

PINTORES HISPANO-FLAMENCOS EN EL NORDESTE DE LA PROVINCIA DE ZAMORA

SPANISH-FLEMISH PAINTERS IN THE NORTH-EAST OF ZAMORA

JESÚS CUESTA SALADO

Resumen

Apenas se conocen noticias de pintores hispano-flamencos en el nordeste zamorano. Es segura la existencia de un grupo de artistas asentado en Benavente en los comienzos del siglo XVI que abastecía las demandas de iglesias de la zona y de particulares que encargaban obras de temática religiosa para sus fundaciones o capillas. Entre estos pintores se encuentran Cornelis de Holanda y otros anónimos, a los que se denomina “Maestro de Villafáfila” y “Maestro de Valdescorriel”.

Abstract

There are not many well-known It is certain the existence of a group of artists in Benavente in the beginning of the 16th Century. They took orders from the churches of the area and also from people in general. They asked for pictures with a religious topic for their chapels and foundations. Among these painters we can find Cornelis de Holanda and others anonymous known as “Maestro de Villafáfila” and “Maestro de Valdescorriel”.

Palabras clave

Pintura hispano-flamenca. Siglo XVI. Zamora.

Keywords

Spanish-flemish painting. 16th Century. Zamora (Spain).

En los últimos años del siglo XV y primeros del XVI pudo asentarse en Benavente (Zamora) un grupo importante de pintores, capaz de hacerse cargo de las diferentes obras pictóricas y decorativas patrocinadas por la familia Pimentel, condes de Benavente, y para otros encargos en las iglesias de poblaciones cercanas. Se conservan pinturas de dos autores anónimos a los que denominaremos “Maestro de Villafáfila” y “Maestro de Valdescorriel”. Otro,

llamado Cornielis de Holanda, es conocido por la autoría de un dibujo existente en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, aunque no se tenía constancia de su residencia en Benavente. Este pintor aparece de nuevo asociado con otro artista, de nombre Cristóbal, realizando un retablo para una población zamorana. Los dos se apellidaban o tenían el sobrenombre “de Holanda” pudiendo, tal vez, ser familiares. Pero las noticias son demasiado escuetas, así que por ahora nos limitaremos a elaborar el catálogo de los maestros anónimos y ampliar la noticia de los otros dos.

1. EL “MAESTRO DE VILLAFÁFILA”

Este nombre fue propuesto por de la Granja Alonso¹ para denominar al autor de las pinturas pertenecientes a un retablo dedicado a *San Antonio Abad* realizado para una capilla de la iglesia de Santa María de Villafáfila (Zamora). Las tablas fueron a parar al Museo de la Catedral de Astorga llevadas por un párroco de aquella localidad en la primera década del siglo XX. El retablo pertenecía a una capellanía fundada a finales del siglo XV en la citada iglesia por María Fernández de Villafáfila, viuda de Fernán Fernández, donde se conservó hasta su traslado.

Gómez Moreno² aún pudo ver las pinturas en el lugar para el que fueron hechas, aunque al publicarse el *Catálogo Monumental de la provincia de Zamora* ya anunció su traslado a Astorga. Dos décadas más tarde Post³ vio en esa ciudad algunas tablas, no todas, expuestas en el museo catedralicio. En la actualidad se exponen juntas en una misma sala, la del Obispo Castellfort⁴.

Por tratarse de un conjunto uniforme, con un número suficiente de pinturas, de estilo unitario, y cuyo autor es un pintor anónimo, considero correcta la denominación de “Maestro de Villafáfila” al proceder de este lugar el mayor conjunto de pinturas conocidas de este pintor, si bien no son las únicas, pues hubo otras debidas al mismo maestro en Villalobos (Zamora), y otra que se conserva en Benavente.

Entre los casos de pérdida de patrimonio artístico en los pueblos zamoranos de la comarca de Tierra de Campos se cuenta Villalobos, población cercana a Villafáfila. Allí existió una iglesia bajo la advocación de San Félix

¹ GRANJA ALONSO, M. de la, “El carácter dramático y caricaturesco en la pintura hispano-flamenca (siglos XV-XVI): Las tentaciones de San Antonio Abad del Maestro de Villafáfila en el Museo de la Catedral de Astorga”, *Astórica*, año XVIII, 20 (2001), pp. 205-220.

² GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora*, 1927, p. 316.

³ POST, Ch. R., *A history of Spanish painting*, vol. IV: *The hispano-flemish style in North-Western Spain*, part. I, New York, Kraus Reprint, 1970-1976, p. 154.

⁴ VELADO GRAÑA, B., *La Catedral de Astorga y su Museo. Guía*, Astorga, 1991, pp. 225-226 y 232-233.

que Gómez Moreno pudo ver todavía en pie cuando viajó por esas tierras y que ya había sido suprimida como parroquia. Este historiador alcanzó también a ver el desmontado retablo mayor barroco donde se habían insertado unas tablas con veintidós pinturas fechables en el siglo XV. Las pinturas eran obra de dos autores diferentes. Una parte, la más numerosa, se realizó a mediados de ese siglo y estaba compuesta por figuras de profetas, santos, obispos y cuatro escenas relativas a la vida de San Félix. Esta primera serie sirvió a Post⁵ para asignar el nombre de “Maestro de Villalobos” a su anónimo pintor, al cual consideró dentro del estilo gótico-internacional, en la órbita de Nicolás Francés y su obra en León, a cuya diócesis pertenecía Villalobos. La otra serie la componían otras cuatro escenas, también con San Félix como protagonista, realizadas a finales del siglo XV por otro autor. El conjunto de las tablas se desperdigó por diferentes colecciones privadas y museos, desconociéndose en la actualidad el paradero de la mayoría.

Tres pinturas de la segunda serie fueron compradas, según Gómez Moreno, por la Duquesa de Parcent. Eran las que representaban a *San Félix dando limosna a enfermos y mendigos* (fig. 1), el apesamiento del santo (fig. 2), que puede verse en una lámina borrosa del *Catálogo Monumental*⁶, y la tercera donde aparecía el santo arrastrado por unos caballos. La cuarta pintura, en la que se representaba el *Entierro de San Félix*, no se sabe dónde terminó.

Poco después de la compra de las tablas, en el año 1911, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando organizó una exposición con las pinturas que la duquesa había adquirido hasta esa fecha. Incluso se publicó el catálogo⁷ con prólogo y comentarios de Elías Tormo en el que aparecen fotografiadas (láminas 18, 19 y 20 de dicho catálogo) las tres tablas citadas. No fueron las únicas pinturas que adquirió dicha señora en la venta del retablo; también aparece fotografiada otra que representa al profeta *Isaías* sentado debida a la mano del “Maestro de Villalobos”.

Las tres tablas de la segunda serie son obra perteneciente al anónimo “Maestro de Villafáfila”, aunque desconozco cual es su paradero actual. Gómez-Moreno no las relacionó con el retablo de *San Antonio Abad* de aquella localidad, aunque las atribuyó a un discípulo de Fernando Gallego. Esta apreciación no se aleja mucho del juicio emitido al ver las pinturas de

⁵ POST, Ch. R., *ob. cit.*, vol. V: *The hispano-flemish in Andalusia*, p.321. También vol. VII: *The catalan school in the late Middle Ages*, part. II, pp. 829-839 y vol. VIII: *The aragonese school in the late Middle Ages*, part. II, pp. 683-685.

⁶ GÓMEZ-MORENO, M., *ob. cit.*, p. 316.

⁷ TORMO, E., *Catálogo de las tablas de los primitivos españoles de la colección de la Excma. Señora Doña Trinidad Scholtz-Hermensdorff, Viuda de Iturbe, Exposición en la Real Academia de San Fernando, Mayo de 1911*, Madrid, 1911. La Duquesa de Parcent se había casado en segundas nupcias con un diplomático y rico hombre de negocios mejicano. Al enviudar dedicó parte de su fortuna y tiempo a promover la Sociedad de los Amigos del Arte.

Villafáfila, a las que definió como obra hispano-flamenca, realizada en la época de los Reyes Católicos y parecida al estilo del “Maestro de Ávila”, identificado en la actualidad con el pintor García del Barco y considerado por algunos autores como colaborador del pintor salmantino.



Fig. 1. *San Félix repartiendo limosna entre los pobres.*



Fig. 2. *Apresamiento de San Félix.*

“Maestro de Villafáfila”. Finales del siglo XV o comienzos del XVI. Iglesia de San Félix (desaparecida) Villalobos (Zamora). Paradero desconocido. Fotografías obtenidas del *Catálogo de las tablas de los primitivos españoles de la colección de la Excm. Señora Doña Trinidad Scholtz-Hermensdorff, Viuda de Iturbe*. Madrid, mayo de 1911.

Post⁸ relacionó el estilo de estas pinturas con otras que asignaba a Juan Flamenco y que en la actualidad están catalogadas como obra del “Maestro de Miraflores”. Pueden verse parecidos y coincidencias en la composición y también en algunos tipos humanos, pero el pintor burgalés individualiza más los rostros y cuenta con recursos pictóricos superiores.

Las pinturas de Villafáfila y de Villalobos presentan las mismas características. El estilo del autor no parece haber evolucionado entre la ejecución de unas y otras, así que seguramente se realizaron en fechas cercanas. El conjunto de las obras que podemos ver en Astorga, procedentes de

⁸ POST, Ch. R., *ob. cit.*, vol. IV: *The Valencian school in the late Middle Ages and early Renaissance*, part. I, 1970-76, pp. 242-246.

Villafáfila, lo forman siete tablas. Las cuatro mayores representan a *San Antonio repartiendo limosna* (fig. 3), las *Tentaciones* del santo, con su tortura y apaleamiento por los demonios⁹ y su *Entierro* (fig. 4). Miden 100 x 80 cms. y se encuentran enmarcadas bajo chambranas góticas.



Fig. 3. *San Antonio repartiendo limosna*. Museo de la Catedral. Astorga (León). Procedencia: Iglesia de Santa María. Villafáfila (Zamora). (Fotografías: J. Cuesta Salado)



Fig. 4. *Entierro de San Antonio*.

Las tres tablas restantes, hoy sin marco, iban colocadas en el banco del retablo original. En el centro aparece un *Llanto sobre Cristo muerto* (fig. 5) y dos parejas de santos a los lados: a la derecha *San Francisco recibiendo los estigmas* y *San Antonio con un donante*, y a la izquierda *San Pedro de Verona* con sus atributos habituales y *Santo Domingo con una donante*. Las escenas resultan, a juicio de Gómez Moreno, “inocentes en su composición, duras y sombrías de tono, sin ambiente ni arreglada perspectiva, rostros feos y de expresión torpe y grotesca”. Los personajes arrodillados, pintados a escala mucho menor, representan a los patronos comitentes del retablo.

⁹ Esta tabla se expuso en la primera muestra organizada por la Fundación las Edades del Hombre en Valladolid. RIVERA, J., en el cat. de la exp. *Las Edades del Hombre. El arte en la iglesia de Castilla y León*, Valladolid, 1988, pp. 220-221; las fotografías que se publican parecen haber sido realizadas antes de la limpieza de las pinturas.



Fig. 5. *Llanto sobre Cristo muerto*. “Maestro de Villafáfila”. Finales del siglo XV. Museo de la Catedral de Astorga. Procedente de la iglesia de Santa María de Villafáfila (Zamora). (Fotografía: J. Cuesta Salado)

En su favor hay decir que actualmente, limpias y restauradas, las tablas muestran mayor luminosidad y colores más vivos, pero los personajes adolecen de falta de movilidad y apenas se individualizan los rostros. Su autor tiene dificultades en la composición y en el tratamiento de la perspectiva. Parece suplir estas carencias aplicándose en algunos detalles, en el empleo de brocados para fondos y ropajes, o intentando hacer creíble los paisajes lejanos de rocas y árboles.

En las tablas de Villalobos vamos a ver repetidas las mismas características: isocefalia de los personajes, rostros inexpresivos y dificultades con la perspectiva. No hay duda de que se trata del mismo autor pues algunos elementos se repiten en ambos conjuntos. Así, se convierten en auténtica firma las hierbas que nacen bajo las piedras y los lazos que, desafiando la ley de la gravedad, están hechos con los cordones que sujetan las capas de los personajes, detalle habitual en las vestimentas de algunos personajes masculinos que aparecen en pinturas del “Maestro de Oña”, o de Fernando Gallego y seguidores. Se repiten igualmente los nimbos dorados, los brocados, la variedad de vestiduras, armaduras, complementos y calzado de sus personajes que, en conjunto, constituyen el mayor logro de este autor. Parecidas arquitecturas, iglesias y castillos son colocados, casi como relleno, en los dos grupos de pinturas. En los interiores de ambos conjuntos aparecen suelos muy inclinados de dibujo sencillo con baldosas en damero. En los paisajes lejanos

conviven, ajenos a toda perspectiva, pequeños arbolillos junto con otros de fino y altísimo tronco de copas ralas. Montañas picudas, de forma triangular, cierran algunas composiciones. En ocasiones el cielo se sustituye por oro. Aun así, y tal vez debido a su factura inocente, son pinturas con cierto encanto y didácticas por su claridad de cara a los fieles.

Estamos pues ante un pintor joven con cierto oficio y estilo propio que, a falta de otros maestros más cualificados, se hizo cargo de diferentes obras para las iglesias y clientes de la comarca en la cual residía. Se trata de un pintor novel porque, años más tarde, e influido por otro artista que también trabajó en Benavente, pinta una tabla que hoy se encuentra en la iglesia de San Juan del Mercado de esa localidad donde puede apreciarse una clara mejoría en el estilo.

En los últimos años del siglo XV y primeros del siglo XVI, Benavente vivió un periodo de florecimiento artístico, debido sobre todo a la labor patrocinadora del V Conde, don Alonso Pimentel, durante el cual se renovó el interior de algunas iglesias y conventos. Varios artistas trabajaron en las fundaciones que este noble había recibido de sus antecesores, por ejemplo, en el convento de San Francisco; o en algunas iglesias de la villa, especialmente en Santa María del Azogue, en la que se hicieron las bóvedas de su nave mayor. Junto con su esposa fundó el Hospital de la Piedad y realizó obras de ampliación y reforma de su casa-fortaleza hasta convertirla en una residencia palaciega, digna de los mejores elogios de viajeros nacionales y extranjeros¹⁰. En esos años se realizaron las pinturas murales que aún se conservan en la iglesia de Santa María del Azogue¹¹ o las que cubren la cabecera de la iglesia de San Juan del Mercado¹². Son obras, especialmente las últimas, en las que necesariamente colaboraron varios artistas, unos trabajando con un lenguaje hispano-flamenco y otros utilizando un nuevo estilo que puede considerarse proto-renacentista.

Este ambiente tuvo que ser conocido por el anónimo “Maestro de Villafáfila” y es probable que colaborara, junto con otros pintores, en alguna de esas empresas, pues en Benavente recibió influencias directas de al menos uno de ellos. Se trata del autor de la pintura existente en un arcosolio ubicado en la capilla del Cristo Marino de la iglesia de Santa María del Azogue (fig. 6). Allí, en el muro, hay un dibujo excelente, sin color, en la que aparece una imagen de María sosteniendo el cuerpo muerto de Jesús y dos santos a los lados que

¹⁰ GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta fines del siglo XVI*, Madrid, 1952, p. 452. Se relata la admiración que sintió Antonio de Lalaing en el primer viaje de Felipe el “Hermoso” en 1501.

¹¹ HIDALGO MUÑOZ, E., *La iglesia de Santa María del Azogue de Benavente*, Benavente, Centro de Estudios Benaventanos “Ledo del Pozo”, 1995, pp. 56 y 68-73.

¹² *ID.*, *La iglesia de San Juan del Mercado de Benavente*, Benavente, C. E. B. “Ledo del Pozo”, 1997, pp. 90-99 y “La representación del Castillo de Benavente en las pinturas de San Juan del Mercado”, *Brigecio, Revista de Estudios de Benavente y sus tierras*, 10 (2000), pp. 19-25.

parecen ser San Fabián y San Sebastián. El autor de este dibujo tiene un estilo muy relacionado y cercano a la obra de Fernando Gallego¹³.



Fig. 6. *Piedad con los Santos Fabián y Sebastián*. Anónimo. Comienzos del siglo XVI. Santa María del Azogue. Benavente (Zamora). (Fotografía: J. Cuesta Salado)

El grupo central de este mural, la *Virgen con Cristo muerto*, es copiado literalmente por el maestro de Villafáfila en la tabla de la *Piedad* (106 x 98 cms.) que se conserva en la iglesia de San Juan del Mercado de Benavente (fig. 7). Se podría plantear la posibilidad de que ambos trabajos fueran obra del mismo autor debido a la fidelidad de la copia, y que la diferencia surgiera al introducir el color en el cuadro, tapando las líneas del dibujo. Sin embargo, dejando de lado los fondos de ambos trabajos, hay detalles que descartan tal posibilidad como la diferencia en el canon de los personajes, mucho más largo en el mural, el tamaño de las cabezas y la diferencia en los plegados de las vestiduras. En realidad la pintura en tabla de la iglesia de San Juan se trata de una representación del *Llanto sobre Cristo muerto* en la que aparecen varios personajes: en el centro está María con Jesús en su regazo, de un lado San Juan y José de Arimatea y a los pies Nicodemo y María Magdalena. El estilo y calidad del dibujo difiere mucho de una obra a otra pues nuestro autor, aunque evolucionado, no ha eliminado aún los resabios goticistas ni las peculiaridades de su estilo.

¹³ ID., *La iglesia de Santa María...*, p. 212 y GRAU LOBO, L. A., *Pinturas murales de la Edad Media en la provincia de Zamora*, Zamora, 2001, p. 69. Este autor vincula erróneamente esta pintura con el taller o círculo de Juan de Borgoña II y Lorenzo de Ávila. Para Fiz Fuertes este pintor no tiene nada que ver con esa escuela, FIZ FUERTES, I., *Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña II y su escuela. La recepción del Renacimiento en tierras de Zamora y León*, C.E.B. "Ledo del Pozo", Benavente, 2003, p. 162.



Fig. 7. *Llanto sobre Cristo muerto*. “Maestro de Villafáfila”. San Juan del Mercado. Benavente (Zamora). (Fotografía: J. Cuesta Salado)

En la tabla de Benavente aparece la misma inclinación de las cabezas vista en las pinturas de Villalobos y Villafáfila y la típica falta de expresión en los rostros. La figura de San Antonio repartiendo limosna de Villafáfila tiene su doble en José de Arimatea, y el rostro de San Félix en la escena del apresamiento de Villalobos es idéntico al Nicodemo de Benavente. El cuerpo muerto de Cristo, pequeño en relación con el tamaño de su madre, presenta las mismas características que el yacente desnudo de la pintura del museo de Astorga y que el de San Félix arrastrado por los caballos de Villalobos. La dificultad a la hora de pintar las orejas visibles de los personajes es idéntica en los tres casos. Las melenas largas, divididas en guedejas, que sobresalen del tocado del San Antonio de Villafáfila se repiten en la Magdalena de la tabla benaventana.

Son iguales las manos con dedos finos, largos y separados, que sujetan las cosas. Así, la forma en que Nicodemo coge el brazo del yacente, o la de María Magdalena sujetándole las piernas es idéntica a la del franciscano San Antonio sosteniendo el libro sobre el que está el niño Jesús del conjunto astorgano. Esta manera separada de disponer los dedos de la mano al sujetar objetos puede ser una herencia recibida del “Maestro de Villalobos”, con el que, probablemente, no llegara a colaborar pero del que sí pudo ver su obra en el retablo de San Félix, cronológicamente anterior. Así, en la fotografía que publica Post¹⁴ del apóstol *San Bartolomé* de la colección Borchard de Nueva York, perteneciente a dicho retablo, apreciamos el mismo detalle en la mano que sujeta el libro. Las vestiduras, desde los tocados hasta el calzado, se repiten, así como sus detalles: aberturas laterales, cordones dobles sujetando mantos, el dibujo

¹⁴ POST, Ch. R., *ob. cit.*, vol. V, fig. 103.

derivado de la flor de loto de los brocados, etc. En el paisaje pueden verse los árboles finos y altos junto con aquellos más bajos y frondosos que parecen querer formar matas boscosas. Igualmente, en último término, aparecen las montañas triangulares y picudas que ya hemos visto antes¹⁵.

Sin embargo, y a pesar de que el autor no termina de desembarazarse de su estilo goticista, en la tabla de Benavente se aprecia una clara evolución. La perspectiva está más conseguida, la sensación de lejanía en el paisaje es evidente y hay mayor claridad compositiva. Los personajes no se agolpan, sino que están separados. En sus vestimentas aparece un tipo de plegado más minucioso. Quizás nuestro pintor no solo conocía la obra, sino que además pudo aprender del maestro que realizó el dibujo de la iglesia de Santa María del Azogue. Los pliegues de la túnica de la virgen o la forma artificial de los dobleces del manto sobre el hombro derecho de Nicodemo es un recurso también utilizado en los santos que acompañan a la *Piedad* del arcosolio.

Por otra parte, en el dibujo de la capilla del Cristo Marino hay detalles que ponen a su autor en conexión con el arte de Fernando Gallego. Pueden verse similitudes con algunos tipos humanos realizados por colaboradores de este maestro en las pinturas de los retablos de las catedrales de Ciudad Rodrigo¹⁶, hoy en el *Museum of Art* de Tucson (Arizona), y en el antiguo retablo de la catedral de Zamora, actualmente en la cercana parroquia de Arcenillas¹⁷. Son aquellas figuras que tienen canon alargado, cabezas de pequeño tamaño y cierto parecido a los personajes de Benavente. Es significativa la forma aplanada de las cabezas y los pliegues artificiales ya citados que se levantan en los mantos de los personajes a la altura de los hombros; detalles que pueden verse en algunas pinturas de los retablos nombrados. Así mismo, la formación rocosa que aparece cercana a la cruz del dibujo benaventano recuerda a otras vistas en obras de Gallego y sus colaboradores, especialmente en la existente en la tabla de la escena de la *Resurrección de Lázaro* del retablo de Ciudad Rodrigo¹⁸.

¹⁵ Se ocuparon anteriormente de esta pintura HERAS HERNANDEZ, D. de las, *Catálogo artístico-monumental y arqueológico de la diócesis de Zamora*, Zamora, 1973, p. 186, fot. 115; SAMANIEGO HIDALGO, S., “Llanto sobre Cristo muerto”, en *Catálogo de la Exposición Santo Entierro en Zamora*, Zamora, 1994, pp. 38-39; NAVARRO TALEGÓN, J., “Pintura de la Piedad”, en el cat. de la exp. “*Mas vale volando*”. *Por el condado de Benavente*, Benavente, 1998, p. 46; HIDALGO MUÑOZ, E., *La iglesia de San Juan ...*, pp. 104 y 105.

¹⁶ SILVA MAROTO, P., “Pinturas del antiguo retablo mayor de la catedral de Ciudad Rodrigo”, en el cat. de la exp. *KYRIOS*, *Las Edades del Hombre*, Catedral de Ciudad Rodrigo, 2006, pp. 435-446.

¹⁷ RUIZ MALDONADO, M., “Fernando Gallego y colaboradores”, en el cat. de la exp. *RememBRANZA*, Zamora, 2001, pp. 513-526.

¹⁸ El trabajo más completo y actual sobre la figura de Fernando Gallego es el monográfico de SILVA MAROTO, P., *Fernando Gallego*, Salamanca, 2004.

No sería extraño que el autor de este dibujo hubiera colaborado en las obras de Fernando Gallego. Lo que sí parece, como ya se apuntó, es que en alguna manera debió influir en la evolución artística de nuestro anónimo “Maestro de Villafáfila”. Basta comparar la diferencia entre el grupo del *Llanto sobre Cristo muerto*, conservado en Astorga, con la tabla del mismo tema de la iglesia de San Juan del Mercado de Benavente.

2. “EL MAESTRO DE VALDESCORRIEL”

Probablemente antes de realizar la pequeña pintura de Benavente, el pintor de Villafáfila colaboró o se asoció con otro maestro de la zona para realizar una obra de mayor envergadura. Se trata del retablo mayor de la iglesia parroquial de Valdescorriel, pueblo zamorano cercano a los ya citados.

Las pinturas de este retablo fueron restauradas no hace mucho. El conjunto se compone de diecisiete tablas. En el banco se disponen tres *Reyes de Israel* y tres *Profetas* (fig. 8), mientras que en los dos cuerpos siguientes hay nueve escenas relativas a la vida, pasión, resurrección y ascensión de Cristo. En las dos restantes, situadas en el ático del retablo, se representan la escena de *Pentecostés* y la de la *Virgen María* como intercesora en el Juicio final.



Fig. 8. *Profetas*. “Maestro de Valdescorriel”. Comienzos del siglo XVI. Retablo mayor. Iglesia parroquial de Valdescorriel (Zamora). (Fotografía: J. Cuesta Salado)

Este conjunto es interesante en la creación del “Maestro de Villafáfila” pudiendo significar un punto de inflexión en su aprendizaje, bien trabajando como discípulo del autor de este conjunto, tal vez realizando tareas como colaborador del mismo, o quizás trabajando mancomunado.

El planteamiento general de la obra y la mayor parte de la pintura de este retablo pertenece a un pintor desconocido con mayores dotes pictóricas. Los rostros se individualizan más, en especial y debido a su mayor tamaño, en los personajes

del banco. Otros, sin embargo, pueden ser asignados al “Maestro de Villafáfila”. Difieren en el canon utilizado, pues el “Maestro de Valdescorriel” pinta los personajes más altos. La composición de las escenas, no todas, está más lograda, y la calidad de los paisajes y lejanías en algunas tablas se resuelven con mayor maestría. Solo suponiendo una evolución extraordinaria en el estilo del pintor de Villafáfila se le podría adjudicar la dirección y realización de esta obra, pero la diferencia existente entre las tablas de este mismo conjunto y entre éstas y las pinturas conocidas del anónimo maestro descarta tal posibilidad.

Además de los característicos rostros hay detalles que muestran la intervención del “Maestro de Villafáfila”, pues aparecen algunos motivos propios de su pintura. Así, vemos nimbos dorados y punteados en los extremos donde está escrito el nombre de los personajes. En algunos pueden verse cabezas con melenas terminadas en guedejas onduladas y puntiagudas y manos provistas de dedos alargados que asiendo objetos se separan demasiado. Algunas vestiduras con los brocados ya conocidos, sombreros y calzado, se repiten. Los mantos se recogen con los cordones dobles y lazos característicos. En la tierra que pisan los personajes, en primer plano, no faltan las hierbas que nacen bajo las piedras sueltas, ni el oro en los cielos, ahora con dibujo en forma de lazo (fig. 9). Las habitaciones donde se sitúan las escenas de interior, como son: *Jesús atado a la columna*, la *Última Cena* (fig. 10) y *Pentecostés* -esta y la anterior se desarrollan en la misma habitación- se presentan como angostas cajas de perspectiva muy forzada, con suelos muy inclinados y con el típico dibujo en damero pintado con los tonos rosa y verde vistos en Astorga.



Fig. 9. *Prendimiento de Jesús.*
“Maestro de Valdescorriel”.



Fig. 10. *Última Cena.*
“Maestro de Villafáfila”.

Comienzos del siglo XVI. Retablo mayor. Iglesia Parroquial de Valdescorriel (Zamora).
(Fotografía: J. Cuesta Salado)

En algunas tablas continúa el amontonamiento y la isocefalia de los personajes, y en otras, como las dos últimas citadas y la de la *Ascensión*, se aprecian dificultades a la hora de presentarles agrupados, bien sentados u arrodillados. En el fondo de la *Ultima Cena* aparece un tapiz con el mismo dibujo de brocado visto en los santos franciscanos y dominicos de Astorga. Estas tres escenas podrían adjudicarse íntegramente al “Maestro de Villafáfila”.

Merecen atención los paisajes de fondo y algunas lejanías que nada tienen que ver con el pintor anterior. Los árboles descompensados no aparecen aquí y se sustituyen por otros más naturales. Tampoco se vislumbran las peladas y picudas montañas en unos fondos mejor resueltos. La misma tabla de la *Ascensión*, tan pobre en composición y en la caracterización de los personajes, presenta en su mitad superior un paisaje espléndido que, junto con el que puede verse en la escena de la Resurrección, son los mejores del conjunto. Esta diferente calidad solo puede explicarse con un reparto del trabajo entre diferentes pintores.

Destaca sobre todo la detallada vegetación que pisan los personajes en la parte baja de algunas tablas. Hierbas y plantas con flores están detalladas con tal precisión en la pintura del *Bautismo de Jesús* (fig. 11) que perfectamente podrían formar parte de un catálogo botánico.



Fig. 11. *Bautismo de Jesús*.
“Maestro de Valdescorriel”.
Comienzos del siglo XVI. Iglesia
parroquial de Valdescorriel (Zamora).
(Fotografía: J. Cuesta Salado)

No es esta la única obra asignable al “Maestro de Valdescorriel” en la zona, pues también suya puede ser la pintura mural del *Bautismo de Jesús* existente en el ábside central de la iglesia de San Juan del Mercado de Benavente (fig. 12). Elena Hidalgo la califica como obra hispanoflamenca y la data entre los años 1506 y 1512 basándose en que uno de los escudos situados encima pertenece al que fue gran maestre de la orden de San Juan entre los años 1503 y 1512, Aimerico d’Amboise¹⁹.



Fig. 12. *Bautismo de Jesús* (detalle). “Maestro de Valdescorriel”. Comienzos del siglo XVI. San Juan del Mercado. Benavente (Zamora). (Fotografía: J. Cuesta Salado)

Los escudos se encuentran rodeados por grutescos pintados con un estilo más renaciente, como si la decoración hubiese sido hecha más tarde. Pero escudos iguales aparecen también en el interior del arco de las ventanas laterales. Por tanto, todo el conjunto pictórico de la cabecera se hizo de una vez trabajando varios autores simultáneamente.

Por ahora prestaremos atención a la escena del Bautismo: Jesús recibe el agua del Jordán de manos de Juan el Bautista, mientras detrás un ángel sujeta su túnica. En lo alto puede verse el cielo abierto con Dios Padre y al Espíritu Santo

¹⁹ HIDALGO MUÑOZ, E., “La representación...”, pp. 19-25.

en forma de paloma. En primer plano y a pequeña escala se ven construcciones palaciegas y por detrás de San Juan una lejanía muy elaborada.

Hay que tener en cuenta que nos encontramos con una obra pintada, donde ya se ha aplicado el color, lo que posibilita ciertas modificaciones en el dibujo original. Sin embargo, se marcan claramente las líneas de la composición, creando espacios que luego se rellenan con diferentes colores. Un pequeño desconchón en el lado izquierdo de la pintura deja ver el dibujo de un pequeño árbol o matorral cercano al agua, distinto al aspecto final coloreado. Además esta obra fue retocada con posterioridad, al derrumbarse la cubierta del templo²⁰. El agua, en casi su totalidad, gran parte de las rocas y las edificaciones del primer plano sufrieron modificaciones y repintes. No se libró tampoco la figura del ángel que sujeta la túnica de Jesús, ni el paño de pureza de este, que también fue modificado. Al Bautista parece que se le añadió -o amplió- el manto rojo. Con ese mismo color se pintaron parte de las alas del ángel y algunos tejados y cúpulas de los pequeños edificios laterales.

En la pintura de estos edificios se pueden distinguir dos manos: una, más delicada y probable autora del dibujo general, que pintó los muros de sillares más diminutos, pequeñas grietas en los mismos, contrafuertes y vanos; otro pintor se encargó de hacer lo que parecen reformas: nuevos paredones compuestos por sillares de mayor tamaño y otros, pintados en blanco, que enmarcan las ventanas y desentonan con los anteriores. Parece que este segundo pintor quiso añadir al primer dibujo algunas partes que no existían o no se habían planteado con anterioridad, por ejemplo la extraña cúpula, con arcos también blancos en el tambor, que puede verse en los edificios de la derecha y que nada tiene que ver con el resto. Quizás estas reformas fueron hechas después del derrumbe, aunque en los años en que se data este mural se realizaban obras en el castillo de Benavente, considerado por Elena Hidalgo como modelo para estas pinturas, y fueron recogidas al mismo tiempo de forma testimonial en el mural, donde el palacio anterior va siendo tapado por otras edificaciones.

El maestro principal realizaría el dibujo preparatorio del conjunto y los personajes. También sería el autor de las edificaciones tratadas con más detalle, las vistas lejanas de edificios y las montañas con tonalidad azul y las nubes. El colaborador estaría dedicado a las partes secundarias como son, entre otras, el agua y las rocas. En las formaciones rocosas se distinguen dos modalidades diferentes: unas, más naturales, a los pies del Bautista y del ángel, y otras cercanas a la rodilla de San Juan con aspecto acartonado, delimitadas por trazos más gruesos y de distinta tonalidad. Estas últimas pudieron ser hechas por el segundo pintor al marcar demasiado los trazos del maestro.

²⁰ ID., *La iglesia de San Juan...*, pp. 90-94.

Se puede decir, por tanto, que el autor principal de este conjunto, al que consideramos director de la obra y autor de los personajes, es el mismo maestro que realizó las pinturas del retablo de Valdescorriel. Los rostros de Jesús, San Juan Bautista y Dios Padre -situado en lo más alto-, presentan grandes similitudes con la mayoría de los existentes en aquel retablo y con algunos de los reyes y profetas del banco. Tanto unos como otros presentan los cabellos ensortijados terminados en guedejas y los labios apretados de expresión seria, narices de trazos muy marcados y cejas arqueadas. También se repiten las características morfológicas en los personajes de cuerpo entero especialmente en el cuerpo de Jesús en la escena en la que recibe los azotes atado a la columna. Los arbustos que pueblan la orilla donde se encuentra el Bautista son similares a los que salpican los paisajes de las tablas. Incluso los pequeños personajes que se ven sobre el puente y en el edificio cercano, a la izquierda del mural, y otros que aparecen en el paisaje del fondo, como suspendidos en el aire, con una escala desproporcionada, mayor que la que tienen casas y montañas, son parecidos a los existentes en algunas tablas de Valdescorriel. Se puede afirmar por tanto, que esta composición benaventana y la dirección de la pintura del retablo citado son obras de un mismo autor al que denominaremos por ahora “Maestro de Valdescorriel”. En ambas obras participó otro artista, u otros de menor calidad, bien porque formaban parte del taller a las ordenes del maestro, o porque trabajaban asociados, como tendremos ocasión de ver más adelante con Cornelis y Cristóbal de Holanda.

Probablemente los pintores de Valdescorriel y Villafáfila recibieron influencias del “Maestro de Palanquinos”, pues en obras principales de este último, como son algunas tablas del retablo mayor de la iglesia de Santa Marina de Mayorga de Campos (Valladolid), hoy en el Museo de Bellas Artes de Oviedo²¹, o las del retablo de la iglesia de San Juan de Villalón de Campos (Valladolid), se pueden ver algunos detalles que recogen en sus obras.

En el retablo de *Santa Marina* de Mayorga hay escenas de interior donde aparece el suelo en damero con visión frontal de baldosas rosas y verdes. En este retablo trabajaron también dos artistas principales, aunque son precisamente las escenas con perspectiva menos lograda las que se asignan al “Maestro de Palanquinos”. La santa titular presenta una cabellera larga terminada en las características guedejas de los personajes de Astorga, Benavente y Valdescorriel.

No parece que ninguno de los dos pintores analizados -el de Valdescorriel y el de Villafáfila- trabajaran en esta obra, aunque tal vez debieron conocerla, pues el primero debió intervenir en la pintura de algunas tablas del retablo

²¹ Catálogo de la *Colección Pedro Masaveu (Pinturas sobre tabla ss. XV y XVI)*, Oviedo, 1999, pp. 40-83. Después de restauradas, las pinturas de este retablo han desvelado que se deben a dos pintores diferentes. Uno es el “Maestro de Palanquinos” y otro desconocido.

mayor de la iglesia de Santa María de Arbás de Mayorga, fechado en 1498, y expuesto actualmente en un lateral de la iglesia de El Salvador²². En este conjunto se aprecia la mano de varios pintores, entre los que destaca uno, con un estilo cercano al del “Maestro de Palanquinos, claro en los personajes del banco, y otro, cuyos personajes recuerdan a los del retablo de Valdescorriel, como los que pueden verse en las escenas de los *Desposorios de la Virgen y la Presentación de Jesús en el templo*. Algunos paisajes se resuelven de igual manera en ambos retablos, en ellos aparecen unos curiosos árboles de alto tronco y finas ramas que forman su copa con matas diferenciadas y separadas. Se hace patente en las escenas de interior la dificultad para crear una perspectiva y una caja escénica adecuada. Abundan los cielos dorados en los que aparece un dibujo con lazo de ocho, igual que ocurre en las pinturas de Valdescorriel. Quizás el hecho de que la villa de Mayorga perteneciera por entonces a los Condes de Benavente explique la posible actuación del maestro de Valdescorriel en esa localidad. Sin embargo la certeza de su actuación no es absoluta, pues este peculiar estilo hispano-flamenco se extendió por los alrededores de Benavente y otras zonas de su influencia, como si de una misma escuela se tratase. Un ejemplo claro lo tenemos en las pinturas del retablo de Villanueva de Jamuz (León) o en el desaparecido retablo de la iglesia de San Juan, en Valencia de Don Juan (León), cuyos personajes y composiciones presentan similitudes con los de las dos tablas aludidas de Mayorga²³.

3. CORNIELIS DE HOLANDA Y CRISTÓBAL DE HOLANDA

Se conoce la existencia, en los comienzos del siglo XVI, de dos pintores avecindados en Benavente llamados Cornelis y Cristobal de Holanda que quizás tengan algo que ver con los maestros anónimos citados anteriormente. Juntos contrataron, poco antes de 1519 y por 50.000 maravedís, la obra no conservada del retablo mayor de la iglesia de Coomonte de la Vega, población zamorana cercana a Benavente²⁴. Cornelis murió antes de acabarla, haciéndose cargo de su finalización Cristóbal de Holanda. Este, más tarde, reclamó judicialmente al concejo de dicha localidad unos dineros que supuestamente se le debían. El concejo y la iglesia se defendieron alegando que

“... la condicion es que el retablo se pintara a la manera del retablo del altar mayor de la yglesia de san nyculas de benavente lo cual no cumplio ni la pintura quel dicho cristóbal de olanda fizo valia tanto como la mitad que la de la dha iglesia de san nyculas”.

²² URREA FERNANDEZ, J. y BRASAS EGIDO, J. C., *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid*, t XII: *Antiguo Partido Judicial de Villalón*, Valladolid, 1981, p. 65, láms. CXVI-CXXVI.

²³ POST, Ch. R., *ob. cit.*, vol. IV, part. I, p. 150-151 y 168-172.

²⁴ Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Registro de Ejecutorias, caja 0338.0006.

Mas adelante se afirma que “por su mala pintura e industria fecho a perder el dho retablo e la talla”. Finalmente el pintor perdió la demanda, teniendo que pagar las costas y cierta cantidad de dinero. No es posible saber, por ahora, si este Cristóbal de Holanda se trata del mismo hombre, también pintor, vecindado en Valladolid años antes, que figura fallecido en fechas cercanas a 1528²⁵.

Era frecuente que algunas obras destacadas se pusieran como modelo para la realización de otras. En este caso pudiera ser que el retablo de la desaparecida iglesia de San Nicolás de Benavente fuera realizado también por los mismos artistas, o al menos por uno de ellos, tal vez Cornieles o Cornielis, que gozaba, al contrario de lo que hemos podido ver con Cristóbal, de cierta fama y se le consideraba buen pintor.

De Cornielis sabemos que por el año 1510 ya era vecino de Benavente, donde permaneció hasta su muerte acaecida antes de finalizar el retablo de Coomonte en 1519. Fue el encargado de realizar el dibujo de un plano conservado en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid como prueba del pleito que, durante la primera década del siglo XVI, entablaron la iglesia de Santa María del Río, de Castroverde de Campos (Zamora), y el Concejo de la vecina población de Barcial de la Loma (Valladolid) sobre la pertenencia de unas tierras²⁶. En dicho plano (fig. 13) se localizan y señalan las tierras en litigio, pues se requería una vista de ojos que plasmara el lugar donde se encontraban ubicadas. Un pintor llamado Rodrigo López fue el encargado de hacer un primer dibujo, sin embargo el resultado no debió agradar a una de las partes, ni tampoco a la Audiencia de Valladolid, pues el autor fue recusado por ésta al tiempo que ordenaba “que se torne a pintar porque estaba mal pintado por pintor libre de sospecha”. El 14 de Diciembre de 1510 se notifica el encargo a “cornyelis de olanda pintor vº de Benavente” y éste acepta. Entre los testigos que se encontraban presentes en dicha notificación estaba “fernando de santillana entallador vº de Benavente”, quien también figura junto con el pintor Juan de Revilla, como coautor del retablo de San Francisco de Villalón

²⁵ Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Pleitos Civiles, Fernando Alonso (F), caja 0018.0002. Un vecino de Valladolid demandó a un pintor llamado Cristóbal de Holanda por causa de un caballo que este le vendió por tres mil maravedís en el año 1511. En otro pleito, Pleitos Civiles, Pérez Alonso (F) caja 0752.001, sobre reclamación de herencia del pintor Diego Bayón, muerto en Toledo en 1528, aparece una hermana del difunto llamada Isabel Bayón y vecina de Valladolid como viuda del pintor Cristóbal de Holanda. Entre los testigos se cita a un entallador vecino también de Valladolid llamado Cristóbal de Valdenebro.

²⁶ Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Pleito entre la iglesia de Santa María de Castroverde de Campos y el Concejo de Barcial de la Loma, sobre la posesión de una heredad. Pleitos Civiles, Lapuerta (F). caja 0647.0001, s. f. Bibliografía sobre el dibujo en SORIA TORRES, J., *Pinturas, planos y dibujos judiciales: análisis de los documentos gráficos periciales de la Real Chancillería de Valladolid*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Valladolid, 1992, pp. 557-579.

(Valladolid)²⁷. Para realizar su trabajo Cornelis tuvo que trasladarse a Villar de Fallaves, localidad intermedia a las dos citadas y cercana a la zona de conflicto.



Fig. 13. Plano de los términos de Castroverde de Campos y Barcial de la Loma. Cornelis de Holanda. Año 1510. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid.

El dibujo del plano, hecho en papel con tinta sepia y con unas medidas aproximadas de 59 x 62 cms., carece de firma, no tiene recuadro, fecha ni escala, pero merece nuestra atención por su calidad. Está realizado a plumilla y con gran detalle. En él aparecen representadas en perspectiva tres poblaciones, las tierras destinadas para labor, y algunas pequeñas zonas de arbolado. Los

²⁷ SIMAL LÓPEZ, M., *Los condes-duque de Benavente en el siglo XVII. Patronos y coleccionistas en su villa solariega*, Benavente, 2002, p. 23. Recibieron treinta y cinco mil maravedís en 1517 del V Conde de Benavente para acabar de pagar el retablo del convento de San Francisco.

textos que aparecen en el mapa están realizados con buena caligrafía para facilitar su comprensión. La representación aunque es muy intuitiva, sin medición alguna, es una vista en perspectiva en el que la línea del horizonte se sitúa elevada, como si hubiese sido obtenida desde un montículo. Tal vez se hiciera desde el pequeño teso cercano a Villar donde se sitúan las bodegas, o desde la torre de su iglesia, incluyendo a este pueblo en primer plano. Se puede observar como el paisaje y los elementos orográficos del terreno, tales como caminos, tesos, regatos, etc., están más detallados en la zona sudoeste de Barcial, cercanos al término de Villar, ya que era el lugar donde se situaban las tierras en litigio. Estas se encuentran señaladas e incluso algunas tienen el nombre de su propietario para facilitar su localización. Así podemos leer: “tierras de Juan Martín, tierra de Alonso Llorapán, tierra de Alonso Román y tierra del tahonero”.

También aparecen señalados de norte a sur:

“el teso de castrillo, la reguera de castrillo, el sendero de castrillo, la serna de la reyna (y añade) es este compas, baldebueys, la careriña de las mayas, camino real para billar, la senda de sata eufimya ba al molino de..., los hondos y molino de la torre”.

Los caminos lógicamente no coinciden con los actuales. Parece ser que había uno que unía Barcial de la Loma con Villar de Fallaves (*camino real*) y otro que lo cruzaba procedente de Castroverde (*la careriña de las mayas*) y que confluía con el que bajaba desde el Castrillo en una senda que iba de Santa Eufemia del Arroyo hacia un molino cercano a Villar denominado *molino de la torre*, próximo al río Valderaduey. Este río no aparece en el dibujo por transcurrir justo al margen izquierdo del plano ni por ser relevante en el asunto que se estaba tratando.

El paisaje está algo idealizado con el objetivo de animar la vista, pues las montañas que aparecen por detrás de Castroverde no existen en realidad y los pocos árboles existentes se han dibujado a una escala mayor. Los pueblos están más alejados en el terreno. Seguramente estén representados así con la finalidad de poder localizar y centrar mejor la zona del conflicto. Castroverde de Campos es el pueblo menos detallado por su lejanía y por su baja altitud junto al Valderaduey. La torre que se observa en esta localidad pudiera ser la de la iglesia de Santa María del Río ya que se trata de una de las partes en conflicto. Se la representa con más ventanas de las que en realidad tiene y con un tejado muy inclinado a cuatro aguas rematado en una cruz con bola y sin el chapitel que más tarde se añadió. También aparece otra torre más pequeña que podía pertenecer a cualquiera de las iglesias existentes entonces en la localidad.

De Barcial de la Loma destaca la torre defensiva, que perteneció en tiempos a los Condes de Luna y que aún se conserva en parte. Por entonces se encontraba en perfecto uso, con almenas, aspilleras y ventanas geminadas.

También se ve la espadaña de una iglesia y otra torre muy parecida a la de Castroverde. Sin duda son las antiguas torres de las iglesias de San Miguel y la de San Pelayo. Esta última no presentaba el aspecto que ahora tiene pues la torre actual fue construida en los años centrales del siglo XVI.

Villar de Fallaves está representado en primer término. Por ello el dibujante se aplicó más, individualizando las tejas de algunas casas o detallando una pared de tapial con las marcas del encofrado y los maderos que lo sujetaban. La torre, toda ella construida con sillares, se remata en tejado a cuatro aguas y un banderín. Tampoco es la que hoy podemos ver, pues también fue construida en el siglo XVI.

El documento es interesante ya que se trata de la representación o imagen más antigua conocida hasta la fecha de estos tres pueblos. Además es un documento gráfico pericial con medio milenio de existencia. Este mismo dibujo fue copiado por el pintor Leonardo de Araujo en 1797 como prueba para otro pleito entre las mismas partes motivado por el mismo asunto y visto también en Chancillería. La copia es casi igual, sin embargo es más detallado el plano original. En tres siglos, desde comienzos del XVI a finales del XVIII, la división de la tierra y el recorrido de los caminos varió muy poco. Quizás por ello el segundo dibujante aprovechó el plano existente para evitarse el viaje.

Se conocen dos artistas famosos llamados Cornelis de Holanda con oficio de escultor trabajando en el noroeste peninsular: uno de ellos en Valladolid y Avila, y otro en Galicia. Sin embargo, ninguno puede ser nuestro pintor pues, como sabemos, murió en el año 1519 y la actividad de los anteriores se registra más tarde. Hay un tercer escultor documentado en Toro²⁸ en fecha cercana a la del dibujo de Chancillería. Aunque pudiera tratarse de nuestro artista y compaginara su faceta de pintor con la de imaginero probablemente se trate de mera coincidencia.

Tal vez Cornelis fuera uno de tantos artistas pertenecientes a la segunda generación de otros que llegaron antes a Castilla desde tierras flamencas y que conservaron en su nombre el lugar originario de sus predecesores²⁹. Así se explicaría, observando los letreros del plano, que nuestro pintor conociera bien el castellano, aunque dichos letreros pudieron haber sido hechos por un escribano con la ayuda de algún concededor del término o de los propietarios de las tierras. Sin embargo, la calidad del dibujo, la forma de representar la orografía y los edificios en el plano, y el hecho de que se fuera a buscar a

²⁸ VASALLO TORANZO, L., "La sillería del coro del monasterio toresano de Sancti Spiritus", *BSAA*, LXII (1996), pp. 297-302. En este artículo puede verse bibliografía más concreta sobre estos artistas.

²⁹ ARA GIL, C. J., "El problema de la delimitación entre lo flamenco y lo hispánico en la escultura castellana del siglo XV". En *Arte en la corte de los Reyes Católicos*, Madrid, 2005, p. 224.

Benavente a un pintor con dotes de paisajista sugieren la procedencia nórdica del mismo, dado el desarrollo de este género en la pintura de los Países Bajos desde el siglo XV.

Paul Vandenbroeck trató el tema de los paisajes panorámicos “*utilitarios*”, que aparecen como prueba en documentos referidos a disputas jurídicas y litigios³⁰. Son dibujos que pueden considerarse precursores de la pintura paisajista del siglo XVI en los Países Bajos, cuyo pintor más destacado es Patinir. Algunos de estos dibujos o planos, como el *Panorama del Curso del Escalda*³¹, de 1468, y que el propio Vandenbroeck pone como ejemplo de antecedente paisajista por su calidad, presentan unas características muy similares a las que pueden verse en el dibujo de la Real Chancillería de Valladolid. Sorprende por su parecido la forma de representar testimonialmente los núcleos de población: muy pocas casas rodean iglesias de altas torres y tejados inclinados a cuatro aguas, tan idénticas que perfectamente podrían ser intercambiadas en los dos mapas. En este tipo de documentos parece importar más la representación fidedigna de la orografía del terreno que las poblaciones. Probablemente Cornelis conocía esta forma de representación de mapas por haberlo visto en su tierra de origen y él mismo se dedicara a realizarlos.

Quizás Cornelis de Holanda terminara recalando como paisajista en Benavente al abrigo del V Conde de Benavente, don Alonso Pimentel³². Tal vez el pintor se encargó de elaborar planos, y pintar vistas y paisajes de los dominios del noble, unos con carácter de documento y otros para decorar algunas dependencias del gran palacio castillo que este noble poseía en su villa. Sabemos que las bóvedas de la capilla estaban pintadas, pues Antonio de Lalaing, en su visita a Benavente en el año 1501, durante el primer viaje de Felipe el Hermoso a España, así lo describe: “Nada digo de la capilla: su bóveda está mejor de lo que sabría decir, tallada y muy ricamente dorada y también pintada como no es posible mejor”. También destaca que en el parque situado a un cuarto de legua “hay un cuerpo de edificio conteniendo dos galerías y tres o cuatro habitaciones cuyos artesonados están muy bien tallados y dorados y llenos de otras pinturas muy agradables”³³. Estos techos tallados y pintados,

³⁰ VANDENBROECK, P., “Entre simpatía cósmica y observación distante. El orden natural y moral en la pintura paisajista de Joaquín Patinir”, *BSAA arte*, LXXII-LXXIII (2006-2007), pp. 73-108.

³¹ *Id.*, pp. 75, 98 y 99.

³² En este sentido, Vandenbroeck señala: “Desde el siglo XV las escenas paisajistas forman parte de las colecciones de nobles y reyes. Reflejaban las posesiones del señor en cuestión y destacaban por su valor topográfico y por tanto utilitario y representativo”. Y añade “En el ámbito de la nobleza, los paisajes reflejaban la posición y el papel del individuo en el mundo. La observación y la medición ocupaban un lugar primordial en tanto que instrumento de dominio, ya fuera real o ficticio”, *Id.*, pp. 76-77.

³³ GARCIA MERCADAL, J, *Viajes...*, p. 452.

siguiendo la tradición decorativa mudéjar, nos pueden dar una idea del gusto por el color en muros y techumbres que tenían los nobles desde tiempo atrás y que seguro renovaron con la llegada de nuevos aires estilísticos adaptándose a la moda. A ello habría que añadir las pinturas que decorarían el resto de las dependencias más nobles del edificio palaciego, tanto pinturas murales como tablas de menor tamaño.

Cornielis participaría también en alguna de las obras que por entonces se realizaban en Benavente. La intervención de un pintor paisajista en una de ellas es evidente: se trata de la pintura mural del *Bautismo de Jesús* (fig. 12) situada en el ábside central de la iglesia de San Juan del Mercado que ya analizamos al tratar sobre el “Maestro de Valdescorriel”. Ya vimos como se trata de una obra muy alterada, realizada por más de un artista y con pinturas posteriores sobrepuestas que no dejan ver la composición original. Por detrás de la figura del Bautista, y por encima del agua -añadida o modificada más tarde- de lo que parece un lago, se ve una lejanía digna de un gran paisajista. Es una vista atípica para lo acostumbrado en la época. No se encuentran paisajes tratados de esa forma tan moderna en otros pintores hispano-flamencos, como Fernando y Francisco Gallego, o el más cercano “Maestro de Palanquinos”. El paisaje está tan ajustado al natural, que si no fuera por el tipo de construcciones nórdicas que en ella aparecen podríamos estar hablando de una vista italiana realizada años más tarde. Las montañas difuminadas por la lejanía y el valle salpicado de bosques lineales que siguen corrientes de agua, nada tienen que ver con los conjuntos rocosos de extrañas formas existentes en las pinturas de los autores mencionados, ni los árboles de formas imposibles que tanto abundan en estos. Se trata de una vista casi fotográfica donde se cuida la perspectiva.

La posible intervención o autoría de Cornelis de Holanda en el dibujo del ábside de San Juan, nos conduce a otra obra, pues para Elena Hidalgo³⁴, la pintura de *San Cristóbal* situada en el hastial sur de la iglesia de Santa María del Azogue en Benavente se debe a la misma mano. La forma de representar las rocas y los matorrales secos en la parte baja de la composición coincide con lo visto en el mural ya estudiado. Los dibujos del cinturón o cingulo del santo, en el que se crea impresión de relieve y el de la nao, tan detallada, con sus pequeños personajes, son muestras evidentes de que se trata del mismo autor. En el pie que se conserva del gigante, desprovisto en la actualidad de su capa pictórica, se puede ver el trazo limpio y la calidad del dibujo preparatorio. Allí se muestra el sombreado de líneas paralelas que nos recuerda a los sombreados vistos en el dibujo de Chancillería.

La posible identificación de Cornelis de Holanda como “Maestro de Valdescorriel” no debe descartarse. Tenemos por un lado su probable autoría,

³⁴ HIDALGO MUÑOZ, E., *La iglesia de San Juan...*, p. 94 y *La iglesia de Santa María...*, pp. 68-70.

como paisajista, de la lejanía existente en la escena del Bautismo de Jesús. Pero también pudo ser el autor de la composición general de la escena pues en su ejecución se ayuda de otro u otros discípulos, una característica vista en Cornelis al asociarse con Cristóbal de Holanda para realizar el retablo de Coomonte de la Vega.

Hay un detalle que no debe pasar desapercibido: cuando Cornelis se encarga de hacer el dibujo del plano conservado en Chancillería, se le ordena ir a Villar de Fallaves (Zamora), lugar cuya única parroquia pertenecía a la Orden de San Juan. Ya hemos visto que, precisamente, por entonces, se estaba realizando la decoración del ábside de la iglesia de San Juan del Mercado de Benavente perteneciente a la misma orden, decoración en la que creemos que pudo participar Cornelis.

La identidad de los pintores tratados en este trabajo, exceptuando Cornelis y Cristóbal de Holanda, permanece por ahora en el anonimato. Se ha expuesto la posibilidad de que el primero pudiera ser el mismo pintor al que hemos llamado “Maestro de Valdescorriel”, pero conviene, por ahora, mantener esta denominación en espera de que puedan aparecer nuevos datos. Además se conocen nombres de algunos pintores que trabajaron por esos años en Benavente, incluso asociados en pareja, como hemos visto que ocurre en el citado retablo. Entre ellos hay noticias, muy escuetas, de “Isabel de Mendaño y Alvaro de Gantes pintor”, que recibieron la elevada cantidad de trescientos mil maravedís, no se sabe en concepto de qué, por parte del V Conde de Benavente³⁵, o con “Iuam de Rebilla, pintor” que recibió también dineros del mismo noble por la pintura del retablo del convento de San Francisco de Villalón, obra patrocinada por la familia Pimentel; o “Francisco Alonso”, oficial de pintor asentado en Villalón que contaba como en Benavente le pagaban más de tres mil maravedís de salario³⁶.

³⁵ SIMAL LÓPEZ, M., *ob. cit.*, p. 23.

³⁶ DUQUE HERRERO, C., “Intervenciones artísticas de los condes de Benavente en Villalón (1434-1586)”, *Brigecio. Revista de Estudios de Benavente y sus tierras*, 12 (2002), pp. 31 y 34.