
Noticia de una nueva pintura en el Museo de León: *Peregrinos ante el altar de Santiago*

LUIS A. GRAU LOBO*

“Ogygius: Por eso este poderoso Apostol, antaño iluminado de oro y pedrería, tiene ahora el aspecto de una estatua de madera apenas provista de un candelabro”

Erasmus de Rotterdam, “*peregrinatio religionis ergo*”, *Colloquio familiaria*.

La reciente adquisición por el Estado, a través de su Ministerio de Cultura, de una obra pictórica en manos privadas nos mueve a la redacción de esta noticia, que únicamente pretende contextualizarla en el momento de su ingreso en el Museo provincial de León¹.

La pieza es un óleo y temple sobre tabla, de 107,5 x 85 cm. (122 x 101 con su actual marco neogótico) conocida como “Peregrinos ante el altar de Santiago” y atribuida al Maestro de Astorga². En su momento formó parte de una composición mayor sita en la capilla del cementerio de Astorga, aunque las tablas que allí estaban habían llegado reaprovechándose de un previo retablo originariamente ubicado en la capilla o ermita de Santiago³, sede de una confradía de “pelliteros” o boteeros bajo protección del Apostol y en pleno recorrido urbano de los peregrinos, aldeaña a la Catedral⁴.

Desconocemos la disposición primitiva del retablo, y en qué medida fue respetado en la capilla cementerial, aunque Gómez-Moreno, negándole tal denominación, nos pone sobreaviso de un lote ya deslabazado que quizá pudiéramos imagi-

* Museo de León

¹ Declaración como B.I.C. en acuerdo de la *Generalitat* catalana del 30-VII-91, publicado en B.O.E. n.º 243 de 10-X-91 (n.º de expediente 686/88), la pieza se expone desde el 18-V-1996 en el museo y figura en la ‘guía breve’ de esa muestra temporal: VV.AA.: *Museo de León. Colección 1986-1996*, León, 1996, p. 29.

² Aunque las primeras precisiones sobre la obra se deben a M. GÓMEZ-MORENO: *Catálogo monumental de la provincia de León*, Madrid, 1925 (ed. Facsímil, León, 1979), pp. 339-340; quizá la primera vez que se publicó con reproducción fotográfica ocurrió en el Catálogo *Santiago de Compostela. 1000 ans de pèlerinage européen. Europalia 1985. España*, pieza n.º 159, pp. 287-288, ficha de J. M. PITA ANDRADE, que también comenta las otras dos tablas del mismo retablo que acudieron a esta muestra (n.ºs 379 y 384, en pp. 377 y 380-381).

³ GÓMEZ-MORENO, *ob. cit.*, pp. 239, da la primera localización, pero es M. RODRÍGUEZ, en su *Historia de Astorga*, Astorga, 1909 (ed. facsímil, Madrid, 1981), p. 601, quien precisa y da sentido a los temas seleccionados para este templo santiagués que, por entonces, aún mostraba sus ruinas.

⁴ L. VÁZQUEZ DE PARGA; J. M. LACARRA y J. URÍA RÍU, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid, 1948 (ed. facsímil, Pamplona, 1992), tomo II, pp. 269-278, especialmente p. 273 y plano de p. 272. Actualmente parte de esta calle aún conserva el nombre de Santiago.

nar recordando ejemplares semejantes, dado el número, tamaño y tema de las tablas que relaciona en su catálogo. Entre 1908 y la edición de éste último (1925) su autor añadió una nota denunciando la “bochornosa” venta de las obras por parte del Ayuntamiento astorgano. José Lázaro compró dos de las grandes, hoy exhibidas en el museo madrileño, que han constado casi siempre que se ha tratado sobre el Maestro de Astorga⁵. De las otras dos tablas mayores nada dice el granadino, aunque ambas aparecen, ya en los ochenta, perteneciendo a un particular que saca a subasta pública una de ellas el 28 de febrero de 1991⁶ y vende otra al Estado para su ingreso en el Museo de León en diciembre pasado. De las menores nada sabemos.

La figura del Maestro de Astorga, pintor anónimo que ejecutó cualificada obra para esa ciudad, fue delimitada de forma paralela y casi coincidente (según afirma Post) en los años cuarenta⁷. Sus notas características perfilan una obra de segundo orden, en ocasiones remontando ese nivel, a la sombra del triunvirato Berruguete, Borgoña y Flandes –más cercano a los dos últimos y, según los autores, en la línea de uno u otro– que suele inspirarse en grabados y, sobre todo, en cierta escuela italiana. En efecto, su preocupación por los efectos espaciales, los problemas de perspectiva ya en el paisaje ya en interiores arquitectónicos, su interés por un lirismo ceñido a detalles anecdóticos del escenario, patente en sus delicados árboles y en los efectos luminosos, y el recurso a determinadas poses en las figuras que actúan como una reflexión acerca de la situación y el movimiento de los cuerpos en el espacio, lo relacionan directamente con el *quattrocento* umbro, más concretamente con el Perugino.

En esta línea, el artista astorgano se integra perfectamente en un proceso de asunción de la modernidad italiana que afectó a la práctica totalidad de los pintores y artistas de las primeras décadas del XVI, en los años de la instalación del poder imperial, y que, pese a excepciones, en gran medida sólo fue una puesta al día de la tradición nórdica mediante el empleo de un barniz desprovisto de verdadero fundamento, como afirma Marías⁸. Esa carencia de un sólido planteamiento teórico explica también la dificultad de integrar las sesudas experiencias florentinas y el decantamiento por las escuelas “periféricas”, donde incluso artistas como Berruguete habían actuado ya. Un debate entre la línea ininterrumpida de aquilatada y admitida estética nórdica, flamenca, heredera en último extremo del gótico, que en nuestro Maestro se cifra en una supuesta filiación con el de Palanquinos⁹, y por otro lado las modas italianas, a veces acogidas como una cáscara incomprendida en su auténtico desarrollo y sentido, léase Perugino (pero

⁵ El “*Desembarco del cuerpo de Santiago*”, con el milagro de la piedra adaptada a su cuerpo como sarcófago, y “*El traslado en el carro de bueyes*”. Aunque fueran antes atribuidos a Nicolás Francés (más por asuntos que por estilo) o a la escuela valenciana (Mayer), figuran ya en la primera definición de la personalidad del Maestro que hace D. ANGULO, “El Maestro de Astorga”, *Archivo Español de Arte* (AEA), n.º 60, 1943, pp. 404-409. Fueron obras capitales de la exposición *Santiago en el arte* con que la Sociedad Española de Amigos del Arte celebró en Madrid el año compostelano de 1954 (la primera es portada de su catálogo). Incluso J. CAMÓN AZNAR, *La pintura española del siglo XVI. Summa Artis, XXIV*, Madrid, 1970, pp. 257-260 considera estos dos cuadros “las obras más bellas de este pintor”.

⁶ “*La degollación de Josías, discípulo de Santiago*” se subastaba ese día en la casa Edmund Peel y asociados de Madrid, según anuncio recogido de “El País” (23-II-91) por Alejandro Valderas, a quien agradecemos la información, con precio de salida de 10 a 14 millones de pesetas.

⁷ ANGULO, *ob. cit.* y Ch. R. POST, *A history of spanish painting*, vol. IX, parte I, Cambridge, 1947 (Nueva York, 1970), pp. 550-570.

⁸ F. MARIAS, *El largo siglo XVI*, 1989, pp. 207-214.

⁹ POST, *ob. cit.*, p. 551.

también Pinturicchio y Ghirlandaio) al caso, dialéctica perfectamente representada en nuestro cuadro.

La escena, sin duda, adolece de esa relativa inorganicidad. Está dominada por el interior arquitectónico, por la puesta en práctica del espacio en que tiene lugar y que protagoniza, más allá de la somera narratividad, los esfuerzos creadores. El recurso a una perspectiva piramidal, cuyo centro de fuga simbólicamente coincide no sólo con el centro geométrico del cuadro sino, sobre todo, con la figura del Apostol en el altar, refuerza la componente ideológica del tema¹⁰.

En esta creación tridimensional los personajes se mueven con desconexión y dificultad. Mientras algunos se asientan con rotundidad conversando incluso en inverosímiles actitudes peruginescas, otros requieren el recurso de apeos para arrodillarse evidenciando las limitaciones del pintor. Impericia que se torna aún más rotunda en la incongruencia perspectiva que hace suponer al peregrino “tras-puesto” apoyado en unos escalones que, en puridad, se hallan mucho más atrás, a juzgar por las baldosas del pavimento. La idea del “cuadro como escenario” tan habitual ahora y que Borgoña practica con fluidez en Toledo, se llena aquí de contradicciones entre el espacio y las figuras, esa misma contraposición que sucede entre el estilo plateresco de la arquitectura pintada y las chambranas góticas que arman los retablos del momento¹¹, lo que se ha llamado el “carácter ecléctico del clasicismo español”¹².

El interior representado, por otra parte, es un espacio concreto, conocido, lo que obliga a algunos elementos identificatorios, por muy básicos que sean, y por lejos que al final se halle de la realidad a la que se remite. No se recurre a identificaciones materiales, sino al rito: nos hallamos ante la cabecera de la Catedral de Santiago de Compostela, insinuada en lo formal por la girola tras el altar mayor, que tantas dificultades crea al artista. Pero sobre todo se define a través del nicho central con la imagen del Apostol y el ritual conocido que agolpa a los peregrinos (otra vez desmañadamente) para abrazar al santo¹³. El artista no ha detallado este conocido gesto, ni ofrece rigor en la arquitectura, que se vuelca aquí al plateresco¹⁴, en una contemporaneidad afín a otras representaciones, aún del mismo ámbito¹⁵.

¹⁰ Este recurso ya se constata en otras obras de la escuela del Maestro de Astorga respecto a un altar con reliquias –“Milagro póstumo de San Esteban”– o un objeto singular –Arca de la Alianza en “La Circuncisión”–, ver A. ÁVILA, “La perspectiva en la pintura hispánica del primer renacimiento”, *AEA*, n.º 252, 1990, pp. 529-553.

¹¹ A. ÁVILA, “La imagen del retablo en la pintura española del primer renacimiento”, *Goya*, n.º 219, 1990, pp. 149-155, resalta ese contraste.

¹² F. CHECA, *Pintura y escultura del renacimiento en España (1450-1600)*, Madrid, 1983, pp. 158-163, califica en p. 145 la obra del Maestro de Astorga como “una de las que en mayor medida ayudan a calificar de eclécticos los componentes del clasicismo español del XVI”.

¹³ VÁZQUEZ DE PARGA, LACARRA y URÍA RÍU, *ob. cit.* tomo I, pp. 153 y 154 nos informan de que la vieja ceremonia de la coronación del Apostol por los peregrinos que practicó todavía Harff en 1499 debió desaparecer pronto y sustituirse por la “apreta”: los peregrinos subían igualmente por las escaleras tras el altar, pero ahora abrazaban la imagen recitando frases como “Amigo, encomiéndame a Dios”, operación que se completaba con la colocación del propio sombrero sobre la imagen y que tan ridícula pareció al autor del *Viaje de Cosme de Médicis* en 1669.

¹⁴ En aquellos momentos, además, se registra gran actividad constructiva en la sede gallega, pues el nuevo claustro comienza en 1521 con impulso del prelado humanista Alfonso III Fonseca, protector de Erasmo, y al que Diego de Sagredo dedicó sus *Medidas del Romano*, y en esas fechas está en obra el Hospital de los Reyes Católicos.

¹⁵ Entre las infrecuentes representaciones del interior compostelano se destacan: el margen de una de las tablas de Nicolás Francés para la catedral leonesa con el motivo de la *translatio* que

El resto de la composición recurre a un catálogo de actitudes: la amena cháchara que parecen mantener los dos personajes de la izquierda del espectador, recordándonos las protestas sobre el ambiente tumultuoso del interior compostelano¹⁶; la oración previa al contacto con el santo¹⁷ y, recurso tan caro al Maestro astorgano, el anecdótico sueño, delator del cansancio del viaje, del romero de la derecha, al que acompaña, enroscado sobre sí, el perro. Los personajes se atavían al modo habitual: la calabaza, el rosario, el morral, la capa larga o la esclavina... e, ineludiblemente, el sombrero de ala ancha y el largo bordón, que también identifica al santo¹⁸.

El aspecto iconográfico de esta pieza supone uno de sus mayores atractivos y se acompaña de numerosos detalles. En el frontal de altar se efigian, en pretendido relieve, tres medallones de personajes, diferentes pese a la presencia de los dos perfiles y la imagen frontal que pudieran hacernos pensar que se trata de la misma persona (el lateral izquierdo del espectador no lleva barba), y la inscripción: *LA FE q(ue) ME DA ESPERÁ(n)CA APORTÁ CIERTO CON(suelo)*, cuyo sentido parece querer contrarrestar las aceradas críticas erasmistas remitiéndonos a la fe popular, pero que no hemos conseguido localizar como aforismo o dicho jacobeo. Otra leyenda, perdida o quizá sólo insinuada y nunca legible, se adivina a los pies del santo, en el friso inferior de la hornacina.

El altar se completa con dos candelabros vacíos y un preciosista mantelillo con una cruz bordada que recuerda sumariamente el plano de la basílica compostelana, rematando tres de sus brazos en forma de cruz de Santiago, y, a los pies, desarrollando una evocación en planta del Pórtico de la Gloria.

El santo del nicho central, que se flanquea de columnas jaspeadas y se abre a una gran arcada con *candelieri* parcialmente oculta por la crestería neogótica del marco (que le resta efecto espacial), es una imagen de Santiago peregrino modestamente indicada gracias al bordón y a unos ropajes y sandalias aptos para el camino. Sorprende leer el texto inscrito en la línea de imposta que en parte se oculta tras la figura: *S(an) IACO(bo) (al)FEO A(postol)*, que nos llevaría a iden-

analiza M. MELERO, "Translatio Sancti Iacobi. Contribución al estudio de su iconografía", *VI Congreso español de Historia del Arte: los Caminos y el arte*, Santiago de Compostela, 1989, tomo III, pp. 71-93. La del políptico flamenco de la "Vida y Milagros de Santiago" del Museo de Arte de Indianápolis, obra flamenca donde los peregrinos aún coronan al santo y en la que aparecen lamparas y frontal con un apostolado que rememora las descripciones clásicas del sitio, ver VV.AA.: *Santiago, camino de Europa*, catálogo de la exposición, Madrid, 1993, Lámina en p. 236, p. 241. Y, en ese mismo catálogo, la ficha n.º 125 de pp. 433 y 434 (por S. MORALEJO y M. L. REAL), la miniatura "Peregrinación de la Rainha Santa" f. 9 v. de la *Genealogía dos reis de Portugal* (British Library) de Simón Bening sobre dibujos de Antonio de Holanda, tiene el interés de ofrecernos una vista prácticamente coetánea a nuestra tabla (entre 1530-1534) en la que la Catedral es un amplio espacio tardogótico, al igual que lo es el nicho en el que, también aquí, se asienta la imagen sobre el altar flanqueado de candelabros.

¹⁶ VÁZQUEZ DE PARGA, LACARRA y URÍA RÍU, *ob. cit.*, p. 241 transcriben las quejas sobre el estrépito y griterío dignos de mercado –*dignus esset sanctissimus apostolus, ut maiori reverentia veneraretur*– que denuncia Münzer en 1494.

¹⁷ Los dos peregrinos arrodillados parecen orar cantando como se dice del ceremonial común, antes de la bendición de escarcela y bordón; ver VÁZQUEZ DE PARGA, LACARRA y URÍA RÍU, *ob. cit.*, p. 137-139 y P. ROMANO, "El peregrino a Santiago y la oración de la iglesia", *Santiago, camino de Europa*, Madrid, 1993, pp. 17-35.

¹⁸ Sobre la indumentaria, aparte el citado en nota anterior, ver J. K. STEPPE, "L'iconographie de Saint Jacques le Majeur (Santiago)", en *Santiago de Compostela. 1000 ans de Pèlerinage européen*. *Europalia 85. España*, pp. 129-153, especialmente pp. 136-141.

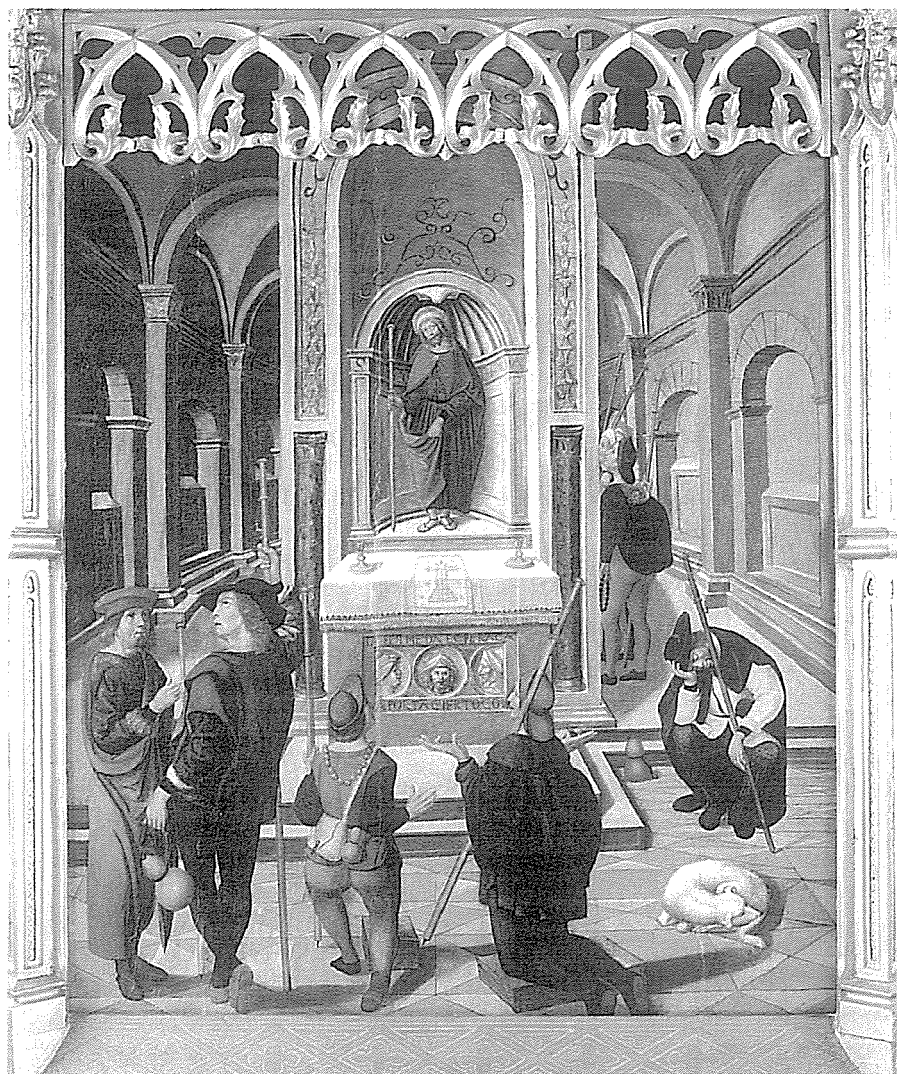


FIG. 1.- "Peregrinos ante el altar de Santiago".
Museo de León (foto Imagen M.A.S.)

tificar la imagen con Santiago el menor, hijo de Alfeo y no con el Zebedeo o Mayor, protagonista de nuestra historia, sino fuera porque es confusión acreditada e incluso provocada en la historiografía compostelana de la Edad Media¹⁹.

¹⁹ La coincidencia de nombres fue alentada en beneficio del santo compostelano, pues a los lazos de familia del Alfeo con Cristo se añadía el pedigrí episcopal de Santiago "el justo", primer obispo de Jerusalén e identificado desde Jerónimo con el Menor. Así en el *Codex Calixtinus* Santiago es el "obispo de los apóstoles", en manifiesta promoción de la sede gallega, "el justo" y es Zebedeo o Alfeo indistintamente. La *Historia Compostelana* asigna al Zebedeo la cabeza hallada

Aún más sentido tendría aquí, en la cofradía de los *pelliteros* astorganos, pues el Menor era representado con una pértiga, instrumento de su martirio, asimilable al bordón, y era considerado patrono de los bataneros, tenderos y sombrereros²⁰.

Respecto a nuestra tabla, queremos finalmente indicar que ciertas incongruencias compositivas son producto más de una evidente restauración que del pincel original. Nos referimos a los escalones de la cabecera del templo, que no se retraen simétricamente a la izquierda del espectador, al igual que tampoco continúan las molduras escalonadas del zócalo del deambulatorio, todo ello producto factible de un repinte ceñido a este flanco marginal.

Ya subrayamos que sería un vano intento el recomponer el aspecto completo y programático del retablo perdido²¹. Sin embargo sí podemos suponer que el banco del retablo tenía una “santa Bárbara y santa Lucía” (según dice Gómez-Moreno) semejantes a las de la tabla citada por Angulo²² en la colección Coray (otro retablo desmembrado), aunque se trate, en puridad, de las santas Bárbara y Águeda, confundido el atributo de ésta posiblemente a causa de las reproducciones fotográficas y aclarado mucho después²³. Las medidas que dan Gómez-Moreno y Angulo no coinciden, pero tampoco las que ofrece el primero respecto a nuestra tabla.

Tampoco debemos despreciar el recuerdo de la hermosa predela con inclusión de Santiago y los donantes que guarda el Museo Lázaro Galdiano y que Post atribuyó al de Astorga²⁴ subrayando incluso similitudes con las tablas del conjunto jacobeo.

Por fin, hemos postergado hasta aquí mencionar la recalificación y nueva definición de la obra de los maestros del primer renacimiento que se vienen produciendo estos años, quizá impelidas por la escasez de estudios intensos de tipo catalográfico. Para nuestro caso interesa la reciente segregación de la antaño nutrida producción del Maestro de Astorga en la configuración incipiente de la intervención de otros dos maestros, el de Zamora y el de Fuentelcarnero, epónimos del centro donde se localiza su obra señora²⁵.

en Jerusalén y llevada a Compostela que, ya en el siglo XIV, se identificaría con el hijo de Alfeo. Ver S. MORALEJO, “Santiago y los caminos de su imaginaria”, P. CAUCCI, *Santiago, la Europa del peregrinaje*, Barcelona, 1993, pp. 75-89 y, en particular, M. C. DÍAZ Y DÍAZ, “Santiago el mayor a través de los textos”, *Santiago, camino de Europa*, Madrid, 1993, pp. 3-15.

²⁰ Desde el s. XV, tres de las cinco cofradías de oficios de Astorga se unen en la de los Mártires (pelliteros, cardadores y zapateros). Aún en 1735 se cita en uso la capilla de Santiago. Ver G. CAVERO: *Las cofradías en Astorga durante la Edad Media*, León, 1992, pp. 43, 60 y ss. Sobre el ambiente histórico, C. CABERO: *Astorga y su territorio en la Edad Media*, León, 1995, con el plano de 1888 que sitúa la capilla (en pp. 146-147).

²¹ Que pudiera haber imitado el de san Miguel, encargado por el canónigo Duarte Pérez, aunque este tenga estructura plateresca. Los temas, aparte otros casos como el citado de la catedral leonesa, se semejan al de la iglesia de San Tirso en Arquilinos (Zamora), de cronología similar.

²² D. ANGULO: “Varios pintores de Palencia. El Maestro de Astorga”, *AEA*, 1945, pp. 231-232.

²³ Por M. DÍAZ PADRÓN y M. SEGUÍ, “El Maestro de Astorga: nuevas tablas inéditas o poco conocidas en colecciones españolas y extranjeras”, *AEA*, n.º 247, 1989, pp. 345-354, fig. 4, también una predela con santa Lucía, pero acompañada de santa Catalina, se atribuye al Maestro.

²⁴ POST, *ob. cit.*, fig. 221.

²⁵ Básicamente esta hipótesis está definida a partir de M. DÍAZ PADRÓN: “El ‘tríptico’ de la Torre de Luzea y la escuela del maestro de Astorga”, catálogo de la *Colección grupo Banco Hispano Americano. Renacimiento y Barroco*, Toledo, 1987, pp. 11-17 y 35-37; e ID.: “pintura de los siglos XVI y XVII” en VV.AA.: *Colección Central Hispano. Del Renacimiento al Romanticismo*, Barcelona, 1996, pp. 28-31.

Si ya Gómez-Moreno había localizado a cierto “pintor de Fuentelcarnero” que trabajaba en Zamora a comienzos del XVI influido por los italianos²⁶, el conocimiento de nuevas obras y la nueva clasificación de las sabidas perfila la colaboración íntima de, al menos, una tríada de artistas que ciñe su actividad al occidente de la Meseta Norte en las décadas tercera y cuarta del siglo. Resulta evidente que la elevada calidad media de retablos como los de los canónigos Duarte Pérez, en la Catedral astorgana, y Meneses, disperso hoy, o de las tablas del Prado, manifiestan un arte significativamente más cualificado que otros elencos tenidos ahora por obras de colaboración²⁷.

Es factible ya, por tanto, reconocer la presencia de varias manos en la producción, a veces no coincidente pero en fase de perfilarse, de algunas atribuciones al Maestro de Astorga y a otros pintores. Sin embargo no cabe dudar de que la práctica deambulante y contractual de los talleres nos anticipa un panorama donde el discernimiento nítido de las manos, de la creación individual y autónoma, resulta, cuando menos, complicado²⁸. Más que etiquetar, de manera titubeante aún, a los distintos niveles de estilo que se advierten en obras posiblemente mancomunadas, nos atreveríamos a sugerir, en este estado de la investigación, que debiera concluirse la precisión catalográfica previa. Esa que mueve a reconocer un modo predominante, un taller si se quiere, en la zona leonesa de las décadas citadas del primer renacimiento, pintura derivada con preferencia de Juan de Flandes que, sin renegar de la tradición gótica y flamenca, aporta bagaje centroitaliano a modo de *aggiornamento* o simple moda.

A la cabeza de dicha fórmula muy bien podemos ubicar las obras astorganas, especialmente el retablo de la sede de la diócesis aún íntegro²⁹, obra en la que cabildo y donante debieron de imponer el predominio del pincel del maestro, quizá previa o coetánea a otros trabajos en la ciudad y en un recorrido que, a grandes rasgos, coincide con la Vía de la Plata y se proyecta en Palencia y El Bierzo (retablos de Cisneros –diócesis leonesa– y Villar de los Barrios).

²⁶ M. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo monumental de la provincia de Zamora*, Madrid, 1927 (ed. facsímil, León, 1980), en p. 371 recoge el índice de citas del pintor bajo esa denominación y en las pp. 123, 169, 277 y 279 desgrama los calificativos y caracteres que después se aplicarían al de Astorga y su escuela, en obras como el “Cristo entronizado” del trascoro de la Catedral zamorana, el “Descendimiento” de la iglesia del Santo Sepulcro de Zamora (y no de la Catedral como dice Díaz Padrón), el retablo de Fuentelcarnero y el fragmento de retablo de la parroquial de Peleas de Abajo.

²⁷ Retablos de los santos Facundo y Primitivo de Palencia, de Fuentelcarnero o el jacobeo de Astorga de donde viene la tabla del Museo leonés, entre otros. Aunque algo dedálica en sus delimitaciones y precisiones, A. PADRÓN MÉRIDA: “Una obra del Maestro de Zamora. En el legado Villaescusa”, *Antiquaria*, n.º 124, 1995, pp. 82-86; e ID.: “Nuevas atribuciones y valoraciones. Pintura del XVI en “El contrapunto y su morada”, *Antiquaria*, n.º 117, 1994, pp. 72-78, que anuncia en su nota 13 nuevas apreciaciones sobre este asunto, es quien más ha desarrollado el estudio.

²⁸ F. MARIAS, *ob. cit.*, pp. 453-494 comenta la actividad y proceder de las contrataciones y la dificultad de individualizar un mundo de maestros con su taller, oficiales que muchas veces eran igualmente cualificados que los primeros aunque no hubieran comprometido la obra, aprendices, compañías... El pintor no ha transitado todavía de artesano a artista, en palabras de Gállego, en la sociedad española del quinientos.

²⁹ B. VELADO, *La Catedral de Astorga y su museo*, Astorga, 1991, pp. 166-173, con idéntico texto en *Retablo hispano-flamenco de San Miguel*, Astorga, 1995, describe la obra pero, inexplicablemente y creemos que por error, le niega al Maestro de Astorga la autoría “porque es de un siglo anterior”, cuando antes ha transcrito la fecha que figura en el banco: 1530.

Confirma Díaz Padrón la dificultad de deslindar la escuela de la obra del Maestro³⁰. Pues bien, la tabla del museo leonés, por comparación con las seguras del de Fuentelcarnero, debemos coincidir con Padrón Mérida en que se adjudique a éste seguidor o a esta mano escolástica que, bajo la sombra del Maestro de Astorga, permite entrever un menor dominio del dibujo y de la riqueza colorística y una inclinación al desequilibrio compositivo que se decanta en favor de la arquitectura y daña la armonía, tal y como sucede en las tablas de la colección del Central Hispano o en las dispersas de su retablo epónimo³¹. Todo ello sin descartar que en la obra haya más de una mano y que la zona central donde se ubica el Apostol (tan parecido hasta en el ropaje al de la predela del retablo de San Miguel de la Catedral asturicense) pueda haber contemplado las preocupaciones del cabeza de taller.

Un obrador de gusto conservador ya en los momentos en que el manierismo llega a los grandes centros, pero un grupo de artistas que, en el panorama vibrante de la década de 1530, tiene el mérito de haber catalizado y otorgado carta de naturaleza a las formas renacentistas, a la modernidad pictórica, en los territorios del viejo reino de León.

³⁰ *ob. cit.*, 1987, pp. 11-12; pone otros casos como Yáñez de la Almedina y Llanos; V. Macip y Juan de Juanes o Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña hijo, autores con voluntad de estilo común lejos del sentimiento independiente del artista que aún tardará medio siglo en eclosionar. Ya D. ANGULO: *Pintura del Renacimiento. Ars Hispaniae XII*, Madrid, 1954, pp. 106-109 ponía el dedo en la llaga afirmando la posible presencia de seguidores que no era posible precisar a la sazón.

³¹ Aunque DÍAZ PADRÓN y SEGUÍ, *ob. cit.*, p. 350 aún mantengan la atribución de esta obra al Maestro de Astorga; PADRÓN MÉRIDA, *ob. cit.*, (1994), p. 76 y nota 13 la adjudica al de Fuentelcarnero y deduce la colaboración de ambos en este retablo perdido de tema santiagués.