero*. Maestro de las Dueñas de Zamora y Gil de Encinas. ca. 1525. Colección particular desconocida.

<sup>34</sup> Información que agradecemos a Enric Carranco, de la casa de subastas Balclis. La fotografía, sin fechar, parece hecha en la década de 1950 o 1960.



## 3. REATRIBUCIONES A LA PINTURA ZAMORANA

Una vez constatadas las diferencias estilísticas existentes no solo dentro del retablo de Fuentelcarnero, sino entre el taller del Maestro de Astorga en su producción en torno a la ciudad maragata y la que se hizo en el ámbito zamorano por el pintor que hemos bautizado como Maestro de las Dueñas de Zamora, creemos oportuno fijar la atención en otras pinturas. En diversas colecciones y museos existen obras de origen incierto sobre las que se ha dado por descontada su pertenencia al catálogo del Maestro de Astorga, soslayando las diferencias con la producción segura de este pintor.

Aunque hay varias pinturas cuya adscripción al Maestro de Astorga debería ser revisada, este trabajo solo se va a referir a una de ellas, el *Retablo de la Natividad con Santo Domingo y San Lorenzo*, perteneciente al Museo Lázaro Galdiano<sup>35</sup>. Diego Angulo la incluyó dentro del catálogo del Maestro de Astorga en su estudio fundacional sobre este artista. El investigador constató las similitudes entre la escena *Nacimiento de Jesús* con la tabla central del políptico de la Natividad de Villa Albani hecha por Perugino<sup>36</sup>. Así que desde entonces ha constituido un puntal sobre el que apoyar la marcada influencia de este pintor italiano y de la escuela umbra en general en el Maestro de Astorga; de manera que casi nos parece una transgresión mover esta pieza de su catálogo, pero se imponen las evidencias. Una vez más, el punto de partida es la comparación con la obra segura del Maestro de Astorga. La propia colección Lázaro tiene pinturas de un conjunto realizado por este pintor, en ese caso de probada procedencia astorgana, el conocido como retablo de la capilla del cementerio, una obra también plena de italianismo<sup>37</sup>, pero los tipos humanos difieren notablemente, siendo mucho más incorrectos los del retablo de la Natividad. En este, San José presenta la misma torpeza anatómica que hemos comentado en la *Veneración de los restos de San Esteban* (fig. 23). Entre el rostro de María y el de la *Santa Catalina de Siena* procedente del convento de las Dueñas no se halla diferencia alguna y es un tipo de semblante que no se encuentra en las obras astorganas. En el cuerpo bajo de este retablo se encuentran efigiados de pie Santo Domingo y San Lorenzo (fig. 24), tratados con la misma fineza de ejecución que se han subrayado en los bancos de Arquillinos (fig. 25) y del lado de la epístola del retablo de Fuentelcarnero. Insistimos una vez más en que son rasgos que no encontramos fuera de Zamora, así que consideramos que fue hecha en este territorio<sup>38</sup>. Aunque se desconoce la ubicación primigenia de esta obra, sus hechuras la hacen susceptible de haber pertenecido en origen a un encargo para una capilla privada, circunstancia que dificulta aún más rastrear su procedencia.

## 4. CONCLUSIONES

Desde el punto de vista formal, esperamos haber contribuido al conocimiento de la pintura zamorana en el primer renacimiento. Dos de las figuras fundamentales del periodo serían Gil de Encinas, es decir, el antiguo Maestro de Zamora, y el Maestro de las Dueñas de Zamora, íntimamente vinculado al trabajo del Maestro de Astorga pero con sus propias peculiaridades y que por tanto se puede desligar estilísticamente del taller matriz de la ciudad maragata.

<sup>35</sup> La obra se encuentra al menos desde 1926 en este Museo. N.º de inventario 3014. Información e imagen completa de la pintura en <http://catalogomuseo.flg.es/comunidad/museoflg/recurso/retablo-del-nacimiento-de-cristo-con-santo/e9fab6f3-f45e-48e8-bf7c-4dec4d5aa54a>. Consultado el 30/06/2021.

<sup>36</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. «El Maestro de Astorga». *Archivo Español de Arte*, 60, p. 406.

<sup>37</sup> Y de hecho es la única en la que se encuentra este italianismo pleno de todas las obras que hizo este pintor en Astorga.

<sup>38</sup> Post recoge con mucho escepticismo la noticia de que el vendedor de la obra le dijo a José Lázaro Galdiano que el retablo procedía de La Alcarria. Post, Raimond Chandler, *op. cit.* p. 560, nota 12. Es un escepticismo al que nos sumamos, y que se puede explicar como una maniobra de ocultación del origen de la pieza, por parte del galerista o del propio Lázaro, pues quizá la obra fue fruto de una compra espuria.



Fig. 23. *Retablo de la Natividad con Santo Domingo y San Lorenzo* (detalle). Maestro de las Dueñas de Zamora. ca. 1520. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.



Fig. 24. *Retablo de la Natividad con Santo Domingo y San Lorenzo* (detalle de San Lorenzo). Maestro de las Dueñas de Zamora. ca. 1520. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.



Fig. 25. *San Judas Tadeo* (detalle del banco). Maestro de las Dueñas de Zamora y colaborador. ca. 1520. Retablo mayor de la iglesia de *San Tirso*. Arquillinos (Zamora).

Por otra parte, al exponer, siempre que nos ha sido posible, los pasos que han dado muchas de estas piezas hasta su situación actual, hemos tratado de examinar críticamente los datos con los que contamos. Los hechos aquí expuestos demuestran que no se deben dar por sentadas ciertas ubicaciones en relación con determinadas atribuciones estilísticas.

Estamos ante un debate en el que se mezclan distintos intereses que no tienen que ver exactamente con la Historia del Arte, entendida como disciplina científica. Y así, en el confuso panorama de la pintura del temprano renacimiento castellano-leonés, el utilizar unas denominaciones u otras para los anónimos artistas que protagonizaron esta etapa no es una acción inocente, pues contribuye a incrementar los precios del mercado y a crear discursos expositivos que no concuerdan con los hechos, sino con ideas preconcebidas.

Muchas de las ventas del patrimonio artístico comenzaron hace ya más de un siglo, pero su periplo y sobre todo el modo en el que salieron de su lugar de origen sigue estando rodeado de opacidad. Al menos desde nuestro punto de vista no se trata de demonizar el pasado y crear un sentimiento de agravio ante el patrimonio perdido. Dedicemos nuestra energía a cuidar el que todavía atesoramos y a estudiar de un modo lo más objetivo posible el que ya no conservamos.