El retablo de Castrogonzalo

RAFAEL GONZÁLEZ RODRÍGUEZ*

Este retablo, actualmente situado en el muro occidental de la iglesia de San Miguel, es sin duda el principal tesoro artístico que tiene Castrogonzalo. Sin embargo, su emplazamiento original estuvo en el frontal del altar de la iglesia de Santo Tomás, lugar en el que permaneció hasta que en 1983, como consecuencia del estado ruinoso que presentaba el templo, fue trasladado a su actual ubicación. Hacia 1985 entró en uso la iglesia de San Miguel (utilizada hasta entonces como panera) que ha asumido todas las funciones de esta parroquia, incluso ha tomado su propio nombre. El abandono y el consiguiente proceso de deterioro de Santo Tomás continuaron durante los años siguientes, hasta que en marzo de 1992 se tomó la desafortunada decisión de derribarla definitivamente.

El estudio de este retablo se presenta complejo debido a las características concretas de la obra y a la existencia de datos que nos indican que al menos fueron dos sus autores. La obra responde, en términos generales, a modelos similares correspondientes al siglo XVI que encontramos en numerosas iglesias castellanas. Está presidido por una talla de Santo Tomás Apóstol, que daba nombre a la iglesia derruida, y otra de San Juan Bautista. El retablo tiene, además, 22 pequeñas imágenes de madera policromada, que parecen pertenecer a la época en la que se realizó todo el conjunto. Pero lo más destacable desde el punto de vista artístico, son las 13 tablas policromadas que representan escenas diversas de la vida de la Virgen y de Cristo. Los temas, correspondientes a la más pura tradición cristiana, se inspiran tanto en textos del *Nuevo Testamento*, como en los llamados *Evangelios Apócrifos*.

En 1983 con el apoyo financiero de la Junta de Castilla y León y la Caja de Ahorros Provincial de Zamora se acometió la restauración de las tablas. Los trabajos de limpieza y restauración se desarrollaron durante más de dos años. Lamentablemente las tallas de madera no fueron restauradas por falta de presupuesto y en la actualidad presentan signos evidentes de deterioro.

No existe ningún estudio monográfico sobre esta obra, y las referencias al retablo en obras más generales son escasas y poco significativas. Gómez Moreno es el primer autor que realiza un breve comentario del retablo en su *Catálogo Monumental de la Provincia de Zamora*, considerándolo de características simila-

* I. B. Vaguada de la Palma (Salamanca).

res al que se encuentra en Villanueva del Campo. Refiriéndose a sus rasgos estilísticos señala que *los trece tableros de este retablo, iguales entre sí, interpretan escenas de las más repetidas, con un estilo rafaelesco difícil de referir a tipo conocido, pero son de lo mejor en su género, con figuras bellísimas y simpáticas, gran corrección y buen gusto. Datarán de hacia 1550*[1].

1. CARACTERÍSTICAS FORMALES DEL RETABLO

La estructura de esta obra es similar a la de la mayoría de los retablos castellanos del siglo XVI. Tiene un cuerpo bajo que recibe el nombre de *banco* o *predela*, ocupado por encasamientos y pedestales, con pequeñas imágenes de evangelistas, y doctores de la Iglesia. En esta parte del retablo hay que destacar la decoración pictórica que existe en los fondos dorados de estos encasamientos ya que son de carácter alegórico e incluyen temas sorprendentes para una obra sacra, con la aparición de desnudos, centauros y otros motivos mitológicos que no parecen tener relación alguna con el resto de la obra. La decoración escultórica de los pedestales también presenta estos mismos temas y características.

Verticalmente se distribuye en una calle central y cuatro laterales. En los extremos hay dos estrechas entrecalles, con pequeños recuadros con imágenes de apóstoles, Padres de la Iglesia y otros santos. En total hay 22 de estas figuras policromadas talladas en madera que a decir de Gómez Moreno no tienen un especial mérito artístico y parecen responder, en su mayoría, a modelos italianos[2]. Horizontalmente se distinguen tres cuerpos o pisos, iguales unos a otros, adornados con columnas abalaustradas.

Existe un último piso conocido como *ático* en el que existió una tabla, cuyo paradero desconocemos, de la que se hablará más adelante. Este último recuadro presenta una estructura diferente al resto de la obra por lo que cabe la posibilidad de que sea posterior. Presiden todo el conjunto las dos imágenes, ya citadas, de Santo Tomás Apóstol y San Juan Evangelista. El sagrario, situado en la parte inferior, estaba profusamente decorado con relieves. Lamentablemente falta la puerta que hasta hace pocos años lo tapaba; el hueco actualmente está ocupado por una pequeña talla.

La distribución iconográfica de este retablo obedece, en líneas generales, a una concepción temática por ciclos, muy común en la mayoría de obras coetáneas conocidas. Sin embargo, el orden actual en el que están colocadas las tablas puede dar lugar a diferentes interpretaciones, lo que hace difícil establecer un nexo de unión racional en su desarrollo temático, al menos en algunas de las pinturas. Es probable que la configuración actual del retablo no sea la original, aunque también es posible que las vicisitudes por las que pasó la obra durante su realización tuvieran como resultado su actual ordenación.

Como ya hemos indicado, las pinturas están distribuidas en cinco calles verticales y tres cuerpos horizontales. En total se conservan trece tablas policromadas

[1] GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora,* Madrid, 1927, p. 339.

[2] *Ibid.,* p. 339. Estas tallas necesitan una urgente restauración ya que tanto la madera, como la policromía que las cubre se encuentran en un lamentable estado de conservación.

pintadas al óleo, de dimensiones idénticas. Cada cuerpo reproduce, en teoría, un ciclo temático muy concreto. El primero es el más claro ya que tiene por tema principal aspectos diversos de la vida de la Virgen María hasta el momento del nacimiento de Cristo. El segundo reproduce en sus dos primeras tablas, según la numeración que hemos adoptado, episodios de la infancia de Jesús. Sin embargo, las tablas siete y ocho que tienen por tema *Pentecostés* y *La imposición de la casulla a San Ildefonso*, no encajan en el desarrollo temático, a no ser que el nexo de unión sea la figura de la Virgen, que aparecen en todas las pinturas de este piso. La tabla siete, si seguimos un orden estrictamente cronológico, tendría que estar situada en el piso superior. Por último, el cuerpo tercero se centra en temas de la Pasión y Resurrección de Cristo. La última tabla que hemos numerado como la trece, es una imagen de *La Asunción de la Virgen.*

Como ya se indicó anteriormente, en la actualidad falta una de las tablas del retablo, en concreto la que presidía el conjunto situada en el ático, sería por tanto la número catorce. Sin embargo, Gómez Moreno al hacer su comentario de la obra, habla de trece tableros, y no cita para nada esta tabla, si bien dice que la coronación de la obra es posterior[3]. El hecho de que sea de un tamaño inferior al resto de las tablas parece confirmar esta idea. En la actualidad se observa claramente el vacío dejado por la pintura y existen algunos testimonios fotográficos anteriores al año 1983 en los que se reconoce en este lugar una imagen de la Virgen María, probablemente una Inmaculada[4].

2. Aspectos estilísticos y compositivos

La pintura renacentista realizada en el territorio de la actual provincia de Zamora, y en concreto el estudio de los retablos, es uno de los temas más destacados y, a la vez, desconocidos de nuestro panorama artístico. En muchos casos carecemos de documentación que facilite la investigación de las relaciones entre los distintos focos artísticos, pero es evidente que su influencia sobrepasó la misma provincia y se extendió por amplias zonas de Castilla y León.

Esta auténtica Edad de Oro cultural que se percibe en algunas ciudades zamoranas es consecuencia del evidente crecimiento económico que experimenta Castilla durante la primera mitad del siglo XVI, destacando ciudades como la propia Zamora, Toro, Villalpando, Puebla de Sanabria, Benavente etc. Toro, por ejemplo, conoció una etapa expansiva durante el primer tercio del siglo XVI, basada en su riqueza agrícola y en la existencia de una nobleza que patrocina y promueve las obras de arte, como base de su propia afirmación social. El concejo de Benavente alcanza también una época de esplendor bajo el dominio de los Pimenteles que se manifiesta en multitud de obras artísticas de muy diverso tipo.

[3] *Los trece tableros de este retablo, iguales entre sí, interpretan escenas de las más repetidas.* Gómez Moreno, *op. cit.*, p. 339.

[4] Una fotografía del retablo en su ubicación primitiva en la iglesia de Santo Tomás se puede encontrar en la obra de J. Muñoz Miñambres, *Benavente y Tierra de Campos,* Zamora, 1983, p. 188. La calidad de la reproducción no permite describir con precisión esta tabla; en todo caso existió hasta el año 1983 en la iglesia de Santo Tomás, y desapareció al producirse la ruina de este templo, o bien al trasladarse la obra a la iglesia de San Miguel.

Por desgracia, el deterioro que ha sufrido el patrimonio histórico-artístico de esta ciudad nos ha dejado muy pocos testimonios de este período.

Antonio Casaseca señala tres focos, de distinta génesis y evolución, dentro de la pintura renacentista de la región: Fuentelapeña, Toro-Zamora, y Benavente. *Mientras que Fuentelapeña parece que no tuvo repercusión en su zona de influencia, y Benavente la irradia en mayor medida hacia tierras leonesas y vallisoletanas, es el núcleo de Toro-Zamora el que alcanza mayor proyección, haciendo sentir su eco en las provincias limítrofes*[5]. Dentro de la comarca Benaventana encontramos diversos testimonios de esta actividad pictórica que pueden considerarse coetáneas del retablo de Castrogonzalo. El testimonio más cercano se encuentra en la iglesia de San Juan del Mercado de Benavente donde existe un pequeño retablo dedicado a San Ildefonso, con rasgos que evidencian la influencia del arte de Juan de Borgoña[6].

Volviendo sobre el retablo de Castrogonzalo, hay que señalar que un estudio de la obra pone de manifiesto la influencia conjunta de la pintura hispanoflamenca y la renacentista italiana. El autor, o los autores, conocen las tendencias italianas, probablemente a través de bocetos o grabados que utilizan como modelos. Siguiendo la corriente artística de la época se encuadran las escenas en una arquitectura plenamente clásica, con gran profusión de arcos, bóvedas, columnas, frontones, etc. En muchas ocasiones la arquitectura figurada es un elemento fundamental en la creación del espacio y la sensación de profundidad. En cualquier caso la influencia del pintor Juan de Borgoña parece muy nítida, más si tenemos en cuenta que las referencias documentales a las que luego nos referiremos señalan a un autor de origen salmantino y otro toresano, centros artísticos en los que este pintor desarrolló una intensa actividad.

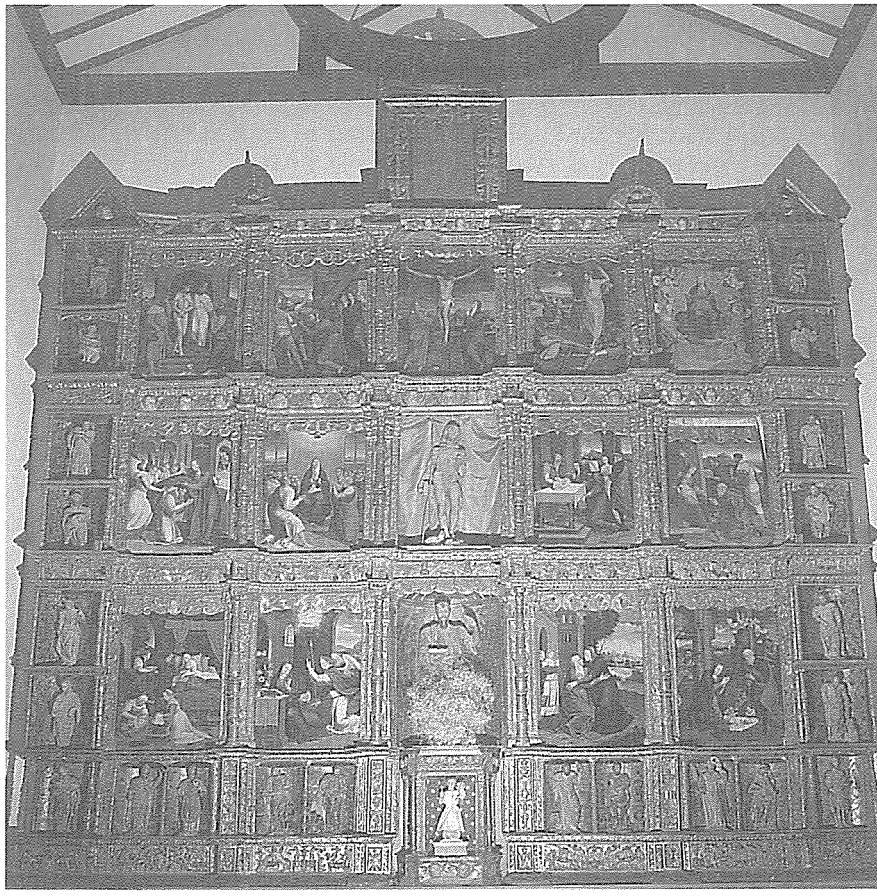
También es de destacar el tratamiento de los ropajes. En general se puede afirmar que el autor domina la técnica de la representación de pliegues, añadiendo sombras y matices que contribuyen a crear los volúmenes. Las composiciones son sencillas, con una gran claridad en la exposición de los temas. En cada tabla aparece definida una escena principal y, en ocasiones, otras secundarias, claramente diferenciadas y destacadas, evitando que se pueda distraer la atención del espectador. La existencia de varios planos temáticos se expresa en una composición perfectamente delimitada y ordenada.

El autor, frecuentemente, se permite la licencia de introducir elementos anecdóticos. De esta forma encontramos, a veces en lugares preferentes, niños, perros, gatos, o los estudios minuciosos de los objetos más diversos. En ocasiones estos elementos rompen el carácter dramático de algunas escenas como por ejemplo en la tabla del *Ecce Homo* en la que aparece un pequeño perro en el centro de la composición.

Los rostros de los personajes son apacibles y delicados, especialmente el de la Virgen, difuminado con un suave colorido, denotando una definida influencia

[5] A. CASASECA CASASECA, *Zamora. A través de sus: Pueblos y Paisajes. Geografía. Historia. Arte. Literatura. Folklore. Gastronomía. Tipos y Costumbres.* Capítulo dedicado a pintura del Renacimiento, Madrid, 1991, pp. 126-127.

[6] Este pequeño retablo se compone de cuatro tablas; dos dedicadas a la vida de San Ildefonso, y las otras dos dedicadas a *La Natividad* y *La Epifanía.* En la predela aparecen cuatro apóstoles enmarcados en arcos y sobre un fondo dorado. Gómez Moreno atribuye la obra a un discípulo de Juan de Borgoña y la fecha en el segundo decenio del siglo XVI. GÓMEZ MORENO, *Op. cit.*, p. 268.



Vista general del retablo. (Foto J. M. Gamazo, cortesía de Caja España).

italiana. Las manos son largas con dedos afilados que dotan de expresividad a los temas. En ocasiones una mano señala o indica algo importante que esta ocurriendo en ese momento. El juego de miradas, manos y actitudes introducen al espectador en cada una de las escenas. La luz es otro elemento importante, no existe una definición clara de los puntos de luz, por lo que no se perciben fuertes contrastes. En algunas escenas se aprecia un tenue claroscuro pero sin llegar al tenebrismo. El color se caracteriza por estar vinculado claramente a la composición. Las tonalidades son suaves y con pocos matices, de forma que el dibujo y el contorno tienen una importancia secundaria. Cada personaje tiene un color dominante que lo define y que a la vez lo diferencia del resto de las figuras. Esta vinculación se mantiene cuando el personaje se repite en otras tablas, así la Virgen siempre aparece envuelta en un manto azul oscuro.

Por último hay que destacar el paisaje, que siempre sirve como fondo a los temas. Generalmente aparece visible tras una arco o un vano. Siguiendo la tendencia artística de la época los paisajes son completamente irreales y convencionales, con cielos nebulosos o vistas generales de grandes ciudades.

3. El problema de la autoría

Una de las características de buena parte de la pintura española del siglo XVI es su carácter anónimo. Siguiendo la tendencia de los siglos anteriores, los autores no suelen firmar sus obras por lo que frecuentemente se manejan nombres imprecisos como el Maestro de Toro, Abezames o Pozuelo. En otros casos, la imposibilidad de identificar la procedencia del autor, o las obras por él realizadas, da lugar a la búsqueda de las posibles escuelas o talleres con las que se puede relacionar cada obra.

En el caso del retablo de Castrogonzalo no existe firma del autor en ninguna de las trece tablas, ni existen datos sobre su compra o encargo en los libros de fábrica de la parroquia de Santo Tomás[7]. No obstante no han faltado atribuciones en función de sus características estilísticas. Algunas opiniones recogidas en el mismo pueblo hablan de un discípulo de la escuela de Berruguete relacionado con la localidad de Medina de Rioseco.

Diego Angulo, siguiendo a Post, atribuye este retablo al llamado Maestro de Pozuelo, haciéndole autor, entre otras obras, del retablo del Hospital de la Asunción y de Santa Marina de Orta, ambos de Zamora; el mayor y el de la Virgen de Santo Tomás Cantuariense; el de la Trinidad; las tablas del de Sancti Spíritus; el del Hospital de la Santa Cruz y el de Santa María de Arbás, de Toro. En cualquier caso siempre en la órbita de Juan de Borgoña[8].

Por su parte Camón Aznar lo identifica, coincidiendo con Gómez Moreno, con el Maestro de Toro. Su obra principal sería el retablo de Santo Tomás Cantuariense de esta ciudad, señalando una clara influencia de Alonso Berruguete. Según este autor son rasgos de su estilo un *grave abolengo renacentista, con un italianismo más reforzado que el de Villoldo y Herrera y con un sentido plástico en el cual se advierten residuos góticos*[9].

El mencionado retablo mayor de Santo Tomás Cantuariense, presenta interesantes semejanzas con el retablo de Castrogonzalo, por lo que podemos considerarlo como un antecedente inmediato puesto que estaba terminado en 1546. En él probablemente colaboraron los pintores Juan de Borgoña y Lorenzo de Avila. Tiene doce tablas, varias de ellas con temas coincidentes. Además la estructura del mismo y la decoración escultórica son parecidas. Entre las tablas que se repiten la más llamativa es la del *Camino del Calvario*, con una composición casi calcada y que repite detalles significativos como el castillo de fondo. Otros temas que aparecen en nuestro retablo son *La Resurrección, La Asunción, La Natividad* y *La Adoración de los Magos.*

Antonio Casaseca ya advirtió esta posible relación, en un comentario sobre el retablo toresano señala: *tendríamos que afirmar que el retablo de Castrogonzalo salió de los pinceles de Juan de Borgoña el Joven, quién repitió muchos temas, especialmente la Asunción que había empleado en el de Santo Tomás Cantuarien-*

[7] El archivo parroquial se encuentra actualmente en el Archivo Diocesano de Zamora. Anteriormente estuvo en la casa del párroco, pero ésta sufría ruina desde hacía años, por lo que el Obispado de Zamora se hizo cargo de su custodia y catalogación.

[8] D. Angulo Iñíguez, *ARS HISPANIAE, Historia Universal del Arte Hispánico, XII, Pintura del Renacimiento,* Madrid, 1954, p. 109.

[9] J. R. Camón Aznar, *SUMA ARTIS, Historia General del Arte,* vol. XXIV, La Pintura Española del siglo XVI, Madrid, 1970, pp. 262-264.

se. La traza evidencia una lejana relación con el de la parroquia toresana, con una predela, que se continúa por las calles externas, a base de pequeños encasamientos que acogen diminutas esculturas[10].

Sin embargo, la primera noticia documentada sobre la autoría del retablo no procede curiosamente de un estudio sobre el mismo, sino de una cita marginal que aparece recogida en un libro publicado en 1975 por este autor, referente a una familia de canteros salmantinos conocidos con el nombre genérico de *Los Lanestosa*. Se cita en este libro un documento procedente del Archivo Histórico Provincial de Salamanca, concretamente un protocolo notarial del año 1564, que en su parte central dice así:

> *"... Luisa de Obiedo mujer que fui de Juan de Montejo pintor, vezina de Salamanca doy e otorgo todo mi poder a vos Pedro de Ynestosa pintor, vecino de la dicha ciudad de Salamanca ... para que podáis rrecibir aver e cobrar así en juicio como fuera de él de Francisco Valdecañas pintor vecino de la ciudad de Toro e de sus bienes ... quinze mill maravedís queel suso dicho me deve por una escriptura que pasó ante el presente escrivano de un rretablo que le traspasé de la yglesia de Castrogonzalo jurisdicción de la villa de Benavente quel dicho Juan de Montejo mi marido tenía..."*[11].

Tenemos, pues, dos nombres: Juan de Montejo, pintor de Salamanca y Francisco de Valdecañas, pintor vecino de Toro. A partir de estas noticias iniciamos una búsqueda documental que nos llevó a este archivo salmantino donde pudimos localizar tres protocolos más que afectan directamente a este retablo[12]. Además, en otros protocolos notariales del siglo XVI se encuentran datos sumamente interesantes sobre el pintor Juan de Montejo[13]. Por una escritura fechada el 6 de marzo de 1559 sabemos que poseía heredades en Navagallega, que posteriormente vendió a unos particulares[14]. Otro documento similar nos habla de tres tierras que tenía en Villalpando y que vende su viuda[15].

Su actividad como pintor de retablos parece muy activa por esta fechas. En 1552 recibe el encargo de dorar el retablo de Guadramiro[16]. En otro documento de 1558 establece un concierto con Antonio González, pintor, sobre el retablo mayor de Palencia de Negrilla[17]. Así mismo, el 23 de junio de 1559 recibe traspaso de Francisco Montejo, pintor, su hermano, de la tercera parte de la pintura, dorado y estofado del retablo de Mieza[18]. A esta relación debemos añadir la realización de

[10] A. CASASECA CASASECA, *Arte moderno y contemporáneo,* pp. 126-127.

[11] A. CASASECA CASASECA, *Los Lanestosa. Tres generaciones de canteros en Salamanca,* Salamanca, 1975, pp. 34-35. El protocolo se encuentra en el Archivo Histórico Provincial de Salamanca, prot. 4161, fol. 119. A partir de ahora se citará como A.H.P.S.

[12] Incluimos estos cuatro documentos en el apéndice documental.

[13] La mayoría de los documentos que se citan de este archivo aparecen catalogados en la obra de A. BARBERO GARCÍA y T. DE MIGUEL DIEGO, *Documentos para la historia del arte en la provincia de Salamanca. Siglo XVI,* Salamanca, 1987.

[14] A.H.P.S., prot. 3998, fol. 51.

[15] A.H.P.S., prot. 4161, fol. 67, 1564, 22 de marzo. *«... a vos Pedro de Enestosa pintor mi yerno vezino de la dicha ciudad especialmente para que por mí y en mi nombre e por mí mesma podays vender e bendays... tres tierras de pan llevar que yo tengo en la villa de Villalpando quequedaron del dicho Juan Montejo mi marido que sea en gloria».*

[16] A.H.P.S., prot. 3480, fol. 55.

[17] A.H.P.S., prot. 2935, fol. 507.

[18] A.H.P.S., prot. 2936, fol. 783.

algunos de los retablos salmantinos más importantes del siglo XVI, el de Villoruela, Valdebuena y Horcajo de Huebra, éstos dos últimos contratados conjuntamente con Francisco Joli, que se ocupó de la escultura y ensamblaje[19].

De todos estos datos deducimos que Juan de Montejo está afincado en Salamanca, y es en esta zona donde realiza gran parte de su actividad artística. También sabemos que diversos familiares, también salmantinos, están relacionados con oficios artísticos. Entre ellos Francisco Montejo, su hermano, que aparece en los documentos como pintor de retablos. Entre sus descendientes también encontramos varios artistas, por ejemplo su hijo Juan de Montejo, escultor zamorano, o Pedro de Lanestosa que es a la vez cantero y pintor[20].

Sin embargo, cuando empezamos a tener noticias de Juan de Montejo que le relacionan con nuestro retablo es tras su fallecimiento, que debió producirse en 1559. En este mismo año se firma un documento, el 20 de octubre, por el que su viuda, Luisa de Oviedo, por ella y como curadora de sus hijos Martín de Montejo, Juan Gutiérrez de Villárdiga, María de Sosa, Constanza de Sosa e Inés de Oviedo, otorga poder a dos vecinos de Villalpando para que presenten un requerimiento al mayordomo de la iglesia de Castrogonzalo *sobre el pintar del retablo que está comenzado*[21].

A año siguiente, el 3 de febrero, nuevamente Luisa de Oviedo otorga poder a Francisco de Valdecañas, pintor vecino de Toro, para pedir aparejos para acabar el retablo que su marido dejó comenzado. Además le encarga que termine la obra y que cobre el importe, según el contrato que existía entre el difunto Juan de Montejo y el mayordomo de la iglesia de Castrogonzalo[22].

Pero el documento que arroja más luz sobre esa cuestión es un contrato firmado entre Luisa de Oviedo y Francisco de Valdecañas el 23 de febrero de 1560. Por él sabemos que el pintor toresano estaba obligado a entregar el dicho retablo para la Pascua de Flores del año siguiente y para asegurarse el cumplimiento del acuerdo debía entregar a la viuda de Juan de Montejo una fianza de 2.000 ducados. Por otra parte Luisa de Oviedo recibirá, cuando se termine la obra, 15.000 maravedís en concepto *de lo que fasta el dia de oy esta fecho y edificado en el dicho rretablo y de las costas e gastos que el dicho Juan de Montejo fizo en yr a tomar la dicha obra*[23]. Precisamente es esta cantidad la que reclama la viuda en 1564, cuando el retablo ya se había concluido[24].

[19] Vid. A. CASASECA CASASECA y S. SAMANIEGO HIDALGO, «Aportaciones a la escultura zamorana del siglo XVI: el testamento de Juan de Montejo», en *Stvdia Zamorensia*, IX (1988), pp. 37-41, p. 37.

[20] *«Pedro de Lanestosa "el mozo" contrajo matrimonio con María de Sosa, hija del pintor Juan de Montejo y Luisa de Oviedo. La fecha del casamiento hay que situarla en torno a 1564, pues el 19 de septiembre de este año recibía 25.000 maravedís de la memoria que fundó y doto doña Manuela de Toledo, para cuando la que era ya su mujer se casase y de la que eran distribuidores los priores fray Alfonso de Hontiveros, de San Esteban y Juan de Salamanca, de San Jerónimo. En la misma fecha recibe otros 12.000 maravedís, esta vez de la fundación pía establedia por Francisco de Oviedo para casar huérfanas y parientas pobres. El recabar estas dos mandas, establecidas para cuando María de Sosa se casase, nos hace pensar que el matrimonio se celebró en estas fechas».* A. CASASECA, *Los Lanestosa...*, pp. 34-35.

[21] A.H.P.S., prot. 4160, fol. 65r, 66v. Véase el texto completo en nuestro apéndice documental.

[22] A.H.P.S., prot. 4160, fol. 294r. Apéndice, doc. 2.

[23] A.H.P.S., prot. 4160, fol. 852r-853v. Apéndice, doc. 3.

[24] *Escritura de poder otorgado por Luisa de Oviedo, viuda de Juan de Montejo, a Pedro de Inestosa, vecino de Salamanca, para que cobre 15.000 maravedís que le debe Francisco de Valdecañas, pintor vecino de Toro, por el retablo de Castrogonzalo que le había traspasado.* A.H.P.S., Leg. 4161, fol. 119r. Apéndice, doc. 4.

Nuestra interpretación y resumen de los datos obtenidos de los documentos anteriormente citados es la siguiente: Juan de Montejo, pintor que realiza una intensa actividad entre 1552 y 1559 en el territorio de Salamanca, pertenece a una familia de pintores de retablos con sede en esta ciudad. Por su matrimonio con Luisa de Oviedo se emparenta con otra familia de artistas, entre los que sobresalen los Lanestosa, canteros en su mayoría aunque también existe algún pintor. Hacia 1558, o quizá antes, recibe el encargo del retablo de la iglesia de Santo Tomás de Castrogonzalo, pero muere antes de culminar la obra, por lo que su viuda es la encargada de formalizar un acuerdo con Francisco de Valdecañas, pintor vecino de Toro, para que se termine el retablo adecuadamente. Sin embargo, parece que este pintor no cumplió totalmente con su compromiso ya que posteriormente, en 1564, Luisa de Oviedo reclama el importe que se le debe por el traspaso de la obra.

Lamentablemente estas noticias no nos indican en que estado se encontraban las obras en el momento del fallecimiento de Juan de Montejo, ni cual fue exactamente la labor desempeñada por Francisco de Valdecañas. Existe una fecha que aparece en el retablo, en el lado izquierdo del sagrario que dice así: A : NOMD : LXII. Es decir Año 1562, se trata probablemente de la fecha en que se concluyó la obra aunque no aparece ninguna firma. Si como decíamos, Juan de Montejo falleció en torno a 1559 y Francisco de Valdecañas asume la obra en 1560, podríamos pensar que la mayor parte del trabajo corresponde a Francisco de Valdecañas y por tanto la obra debe relacionarse con la llamada *Escuela de Toro*.

4. Comentario de las tablas

La numeración que hemos adoptado para el comentario de cada pintura es la que nos parece la más apropiada desde un punto de vista iconográfico, aunque, como ya hemos indicado antes, existen algunas tablas que plantean dudas sobre su colocación original. Se parte del primer cuerpo del retablo comentando los cuadros de izquierda a derecha. En el segundo cuerpo el comentario se realiza de derecha a izquierda, y por último, en el tercero nuevamente se comentan las obras de izquierda a derecha.

Tabla 1: El nacimiento de la Virgen

Esta es la primera tabla según la numeración que hemos adoptado y también en cuanto al desarrollo temporal lógico de las distintas escenas. A pesar de que el nacimiento de la Virgen no aparece, ni tan siquiera citado, en los Evangelios, este tema fue muy popular en los retablos de tema mariano, inspirándose quizá en algunos relatos que circularon durante la Edad Media. De entre los Evangelios Apócrifos es el llamado Protoevangelio de Santiago el que aporta más detalles sobre este acontecimiento:

> *"Y los meses de Ana se cumplieron y, al noveno dio a luz. Y preguntó a la partera ¿qué ha parido? La partera contestó: una niña. Y Ana repuso: mi alma*

se glorificado en este día. Y acostó a la niña en su cama. Y transcurridos los días legales, Ana se lavó, dio el pecho a la niña y la llamó María"[25].

En este caso el esquema compositivo mezcla con gran maestría aspectos profundamente religiosos con detalles, puramente anecdóticos, sobre los modos de vida y las costumbres de la sociedad castellana de mediados del siglo XVI. En un primer plano encontramos a dos parteras o sirvientas que están atendiendo a la niña recién nacida, una de ellas calienta unos paños ante un brasero de cisco en el que se aprecian con total nitidez las brasas incandescentes, la otra parece estar limpiando a la niña. En un segundo plano está Santa Ana en el lecho junto a su marido Joaquín, que tal y como recoge la tradición es presentado como un anciano. Recordemos que algunas narraciones apócrifas aluden a la inicial esterilidad de Joaquín, con lo que el nacimiento de Cristo adquiere así un componente doblemente milagroso. Junto a él aparece un sirviente que porta una plato o una palangana.

Un posible modelo para esta tabla procede de la iglesia de Santo Tomás Cantuariense de Toro, donde existe un retablo dedicado a la Virgen en el que existe una tabla de idéntico tema y parecidas soluciones estilísticas.

Tabla 2: La Anunciación

La escena transcurre en el ambiente intimista de una pequeña habitación. El tratamiento es muy diferente, por tanto, al carácter grandilocuente que suele adoptar este tema en otras representaciones, con grandes escenarios en los que los personajes se mueven con holgura. Tal y como relata la tradición iconográfica el arcángel San Gabriel, que parece haber entrado en la estancia por una ventana lateral, aparece a la izquierda arrodillado ante la Virgen. Viste amplia túnica de color claro y manto rojo. Porta un cetro en su mano izquierda.

María, que está sentada ante una mesa leyendo un libro, es presentada como una adolescente de aspecto dulce y manos delicadas. Viste túnica roja y manto azulado que enmarca su rostro dejando ver parte de su cabello. En el rostro de la Virgen no se advierte el más leve sobresalto; tampoco la posición de su cuerpo denota la menor inquietud. El paisaje que sirve de fondo tiene unas características que se van a repetir a lo largo de todo el retablo. Es un paisaje convencional, sombrío y nebuloso, que en ocasiones incluye vistas generales de ciudades, puentes, castillos, etc. Parece que el autor no buscaba el realismo sino simplemente un fondo para sus escenas.

El autor se detiene en todo tipo de detalles ajenos a la escena como el pequeño perro que está en el centro del cuadro, el atril, los pliegues de las vestiduras de los personajes, y la cama situada en una estancia contigua. Los lirios que se encuentran sobre la mesa tienen un sentido simbólico. Esta flor aparece frecuentemente en las representaciones de tema mariano, simboliza la pureza y la inocencia. La escena está presidida por la figura de la paloma blanca envuelta en un haz luminoso, representación del Espíritu Santo. La estancia se encuentra escasamente iluminada y no existe la diversidad de planos que caracteriza otras tablas de este

[25] Vid. *Las Edades del Hombre. El arte de la Iglesia en Castilla y León,* Salamanca, 1988, p. 78.

retablo. Un ejemplo coetáneo, que incluye el detalle de los lirios, lo encontramos en el Museo Universitario de Salamanca, donde existe una obra del mismo tema procedente del Antiguo Hospital del Estudio, obra de Juan de Borgoña realizada hacia 1520.

Tabla 3: La Visitación

Este tema fue muy popular en los retablos que tenían por tema principal la vida de la Virgen y en los relacionados con el nacimiento de Cristo. En este caso el tratamiento del episodio de *La Visitación* es una interpretación libre del pasaje del Evangelio de San Lucas[26]. María e Isabel avanzan a su encuentro, erguidas y graves y se funden ya en un abrazo. La actitud es espontánea, y por tanto realista. María es aquí una adolescente que se inclina hacia Isabel, su rostro es sereno, como ajena a lo que está ocurriendo.

No cabe la menor duda de que el rostro de esta María es idéntico al modelo utilizado en la tabla anterior correspondiente a *La Anunciación*. Isabel, en cambio, aparece mucho más anciana arrodillada ante ella vistiendo un llamativo manto rojo, con una expresión de asombro ante el hecho milagroso que se ha producido. El autor aprovecha la ocasión para ofrecernos todo un alarde arquitectónico y paisajístico. La casa de Zacarías, esposo de Isabel, es un auténtico edificio renacentista con frontón triangular incluido. En el umbral de la puerta se encuentran dos personajes que parecen ser sirvientes. En un segundo plano aparece, de fondo, una ciudad en la que se distinguen algunas construcciones y un gran puente con dos torreones. Nuevamente encontramos similitudes entre esta obra y una de las tablas, también dedicada a *La Visitación,* atribuida al maestro de Terradillos que se encuentra en el Museo Universitario de Salamanca.

Tabla 4: La Natividad

En esta tabla las figuras centrales son San José, La Virgen y El Niño, acompañados por el asno y el buey. Junto a la escena principal coexiste otra, teóricamente paralela, como es *La Anunciación a los pastores*, que sirve de fondo al tema principal. Dos personajes, posiblemente pastores, se asoman tímidamente a la escena. Por su parte, el niño aparece tendido en un pobre lecho formado por varios sillares y unas pajas. Junto al recién nacido se encuentran dos niños pequeños, probablemente una licencia del pintor, que también encontramos en otros retablos. También los ángeles, que están revoloteando, aparecen como niños a diferencia del ángel adolescente de *La Anunciación*. Tanto éstos como el que anuncia el nacimiento al pastor portan filacterias con mensajes alusivos a la Natividad.

Se ha intentado aquí crear un ambiente de humildad y de pobreza, conseguido mediante una arquitectura de ruinas en la que destacan dos columnas doradas, profusamente decoradas y muy lujosas, que enmarcan a las tres figuras principales. Encontramos en la composición y en el tratamiento de los personajes un plan-

[26] LUCAS, 1, pp. 39-56.

teamiento de la escena intimista, similar a otras tablas de este retablo, mientras que la sensación de perspectiva es conseguida mediante la técnica de superposición de planos escénicos. Podemos apreciar la influencia de Juan de Borgoña. Véase, como ejemplo, una tabla de este autor de idéntico tema en el mencionado Museo Universitario de Salamanca.

Tabla 5: La Adoración de los Reyes

La representación de los magos en número de tres y con edades diferentes, correspondientes de hecho a las tres edades de la vida: juventud, madurez y ancianidad, tiene un origen muy antiguo, que se remonta a un texto atribuido a Beda. Esta misma fuente explica el significado de los dones tradicionales: el oro, por la realeza, el incienso por la divinidad; y la mirra por la humanidad[27]. En este caso, el autor no ha utilizado la fórmula de crear escenas paralelas, como por ejemplo visiones del viaje de la comitiva, junto con *La Adoración* propiamente dicha.

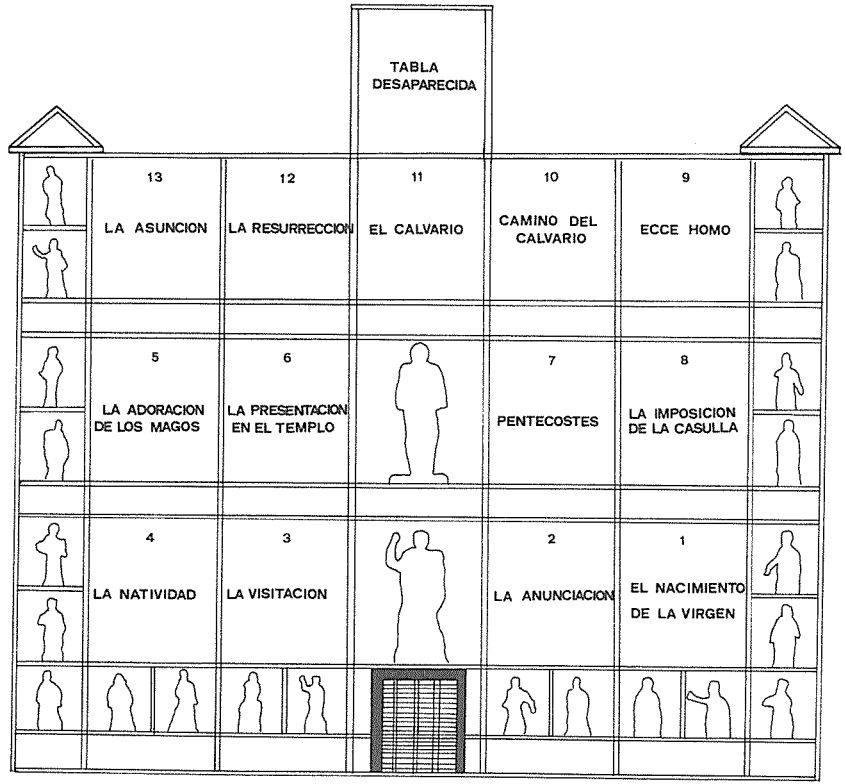
El planteamiento de la escena es muy simple, los tres magos aparecen a la izquierda entregando sus presentes a la Virgen. El más anciano de ellos se arrodilla ante el niño en actitud de oración. San José desaparece de la escena como es también frecuente en la iconografía cristiana; en otros casos lo encontramos dormitando, ajeno por completo a la situación. Hay que destacar el detalle con el que el autor se recrea en los recipientes destinados a contener el oro, el incienso y la mirra. También se muestra un dominio técnico en el estudio de los ropajes y de sus pliegues, aspecto observable en otras tablas de este retablo. El paisaje es nuevamente un elemento decorativo de carácter irreal.

Tabla 6: La Presentación de Jesús en el Templo

La escena es una interpretación fiel del pasaje correspondiente al *Evangelio de San Lucas*. En esta composición, tradicional en la pintura española, son figuras centrales el niño Jesús, que aparece sobre el altar del Templo de Jerusalén, sostenido por el anciano Simeón, situado a su derecha. A su izquierda se encuentra la Virgen, ceñida con el tradicional manto azul, que porta los signos de las ofrendas: en la mano izquierda una vela encendida y en la mano derecha una cesta con dos tórtolas o dos palominos. Junto a ella está la profetisa Ana en actitud orante, que sirve de eje a la acción. Más a la izquierda en un segundo plano se encuentran dos personajes conversando entre los que se puede reconocer a San José.

La sensación de profundidad se consigue mediante una acertada conjunción de personajes, elementos arquitectónicos y de paisaje. Las baldosas crean un espacio físico sobre el que se desarrolla la acción. El altar, formado por una sólida mesa de piedra cubierta por un paño blanco, también contribuye a crear este efecto. Por último hay que destacar el paisaje, nebuloso e irreal, que se puede ver a través de las ventanas del fondo.

[27] P. REVILLA, *Diccionario de Iconografía,* Madrid, 1990, p. 17.



Esquema de la disposición de las tablas en el retablo.

Tabla 7: Pentecostés

"Al cumplirse el día de Pentecostés, estaban todos juntos en el mismo lugar, y se produjo de repente un ruido del cielo, como de viento impetuoso que pasa, que llenó toda la casa donde estaban". Este pasaje correspondiente a los Hechos de los Apóstoles sirve de inspiración al autor para ilustrar el tema de la venida del Espíritu Santo.

La escena responde a una concepción completamente simétrica. En el fondo de la estancia hay dos ventanas, idénticas, situadas a ambos lados del tema principal. La Virgen es el centro de atención de todas las miradas, sobre ella está la paloma blanca envuelta en una explosión luminosa. A ambos lados aparecen en dos grupos los apóstoles, algunos de ellos parecen tomar un cierto protagonismo, como por ejemplo San Pedro, mientras que otros apenas son esbozados por el pintor y se convierten en decorado. El apóstol que aparece a la izquierda en un primer plano tiene el aspecto de un auténtico atleta que recuerda las proporciones con que dotó Miguel Angel a sus personajes en las bóvedas de la Capilla Sixtina. Su posición casi de espaldas al espectador es otro elemento innovador que contribuye a crear espacio. También ayuda a ello la superposición de las cabezas de los apóstoles que intentan crear diversos planos.

Tabla 8: La Imposición de la Casulla a San Ildefonso

Este santo, obispo de Toledo en la Hispania visigoda del siglo VII, se caracterizó, al parecer, por una profunda devoción mariana. Llegó a escribir un tratado denominado *De illibata Virginitate Sancte Mariae*. La tradición cuenta que estando un día en su sede episcopal se le apareció la Madre de Dios, junto con una cohorte de vírgenes, que le hicieron entrega de una espléndida casulla[28]. El tema es frecuente en muchos retablos de los siglos XV, XVI, y XVII. Su representación en Castilla la encontramos ya definida en pintores como Fernando Gallego y otros. En la iglesia de San Juan del Mercado de Benavente existe un pequeño retablo dedicado a este santo[29].

Esta tabla plasma la milagrosa escena con todo lujo de detalles. El santo arrodillado humildemente recibe la casulla que le impone la Virgen, que es ayudada por tres vírgenes con apariencia de ángeles. En este caso el autor no optó por representar a María sentada en la sede del obispo, tal y como aparece en otras obras. La escena tiene lugar, teóricamente, en una dependencia del palacio episcopal. A la izquierda encontramos un altar, en el que se ve, sobre un paño, un cáliz y una palmatoria. Es llamativo el cuadro que se encuentra en la pared, sobre el altar. Se trata de una representación de *La Virgen amamantando al Niño*, que aparece en blanco y negro, como si se quisiera señalar que está en un segundo plano y no debe mezclarse con la escena principal.

[28] REVILLA, *Diccionario...*, p. 192.

[29] Este retablo, situado en el muro norte de la iglesia de San Juan del Mercado, presenta interesantes coincidencias con el de Castrogonzalo. Tiene cuatro tablas de pequeño tamaño: dos de ellas dedicadas a aspectos de la vida de San Ildefonso, una al *Nacimiento de Cristo,* y la otra a la *Adoración de los Magos.* Vid. J. I. MARTÍN BENITO et alii, *Los Caminos de Santiago y la Iconografía Jacobea en el Norte de Zamora,* Salamanca, 1994, p. 61.

Por último, hay que reseñar en la parte trasera una estancia abierta al exterior con al menos cuatro columnas de orden jónico. El autor consiguió aquí crear la textura del alabastro. Al fondo se dejan ver las copas de unos árboles que el viento mece hacia la derecha. La luz que ilumina la escena parece proceder de la derecha, creando un tenue juego de luces y sombras, aunque muy lejos, evidentemente, del espíritu tenebrista.

Tabla 9: Ecce Homo

Expresión tomada del Evangelio de San Juan que literalmente significa *he aquí el hombre*. La pintura describe el momento en el que Pilatos sale al exterior de su palacio y presenta a Jesús a los sumos sacerdotes señalando que no ha encontrado en él culpa alguna. Jesús ha sido ya flagelado, aparece cubierto con el manto de púrpura y con la corona de espinas trenzada sobre su cabeza. Pilatos se encuentra junto a Jesús en el umbral de una puerta y lo presenta a los judíos. Su mano derecha señala a Cristo en un gesto de presentación. Los sacerdotes judíos y sus sirvientes ostentan una bolsa colgada de sus cinturas que alude, sin duda, a la fama de prestamistas y usureros que tuvieron los judíos durante muchos siglos. Se recurre, por tanto, a la ideología antijudía imperante en la época, volviendo sobre el tópico tema de presentar al pueblo judío como responsable directo de la muerte de Cristo. Uno de ellos parece estar gritando *¡crucifícale!* repitiendo las palabras del Evangelio de San Juan.

La escalera es el elemento diferenciador de los espacios, en torno a ella se ordenan los personajes siguiendo un modelo simétrico. Enmarcados por el vano de la puerta están Jesús y Pilatos, mientras que en la parte baja de la escalera destacan claramente dos judíos. Uno de ellos apoya su pie en un peldaño, dando así continuidad a la acción. Bajo ellos aparece un perro (otra vez el elemento anecdótico) atento a la escena.

Tabla 10: Camino del Calvario

La característica principal de este cuadro es la gran aglomeración de personajes que presenta. El momento elegido y su tratamiento tienen un marcado carácter dramático. Jesús, que avanza con la cruz a cuestas, está arrodillado como consecuencia de una de las caídas. Dos soldados romanos le obligan a continuar y uno de ellos le azota con un palo. A su izquierda está Simón de Cirene, que según el Evangelio de Mateo fue la persona que ayudó a Jesús a llevar la cruz hasta el Calvario. La Virgen y otros acompañantes no identificables aparecen en un segundo plano. El paisaje de fondo está presidido por un castillo que bien pudiera estar inspirado en cualquiera de los que existían en esta época en la comarca.

La gran cruz de madera que cruza horizontalmente la escena parece ser el elemento ordenador de esta tabla, en la que de alguna manera se intentan resumir los aspectos más significativos del Vía Crucis. Los distintos personajes se encuentran a un lado o a otro de la cruz, de forma que ésta es la que crea la sensación de profundidad junto con el paisaje de fondo.

Como ya se indicó anteriormente, existe una tabla en el retablo mayor de Santo Tomás Cantuariense que tiene un parecido sorprendente, no sólo por tener una composición idéntica, sino por incluir un castillo de fondo muy similar.

Tabla 11: El Calvario

Este cuadro preside el tercer piso del retablo por lo que es quizá el que el autor quiso resaltar más. Sin embargo, la composición es muy simple, de pocos personajes, y no presenta grandes alardes. Durante casi toda la Edad Media Cristo crucificado fue representado con atributos reales, resaltando su majestad y evitando cualquier alusión al dolor. En los siglos XVI y XVII este tema se hace más realista presentando ya el lado humano a través del sufrimiento. En este caso nos encontramos ante una composición muy austera en la línea del dramatismo de la escena. Representa concretamente el momento de la visita de la Virgen y San Juan. Este último aparece ligeramente vuelto de espaldas, mientras que a través de la figura de Cristo crucificado observamos el primer intento del pintor por realizar un estudio del desnudo. La escena tiene una iluminación extraña y presenta muy pocos planos. En primer término los tres personajes y al fondo un paisaje imaginario, casi neutro. A los pies de la cruz hay una calavera, elemento simbólico que hace alusión a la mortalidad del ser humano.

Tabla 12: La Resurrección

Hasta el siglo XIII el momento de la resurrección no fue representado por el arte cristiano, sino entendido elípticamente mediante la escena de las mujeres en el sepulcro. Esta elipsis es precisamente la de los textos evangélicos que no describen el hecho. El mismo acto de la resurrección, alzándose Cristo del sepulcro con la bandera desplegada, es pintado por Piero Della Francesca y será en lo sucesivo, naturalmente, un tema dominante en la iconografía cristiana. En este caso vemos como Jesucristo sale del sepulcro sosteniendo la bandera, que indica que ha vencido a la muerte. En el suelo se encuentran tres soldados guardianes con el armamento y los uniformes característicos del siglo XVI. Su actitud es la de dormir aunque uno de ellos se vuelve sorprendido hacia Jesús, que aparece envuelto en un sudario de un suave color ocre. El autor nos presenta aquí un tímido desnudo. La escena está escasamente iluminada, es por ello por lo que la figura de Cristo resucitado, más luminosa, adquiere mayor resalte. Al fondo se ve nuevamente el característico paisaje urbano ya comentado en otras tablas de este retablo.

Tabla 13: La Asunción de La Virgen

Como ocurre con otros muchos temas religiosos cristianos, la tradición que atestigua la asunción de María a los cielos es extrabíblica. El relato lo podemos encontrar frecuentemente bajo diversas formas en la literatura apócrifa. Este tema, por sus características, se prestaba a grandes alardes técnicos y compositivos, y por tanto a una demostración de las habilidades del artista. Por ello ha sido muy popular en la pintura española, especialmente durante el barroco.

En esta tabla la Virgen aparece sentada sobre una nube que simboliza la subida a los cielos. La escena se desarrolla sobre un fondo dorado que subraya el carácter milagroso de la escena. Rodeando y acompañando a la Virgen se encuentran ocho ángeles, en este caso de aspecto infantil, pero, a pesar de que el artista intenta establecer una composición simétrica, su colocación parece un tanto forza-

da. Probablemente el autor colocó dos ángeles a cada lado del margen superior para conseguir un número de ocho, que si bien rompe por completo la simetría, tiene una carácter simbólico propio de la eternidad que sigue a la vida terrenal[30].

Una Inmaculada Concepción

Como ya indicamos anteriormente, hasta el año 1983 existió una tabla situada en el ático, que podemos reconocer a través de una fotografía tomada en la iglesia de Santo Tomás antes del traslado del retablo a la iglesia de San Miguel. Gómez Moreno no se refiere a ella aunque indica que la coronación del retablo es obra posterior[31]. Parece tratarse de una Inmaculada Concepción aunque debido a que se trata de una foto general de todo el retablo no es posible precisar más. Es probable que no formara parte del retablo original y proceda de un encargo posterior.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1559, octubre, 20. Salamanca.

Poder otorgado por Luisa de Oviedo, viuda de Juan de Montejo, a Francisco Marbán y Pedro de Aunon, vecinos de Villalpando, para presentar un requerimiento al mayordomo de la iglesia de Castrogonzalo "sobre el pintar" del retablo que está empezado.

AHPS, Leg. 4160, fol. 65r-66r.

Poder de Luisa de Hoviedo, viuda, muger que fue de Juan de Montejo, pintor, vezina de Salamanca.

Sepan quantos esta carta de poder vieren como yo, Luisa de Ouiedo, viuda, muger que fui de Juan de Montejo, pintor defunto, vecina de la çiudad de Salamanca, por mi mesma, e como curadora que soy de las personas e bienes de Martin de Montejo e Juan Gutierrez de Villardiga e Maria de Sosa e Costança de Sosa e Ynes de Oviedo, mis hijos legitimos, e del dicho Juan de Montejo, mi marido, la cual curadoria me fue discernida por juez conpetente e ante Lazaro Martinez, escrivano del numero de la dicha cibdad.

E como tal curadora otorgo e conozco por esta presente carta que doy e que otorgo todo mi poder cumplido, libre, llenero, bastante, segun que le yo he e tengo, e segun que mejor e mas cumplidamente lo puedo e deuo dar e otorgar de derecho a uos Francisco Marvan e Pedro de Avnon, vecinos de la villa de Villalpando, ha qualquier de vos yn doli dominum, espeçialmente para que en mi nonbre e de los dichos mis menores podais hazer e presentar un rrequerimiento al mayordomo que es o fuere de la yglesia del lugar de Castrogonçalo, sobre el pintar del rretablo que esta començado, e a otras qualesquier personas que de derecho se deva hazer.

[30] REVILLA, *op. cit.*,p. 278.
[31] GÓMEZ MORENO, *op. cit.*, p. 339.

E otrosi, uos doy este dicho mi poder complido generalmente para en todos mis pleitos e causas e de los dichos mis menores e negoçios, ansi çiviles como creminales, movidos e por mover, que yo tengo o espero tener, con qualesquier personas o las tales personas tienen o tuvieren contra mi. E para que en rrazon dellos e de qualquier dellos, ansi en demanda como en defendiendo, podais paresçer e parescais ante su magestad e ante los fechos del muy alto consejo presente e oydores alcaldes y notarios e ofiçiales de su casa, corte e instancia e ante qualesquier otros juezes e justiçias, eclesiasticos e seglares, de qualquier parte e jurisdiccion, que sean antellos e qualquier dellos podais en mi nombre e de mis menores pedir e demandar e defender, negar e conosçer, rrequerir e protestar, convenir e rreconvenir e jurar en mi anima e de mis menores, qualesquier juicios [fol. 65v.] neçesarios de verdad, dezir e pedirlos e defenderlos a las otras partes e presentar testigos, escripturas e probanças e otro qualquier genero e manera de prueva e ver, presentar, jurar e conoscer todo lo que contra mi e mis menores se presentare e lo tachar e contradecir e pedir publicaçiones, conclusiones e rrestituçiones. E hacer qualesquier recuadaçiones de juezes o escrivanos e pedir execuçiones e pregones e rremates de bienes e lo jurar en mi anima e pedir e oir e ver, dar e pronunçiar sentencias ynterlocutorias e definitivas e consentir las que fueren en mi fauor e de las en contra apelar e suplicar e lo seguir e dar quien lo siga e pedir costas jurarlas e rresçibirlas e dar cartas de pago dellas e sacar qualesquier cartas e provisiones rreales e suplicar de las que en contrario se ganaren o quisieren ganar e lo seguir e proseguir en todas instancias e ganar mandamientos a propias que a mi e a los de los mis menores convengan e azer todos los otros autos e dilegençias judiciales e estrajudiciales que sean necesarios todos que yo haria e mis menores harian e podriais facer siendo presentes aunque rrequieran nuestra presençia personal e para que podais fazer e sostituir un procurador dos o mas todos los que quisierdes e los rrebocar e fazer otros de nuevo quedandos vos el poder principal que quam cumplido e bastantes poder como yo he e tengo para todo lo suso dicho tal e tan cumplido doy e otorgo a vos los dichos mis procuradores e a vuestros sostitutos con todas sus ynsidençias e dependençias anexidades e conexidades.

E obligo mi persona e bienes e las personas a bienes de los dichos mis menores auidos e por auer que abre por bueno e firme este poder e todo lo que por virtud del fuere fecho e que contra ello no yre ni vendre entrego alguno so la dicha obligacion sola qual rrelievo a vos e a vuestros sostitutos de toda fiança e cauçion e toda carga de satisfaçion so la clausula del derecho que es dicha *judiçio sicti judicatura doliu* con todas sus clausulas acostumbradas [fol. 66r.] en testimonio de lo qual otorgue esta carta ante Juan de Mondragon escrivano publico de la dicha çiudad de Salamanca por su magestad que fue fecha e otorgada en la dicha çiudad de Salamanca a veinte dias del mes de octubre, año del nasçimiento de Nuestro Señor Salvador Ihesucristo de mill e quinientos e çinquenta e nueve años. Testigos que fueron presentes a lo que dicho es: Carnicero Gonzalez e Lazaro Cornejo e Andres de Quevedo vecinos de Salamanca.

E yo el dicho escrivano doy fe e conozco a la dicha otorgante e por que no supo firmar a su rruego lo firmo un testigo en este rregistro (rubrica). Paso ante mi Juan de Mondragon. (rubrica).

2

1560, febrero, 3. Salamanca.

Poder otorgado por Luisa de Oviedo, viuda de Juan de Montejo, a Francisco de Valdecañas, pintor vecino de Toro, para pedir aparejo al mayordomo de la iglesia de Castrogonzalo para acabar un retablo que el dicho Juan de Montejo había comenzado.

AHPS, Leg. 4160, fol. 294r.

Poder para cobrar que otorgo Luisa de Hoviedo

Sepan cuantos esta carta de poder vieren como yo Luisa de Hoviedo, biuda, muger que fui de Juan de Montejo, pintor defunto, vecina de Salamanca otorgo e conozco por esta carta, que doy e otorgo todo mi poder, cumplido e bastante, como yo lo he e tengo de derecho mas puede y deue valer a vos, Francisco de Valdecañas, pintor vecino de la çiudad de toro, especialmente para que por mi y en mi nombre, e como yo misma por mi e como tutora e curadora de mis hijos lo podria hacer, podais pedir al mayordomo que es o fuere de la yglesia de Castro Gonzalo, jurisdiccion de la villa de Venavente, aparejos para acabar un rretablo quel dicho mi marido dexo començado e lo proseguir e acabar e auer e cobrar para nos, en juicio e fuera del, del mayordomo de la dicha yglesia e de quien con derecho deuais, todos los maravedis que [antes] e despues de acabada e tasada la dicha obra en ella se montare conforme al contrado que della el dicho mi marido tenia fecho e conforme a una escriptura que entre vos e mi hezi en oy dia desta antel presente escribano.

E para que de lo que ansi recibieredes e cobraredes deys e otorgueys vuestra carta o cartas de pago e fenequito, las quales valgan e sean tan firmes e valederas como si yo las diesse e otorgasse e lo recibiesse e cobrasse e a ello fuesse presente e para que si fuere necessario sobre la cobrança de los suso dicho poday parecer e parezcays ante qualesquier iusticias e juezes ecclesiasticos e seglares de qualquier parte juridicion que sean e hazer todos los pedimientos y requerimientos, citaciones emplazamientos, enbargos, secrestos e poner demandas e pedir execuiones pregones, ventas, trances e remates y tomar possesion de los bienes executados e hazer en mi anima qualesquier iuramentos necessarios de verdad dezir e los pedir deferir a las otras parte o partes e para presentar testigos ecrituras e pronças e pedir e oyr sentencias e consentirlas que fueren en mi fauor de las en contrario apelar e suplicar e lo seguir en todas instancias como bieredes que conuenga e para que podades hazer y hagades todos los otros abtos e diligencias judiciales y estrajudiciales que yo en la dicha razon haria e podria hazer siendo presente aunque para ello se requiera muy especial poder e presencia personal que quan cumplido e bastante poder como yo he e tengo para todo lo suso dicho tal y el mesmo vos le doy e otorgo con poder de sostituyr una persona e dos e mas e los renouar e otros de nueuo hazer y con limitado o semejante poder con sus yncidencias e dependencias anegidades e conexidades e vos reliebo a vos e vuestros sostitutos de toda fiança e cabçion e carga de satisdacion so la clausula del derecho ques dicha *judicio sisti judicatum solui* con todas sus clausulas acostumbradas. E para lo auer todo por firme valedero y que no yre ni verne contra ello en tiempo alguno obligo mi persona y bienes auidos e por auer.

En testimonio de lo qual, otorgue esta carta ante Juan de Mondragon, escriuano publico del numero de la dicha ciudad de Salamanca por su Magestad, que fue fecha e otorgada en la dicha ciudad de Salamanca a veinte e tres dias del mes de febrero. Año del nacimiento de nuestro Saluador Iesuchristo de mil e quinientos e sessenta años. Testigos que fueron presentes a lo que dicho es: Juan Cornejo e Lazaro Cornejo sastre e Juan de Barreda, vecinos de Salamanca.

E por que la dicha otorgante, a la qual yo el escrivano conozco, no supo escrivir a su ruego lo firmo un testigo. Juan de Barreda. (rubrica). Paso ante mi Juan de Mondragon. (rubrica).

3

1560, febrero, 23. Salamanca.

Luisa de Oviedo, viuda del pintor Juan de Montejo, y vecina de Salamanca, como curadora de sus hijos María de Sosa, Martín de Montejo, Constanza Gutiérrez, Juan de Montejo y Beatriz de Salazar, llega a un acuerdo con Francisco de Valdecañas, pintor vecino de Toro, para que se termine el retablo de Castrogonzalo, que el dicho Juan de Montejo estaba obligado a hacer.

AHPS, Prot. 4160, fol. 852r-853v.

A XXIII de febrero MDLX años.
Escritura entre la [viuda] de Juan de Montejo e Francisco de Valdecañas pintor.

Sepan cuantos esta publica escriptura vieren como yo Luisa de Hoviedo, biuda, muger que fui de Juan de Montejo, pintor defunto, vecina que soy desta çiudad de Salamanca, como tutora e curadora que soy de las personas e bienes de Maria de Sosa e Martin de Montejo, Constança Gutierrez, Juan de Montejo, Beatriz de Salazar mis fijos e del dicho mi marido, segun la tutela e curadoria dellos me fue discernida por juez conpetente que por ser notario no se yncorpora, y usando della por mi misma y en el dicho nombre.

Digo que por quanto el dicho Juan de Montejo, mi marido, estaba obligado a hacer çierto rretablo a la yglesia del lugar de Garçi Gonzalo (sic), jurisdicción de la villa de Venavente, con çiertas condiçiones e por çierto presçio, segun consta por la escriptura que sobrello se otorgo ante Luis de Azeuedo, notario de la dicha villa a que me rrefiero.

E agora por ser el dicho mi marido defunto e no poder yo complir lo que lestava obligado, soy concertada con vos Francisco de Valdecañas, pintor vecino de la çiudad de Toro, en que os traspase el dicho rretablo e obra.

Por ende, por el tenor de la presente, otorgo e conozco por esta carta que cedo rrenta, paso e traspaso en vos el dicho Francisco de Valdecañas, que estais presente, el dicho rretablo para que vos lo hagais ni mas ni menos e segun el dicho mi marido lo tenia y estaba obligado por el dicho contrato.

E por rrazon que os lo traspase, lo aueis de dar fecho todo e acabado para de la Pascua de Flores primera que verna en un año cumplido primero siguiente, so las penas en el dicho contrato contenidas e mas so pena de pagar los yntereses que se rrecresçieren.

E yo el dicho Francisco de Valdecañas, que presente estoy a lo que dicho es, otorgo e conozco por esta carta, que rresçibo esta escriptura de traspaso como en ella se contiene, e me obligo por mi persona e bienes muebles e rraizes, auidos e por auer, de fazer el dicho rretablo para desdel dicho dia de Pascua de Flores primera que verna en un año complido primero siguiente, a mi costa, ni mas ni menos e segun e de la forma e manera quel dicho Juan de Montejo estaua obligado por el dicho [fol. 852v.] contrato, e con las mesmas condiçiones e preçio en el contenidas, el qual confieso auer visto, leydo y entendido.

E para el cumplimiento de que lo dare acabado de talla e pintura para el dicho plazo e que cumplire lo demas que va dicho so la dicha obligacion, quedo de dar dentro de veinte dias primeros fiança bastante, de manera que el escribano ante quien pasare de fee que son abonados los tales fiadores hasta en dos mill ducados.

So para que sea en escoger de vos la dicha Luisa de Oviedo questa escriptura valga o no e so la dicha obligación quedo de tomar que tomare e desde luego tomo en quenta de los maravedis que se montare en la dicha obra trenta mill maravedis que confieso el dicho Juan de Montejo tiene rrescibidos, los quales no pedire a persona ninguna.

Y digo que por quanto vos la dicha Luisa de Houiedo teneis dada una carta de pago de quita de la dicha obra. Y puesto que la carta de pago es de nueve mill maravedis en rrealidad de verdad es de treinta ducados, por quanto confeso que vos distes los seis ducados dellos, que so la dicha obligacion quedo que si la dicha carta de pago valiere y pasare, que yo pagare los veinte ducados dellos, y los descontare de la dicha obra, e a de ser a vuestro cargo de pagar los otros diez dellos.

E so la dicha obligacion de mi persona e bienes, quedo de pagar a vos la dicha Luisa de Hoviedo, o a quien de vos huuiese causa, quinze mill maravedis en buena moneda, los quales son por rrazon de lo que fasta el dia de oy esta fecho y edificado en el dicho rretablo, y de las costas e gastos que el dicho Juan de Montejo fizo en yr a tomar la dicha obra, los quales vos pagare para quando la dicha obra estuviere acabada, puestos e pagados en vuestro poder a mi costa e comision.

E yo la dicha Luisa de Oviedo para que vos el dicho Valdecañas me jor podais cumplir lo que dicho es, vos cedo por mi y en el dicho nombre mis bozes e vezes, derechos

[fol. 853r.] e abçiones e vos hago e constituyo a ... e procuro en vuestra cosa e causa propia en juicio e fuera de el e vos entrego el dicho contrato oreginal.

E me obligo por mi persona e bienes e las personas e bienes de mis fijos auidos e por aver, renunciando las leyes de los emperadores e todas las demas de que yo y ellos se puedan e me pueda aprovechar como en ellas se contiene, de no yr ni venir contra esta escriptura, ni contra parte della en tiempo alguno, antes vos la hare çierta e segura para siempre jamas todo lo qual que de suso va dicho e declarado nos para el e cada uno de nos lo cumpliremos e pagaremos so pena de pagar el ynteres e principal con el doblo e con mas todas las costas e daños yntereses y menoscanos que sobrello se rrecresçieren.

E para lo mejor cumplir e pagar por esta carta nos ... presentes e cada una de nos por si e lo que le toca, damos todo nuestro poder cumplido a qualesquier juezes, justicias, seglares e ... que sean ante quien de lo contenido en esta carta fuere pedido cumplimiento de justicia auia jurisdiccion nos ... e rrenunciamos nustros propio fuero e jurisdiccion para pagar todos los remedios e rrigores del derecho e via executiva asi nos lo hagan cumplir e pagar segun dicho es como si esta carta fuese signada firmada de juez conpetente pasada en cosa juzgada e por nos asentida e aprobada sobre lo qual rrenuncio todas e qualesquier leyes, fueros e derechos e hordenamientos escriptos o [fol. 853v.] no escriptos, canonicas e civiles, usadas e por usar y en especial renunciamos las leyes y derechos que dize que general rrenunciacion fecha de leyes no vala en firmeza.

De lo qual otorgamos esta carta en la manera que dicha es ante Juan de Mondragon escrivano publico del numero de la dicha çiudad de Salamanca por su magestas al qual rrogamos la sygnase con su signo que fue fecha e otorgada en la dicha çiudad de Salamanca a veinte e tres dias del mes de febrero de mill e quinientos e sesenta e años. Testigos que fueron presentes a lo que dicho es Juan Cornejo e Lazaro Cornejo, sastres e Juan de Barreda, vecinos de Salamanca y el dicho Juan de Cornejo juro conoçer al dicho otorgante el qual lo firmo de su nombre en este rregistro y por la dicha Luisa de Ouiedo, a la qual yo el dicho escrivano conozco, firmo un testigo por que no supo escrivir. Francisco de Valdecañas. (rubrica). Por testigo Juan de Barreda. (rubrica). Paso ante mi Juan de Mondragon. (rubrica).

4

1564, marzo, 6. Salamanca.

Escritura de poder otorgado por Luisa de Oviedo, viuda de Juan de Montejo, a Pedro de Inestosa, vecino de Salamanca, para que cobre 15.000 maravedís que le debe Francisco de Valdecañas, pintor vecino de Toro, por el retablo de Castrogonzalo que le había traspasado.

AHPS, Leg. 4161, fol. 119r.

A VI de março de MDLXIIII años
Poder para cobrar que otorgo Luisa de Huviedo

Sepan cuantos esta carta de poder vieren como yo Luisa de Obiedo, viuda, muger que fui de Juan de Montejo, pintor, vezina de Salamanca, otorgo e conozco por esta carta, que doy e otorgo todo mi poder cumplido e bastante, como yo lo he, y tengo y de derecho mas puede y deue valer a vos Pedro de Ynestosa, pintor, vecino de la dicha çiudad de Salamanca, especialmente para que por mi y en mi nombre e para mi misma podais rreçebir, auer e cobrar asi en juicio como fuera del, de Francisco de Valdecañas, pintor, vecino de la çiudad de Toro e de sus bienes e de quienes con derecho deba ser quinze mill maravedis quel suso dicho me deue por una escriptura que paso ante dicho presente escriuano de un rretablo que le traspase de la yglesia de Castro Gonçalo, jurisdiccion de la villa de Benavente, quel dicho Juan Montejo, mi marido, tenia a hacer. La qual dicha escriptura vos entrego

originalmente e para que ansimismo podays cobrar del suso dicho dos losas y dos moletas y dos plomazones y dos cuchillos de dorar quel suso dicho tiene que son mios.

E para que de lo que ansi recibieredes y cobraredes deys y otorgueys vuestra carta, o cartas de pago y fin y quito, concesion de aciones, las quales valan y sean tan firmes, bastantes y valederas como si yo las diesse y otorgasse, y lo recibiesse y cobrase y a ellos fuesse presente, y para que si fuere necessario sobre la cobrança de los suso dicho, y qualesquier cosas dello, podays parescer y parezcays ante qualesquier justicias y juezes, ecclesiasticos, seglares de qualquier parte y jurisdicion que sean y hazer todos los pedimientos y requerimientos, citaciones, emplazamientos, embargos, secrestos, y poner demandas y pedir execuciones, y las jurar en mi anima, y pedir pregones y ... trances, y remates de bienes, y tomar possession de los bienes executados, y hazer en mi anima qualesquier juramentos necessarios de verdad, dezir, y los pedir, deferir a las otras parte, o partes, y para presentar testigos, escripturas y probanças, y pedir y oyr sentencias, y consentir las que fueren en mi favor de las en contrario apelar, suplicar y lo seguir en todas instancias juduciales y extrajudiciales, que yo en la dicha razon haria, y podria hazer siendo presente, aunque para ello se requiera muy mas especial poder y presencia personal que quan cumplido y bastante como yo he y tengo para lo susodicho tal y el mesmo vos le doy y otorgo con poder de sostituyr una persona, y dos, y mas y los reuocar, y otros de nueuo hazer, y con limitado, o semejante poder con sus incidencias y dependencias anexidades y conexiaddes vos relieuo a vos y a vosotros sostitutos de toda fiança, y cauçion, y carga de satisdacion so la clausula del derecho que es dicha *iudicio sisti iudicatum solui*, con todas las clausulas acostumbradas.

Y para lo auer todo por firme y valedero, y que non yre ni verne en contra ello en tiempo alguno obligo mi persona y bienes auidos y por auer en testimonio de lo qual otorgue esta carta ante Juan de Mondragon, escrivano publico del numero de la dicha çiudad de Salamanca por su magestad, que fue fecha y otorgada en la dicha çiudad de Salamanca a seis dias del mes de março, año del nascimiento de nuestro Saluador Jesu Christo, de mil y quinientos y sesenta e quatro años. Testigos que fueron presentes a lo que dicho es: Juan Cornejo e Pedro del Rrio e Melchor Fernandez, vecinos de Salamanca. E por que la dicha otorgante dijo no saber screvir, a la qual yo el dicho scrivano conozco, a su rruego lo firmo un testigo. Juan Cornejo. (rubrica). Paso ante mi Juan de Mondragon. (rubrica).

BIBLIOGRAFÍA

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *ARS HISPANIAE, Historia Universal del Arte Hispánico, XII, Pintura del Renacimiento*, Madrid, 1954

BARBERO GARCÍA, A. y DE MIGUEL DIEGO, T.: *Documentos para la historia del arte en la provincia de Salamanca. Siglo XVI*, Ed. Diputación de Salamanca, Salamanca, 1987.

CAMON AZNAR, J. R.: *SUMMA ARTIS, Historia General del Arte, vol. XXIV, La Pintura Española del siglo XVI*, Madrid, 1970.

CASASECA CASASECA, A.: *Los Lanestosa. Tres generaciones de canteros en Salamanca*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1975.

CASASECA CASASECA, A. y SAMANIEGO HIDALGO, S.: «Aportaciones a la escultura zamorana del siglo XVI: el testamento de Juan de Montejo», en *Stvdia Zamorensia*, IX (1988), pp. 37-41.

CASASECA CASASECA, A.: *Zamora. A través de sus: Pueblos y Paisajes. Geografía. Historia. Arte. Literatura. Folklore. Gastronomía. Tipos y Costumbres*. Tomo II. Capítulo dedicado a pintura del Renacimiento, Madrid, 1991.

GÓMEZ MORENO, M.: *Catálogo Monumental de España, Zamora*, Madrid, 1927.

MARTÍN BENITO, J. I. et alii, *Los caminos de Santiago y la Iconografía Jacobea en el Norte de Zamora,* Salamanca, 1994.

MUÑOZ MIÑAMBRES, J.: *Benavente y Tierra de Campos*, Zamora, 1983.

REVILLA, F.: *Diccionario de iconografía*, Madrid, Cátedra, 199O.

VILLAR ÁLVAREZ, J. A.: *Salamanca. A través de sus: Pueblos y Paisajes. Geografía. Historia. Arte. Literatura. Folklore. Gastronomía. Tipos y Costumbres*. Capítulo dedicado a pintura del Renacimiento, Madrid, 1990.