
El entallador leonés Jaques Bernal y el retablo mayor de San Salvador de Abezames: un encargo frustrado por los oficiales del obispado de Zamora

SERGIO PÉREZ MARTÍN*

TITLE: Vernal the leonine entallador Checks and the altarpiece major of San Salvador de Abezames: order frustrado by the officials of the bishopric of Zamora.

RESUMEN: El hallazgo del pleito entre los entalladores zamoranos Alonso de Tejerina y Gaspar Núñez y la iglesia de San Salvador de Abezames por la ejecución, tasación y pago del retablo mayor de dicha parroquia permite desenmarañar las complejas circunstancias que confluyeron en su contrato, además de numerosos pormenores tocantes a su labra y policromía. Desde el momento de su adjudicación en 1538, otorgada en primera instancia al francés afincado en León Jaques Bernal, por la obra pasarán en distintos momentos y por diversos motivos buena parte de los escultores, entalladores y pintores activos en el ámbito zamorano-leonés durante el segundo cuarto del siglo XVI. Todas las noticias que aporta el proceso se antojan vitales para conocer los detalles de un retablo desmembrado y parcialmente desaparecido, pero también para cuestionarnos las cronologías de otras máquinas contratadas o realizadas por Bernal en el entorno toresano.

PALABRAS CLAVE: Alonso de Tejerina, Jaques Bernal, Arnao Palla, Lorenzo de Ávila, Luis del Castillo, Escultura, Retablo mayor, Abezames (Zamora), Siglo XVI, Pleito artístico.

SUMMARY: The discovery of the lawsuit between the sculptors Alonso de Tejerina and Gaspar Núñez and the church of San Salvador of Abezames for the execution, valuation and payment of the main altarpiece of that parish has allowed for the clarification of the complex circumstances that came together in his contract, and numerous details about his carving and polychromy. Since the moment

* Doctorado en Historia del arte. Universidad de Valladolid. s.perezmartin@orange.es

of his award in 1538, granted in first instance to the french sculptor settled in León, most of the principal artists of the second quarter of the 16th century were attached to this work at different times and for different reasons. All the news that brings the process are very important to know the details of a dismembered and partially disappeared altarpiece, but also to question us the chronologies of other pieces hired or performed in the environment of Toro by Bernal.

KEYWORDS: Alonso de Tejerina, Jaques Bernal, Arnao Palla, Lorenzo de Ávila, Luis del Castillo, Sculpture, High altar, Abezames (Zamora), 16th century, Artistic trial.

El 18 de junio de 1538 Jaques Bernal (act.1520-1549), entallador de origen francés —aunque afincado en León— y uno de los artistas más destacados de la lista de entalladores e imagineros que pasaron por Toro durante el segundo cuarto del siglo del Renacimiento, contrató con la parroquia de San Salvador de Abezames la fabricación de un retablo “de talla” para su altar mayor. En condiciones normales, el hallazgo de esta noticia pasaría a engrosar sin más la nómina de trabajos de este maestro. Sin embargo, las anómalas circunstancias que a tenor de varios oficiales de Zamora habían acaecido en su remate, forzaron al vicario de la diócesis a repetir el proceso, en el que Bernal acabaría perdiendo la adjudicación en favor de los entalladores locales Gaspar Núñez y Alonso de Tejerina. A pesar de todo, como se verá en las próximas páginas, el leonés siguió vinculado a la obra, pero de otro modo bien diferente y no menos insólito. Pero además, el documento que damos a conocer ahora obliga a adelantar la llegada de Jaques Bernal a Toro, que hasta ahora se suponía a comienzos de 1539 y, como consecuencia directa, la datación del magnífico retablo de la iglesia de Santo Tomás Cantuariense, que mediando 1538 ya debía estar asentado o concluyéndose.

JAQUES BERNAL EN ZAMORA

Antes de profundizar en este nuevo trabajo para el alfoz toresano conviene trazar, aunque sea a vuelapluma, la corta y no suficientemente conocida trayectoria de Bernal por nuestras tierras. Por suerte, un reciente trabajo de Jesús Cuesta ha organizado y recopilado toda su producción en el occidente de Tierra de Campos¹, aportando interesantes noticias y matices que servirán para clarificar su personalidad y método de trabajo, cuando no para atribuir obras desconocidas.

La llegada del maestro Jaques a los territorios de la actual provincia de Zamora, se produjo en 1526 con motivo del contrato del retablo mayor de la iglesia de San Nicolás

¹ CUESTA SALADO, Jesús: *Jaques Bernal, Benito Elías y Los Giralte de Villalpando. Aportaciones a la escultura de la primera mitad del siglo XVI en el occidente de Tierra de Campos*. Valladolid, 2011, pp. 13-100.

de Castroverde de Campos², población perteneciente por entonces a la diócesis de León. Hasta 1529 se prolongarían, en dos etapas y con distinta suerte, los trabajos realizados en el mismo y a partes iguales junto al imaginero Benito Elías, vecino de Carrión de los Condes y el entallador astorgano —con taller en Benavente— Tomás Mitata.

Terminado su tercio de la obra regresaría a Carrión y tras alguna parada intermedia, hacia 1533 asentó definitivamente su obrador en la ciudad de León desde donde se trasladaría temporalmente para trabajar en otros lugares. Así debió de ocurrir a finales de la década de los treinta o comienzos de la siguiente, al momento de rubricar el contrato del retablo mayor de la iglesia de Santo Tomás de Villanueva del Campo, cuya talla y ensamblaje estarían terminados seguramente en 1542, pese a su tardía tasación —quizá no la primera— en 1548³.

Hasta hoy se pensaba que la obra de Villanueva habría comenzado antes que la que se toma como su hito inmediato en la provincia, el retablo mayor de Santo Tomás Cantuariense de Toro, y que por supuesto hubo de prolongarse más en el tiempo debido a su mayor carga escultórica. Sin embargo esta primera premisa ha de ponerse en tela de juicio a la luz de los nuevos documentos. Desde luego, de lo que no cabe duda es que en enero de 1539 Bernal ya se encontraba en Toro y sus alrededores pues en esa fecha tasaba un retablo que el entallador local Pedro Díez había labrado en la iglesia de San Julián de Vezdemarbán, población vecina a la ciudad de las Leyes⁴; y que en junio del año anterior, a la hora de redactar las condiciones para el retablo de Abezames, los comitentes habían hecho especial hincapié al maestro en que su talla fuera “ala manera del retablo quel dho Xaques Vernal a hecho en la yglesia de santo tomas de la cibdad de toro e que llebe la misma ordenanca...”⁵. Así las cosas, parece, que en este momento el encargo de la parroquia toresana ya estaría muy avanzado, sino asentado. No sería de extrañar, por tanto, que ambas obras —Villanueva y Toro— se hubiesen contratado e iniciado prácticamente al mismo tiempo,

² ALONSO CORTÉS, Narciso: *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1922, pp. 16-23; GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora*. Madrid, 1927, p. 287; DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, David: *Catálogo artístico-monumental y arqueológico de la diócesis de Zamora*. Zamora, 1973, pp. 51-52; CUESTA SALADO, Jesús: “El escultor Benito Elías”, *BSAA arte*, LXXI, 2005, pp. 123-147; ÍDEM: “El retablo mayor de San Nicolás”, en CUESTA SALADO, Jesús, FERNÁNDEZ ALCALÁ, F. Pablo y VILLAR HERRERO, Sarvelio: *Castroverde de Campos. Notas de su historia y patrimonio*. Benavente, 2011, pp. 85-97 e ÍDEM: *Jaques Bernal...*, pp. 26-43.

³ DÍAZ JIMÉNEZ Y MOLLEDA, Eloy: “Datos para la historia del arte español”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXIX, 1925, pp. 39-40; GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Catálogo...*, p. 325; WEISE, Georg: *Spanische plastik aus sieben jahrhunderten*, III, 2, *Renaissance und Frühbarock in Altkastilien, die Renaissanceplastik der schulen von Palencia und Valladolid*. Reutlingen, 1929, pp. 236-237; DE AZCÁRATE, José María: *La escultura del siglo XVI, Ars Hispaniae*, XIII. Madrid, 1958, p. 223; FLECKIAKOSKA, Jean Louis: “Artistas y artesanos leoneses de antaño”, *Archivos Leoneses*, 23, 1958, pp. 58-59; PARRADO DEL OLMO, Jesús María: ficha n.º 9 del cat. de la exp. *RemembranZa. Las Edades del Hombre*, Salamanca, 2001, pp. 364-365 y CUESTA SALADO, Jesús: *Jaques Bernal...*, pp. 56-70.

⁴ VASALLO TORANZO, Luis: *Sebastián Ducete y Esteban de Rueda. Escultores entre el manierismo y el barroco*. Salamanca, 2004, p. 42.

⁵ Archivo Histórico Diocesano de Zamora [AHDZa, en adelante], Sec. Fondo Nuevo, 189,I. 1538, junio, 18, Zamora.

con la consabida diferencia en su tiempo de ejecución, e incluso que una vez concluido el retablo de Santo Tomás parte del taller cambiase de localidad para comenzar el encargo que hasta ahora se consideraba anterior. Sea como fuere, lo cierto es que la condición de empresario de Jaques Bernal le pudo permitir, en caso de haber sido necesario, el mantenimiento de dos talleres y dos obras ejecutándose casi al mismo tiempo o de manera solapada con diferentes oficiales trabajando en ellas, lo que en palabras de Cuesta Salado explicaría las diferencias en el diseño, talla y estilo de las imágenes de dichos retablos.

El contenido de esta nota descabala la secuencia cronológica establecida hasta la fecha a partir del retablo de Villanueva del Campo y las relaciones con otras obras situadas en su entorno próximo. Acaso sobre lo primero que se ha de llamar la atención sea sobre uno de los axiomas que se ha utilizado siempre para argumentar la mayor antigüedad de la traza de Villanueva, en concreto la mayor complejidad estructural de esta, su abigarrado diseño y el empleo de elementos decorativos aparentemente más arcaicos. Frente a este choca la claridad compositiva y expositiva del retablo de Toro, con una traza mucho más moderna, elegante y diáfana. Ahora surge la duda, pues, de si estas diferencias tan acusadas no se deban sólo a la diferencia cronológica sino a la distinta mano y gusto del tracista, pues parece aceptado que la máquina de Santo Tomás Cantuariense fue delineada por el pintor local Lorenzo de Ávila⁶.

Por extensión y ya que la cronología del retablo toresano se ha fijado por diversos autores hacia los primeros años de la década de 1540, pues se terminó de pagar con los habituales retrasos en 1546⁷, se ha querido ver en su diseño —sobre todo en las publicaciones más recientes— una copia del de la iglesia de Venialbo, realizado entre 1539 y 1546 por el escultor y entallador flamenco afincado en Toro Arnao Palla⁸, de nuevo sobre un más que posible proyecto de Lorenzo de Ávila⁹. A la mayor evolución artística (y por ende cronológica) de la gubia de Bernal con respecto a la obra de Villanueva del Campo y a la más equilibrada traza del retablo toresano se ha recurrido con frecuencia para explicar su condición de émulo, pero a tenor de esta renovada interpretación se hace necesario recu-

⁶ NAVARRO TALEGÓN, José: *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*. Valladolid, 1980, p. 326 e ÍDEM: "Sobre la iglesia de Venialbo y su retablo mayor", *Studia Zamorensia*, VII, 2005, p. 214. Como indica el autor, pese a que las tablas de Santo Tomás son de su colega Juan de Borgoña II, no es improbable que en el planteamiento global de la obra interviniera Ávila, que era feligrés de la misma parroquia, o que al menos tuvieran en cuenta los espléndidos ejemplares ejecutados de conformidad con sus propuestas.

⁷ NAVARRO TALEGÓN, José: *Catálogo...*, pp. 189 y 192; ÍDEM: "Pintores de Toro en el siglo XVI", en cat. de la exp. *Pintura en Toro. Obras restauradas*, Zamora, 1985, pp. 7-28; ÍDEM: ficha n.º 2 del cat. de la exp. *RemembranZa...*, 2001, pp. 534-536 y CUESTA SALADO, Jesús: *Jaques Bernal...*, pp. 70-80.

⁸ NAVARRO TALEGÓN, José: ficha n.º 6 del cat. de la exp. *Santo Entierro en Zamora*. Zamora, 1994, pp. 36-37; ÍDEM: "Sobre la iglesia de Venialbo...", pp. 212-220; DE LA PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier y REDONDO CANTERA, María José: ficha n.º 11 del cat. de la exp. *RemembranZa...*, pp. 615-616 y CUESTA SALADO, Jesús: *Jaques Bernal...*, pp. 58, 70 y 71.

⁹ NAVARRO TALEGÓN, José: "Sobre la iglesia de Venialbo...", p. 214. Consta que también fue el autor de la traza del retablo mayor del Monasterio de Sancti Spiritus el Real de Toro, hoy en la parroquia Trinidad, amén de los dibujos con elementos renacentes para otro del mismo cenobio que ejecutaría el entallador Antonio de Francia (FIZ FUERTES, Irune: *Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña II y su escuela. La recepción del renacimiento en tierras de Zamora y León*. Benavente, 2003, p. 88), entre otros.

perar la hipótesis formulada por Gómez-Moreno y algún otro trabajo posterior que consideraba la obra de Venialbo como la que copiaba un diseño anterior —el toresano— y no al contrario¹⁰. En realidad, las fechas planteadas no permiten una diferencia demasiado importante entre la concepción y contrato de ambas obras, de ahí que a pesar de las innegables y estrechas afinidades entre ellas el análisis visual por sí solo no ha clarificado nunca con absoluta certeza la tan discutida prioridad cronológica.

Es posible que su labor en el retablo de Toro hubiese concluido o estaría finalizando ya en 1543. Son varios los documentos que en ese año le sitúan nuevamente como vecino de León y uno de ellos, fechado el 2 de abril de ese mismo año, parece esclarecedor al recoger la deuda que mantenía con el desconocido entallador Jaques Guza, a buen seguro uno de sus colaboradores en la obra de Santo Tomás¹¹. Pero antes de regresar a su centro logístico Jaques Bernal pudo haber dejado algún testimonio más en extremo oriental de la provincia, concretamente en Quintanilla del Monte y Villalpando, localidades pertenecientes otrora a la diócesis legionense¹². En la primera de ellas se ha atribuido en fechas recientes su retablo mayor, desaparecido pasto de las llamas en 1975 y conocido tan sólo por antiguas fotografías. Su diseño recuerda a otras máquinas salidas de su taller, como las de Castroverde o Toro y próxima a esta última, precisamente, ha de situarse su fecha de ejecución. Y también enraizadas con el léxico del retablo de Santo Tomás Cantuariense se sitúan diversas esculturas localizadas en Villalpando: una Virgen y un San Juan, procedentes de un Calvario, un San Bartolomé y otro santo desconocido. Atribuidas en algún momento al palentino Francisco Giralte, su pormenorizado análisis y su proximidad a otras tallas de Toro o Villanueva invitan a emplazarlas en la órbita de Bernal, aunque ejecutadas en un momento posterior, ya en la segunda mitad de la década de 1540.

EL CONTRATO DEL RETABLO DE ABEZAMES

El 18 de junio de 1538, ante Pedro Clemente, vicario y visitador general del obispado de Zamora, Juan López, escribano y notario público del número de la audiencia episcopal y Antón Castañón, vecino de Abezames y mayordomo de la iglesia de San Salvador, se firmaba el contrato y las condiciones para la hechura de un retablo de talla para la capilla mayor de dicho templo con el “maestre Xaques Bernal, entallador, vecino de la cibdad de leon”. Al tiempo, el mencionado vicario concedía licencia a la parroquia para obligar sus bienes al pago de dicha empresa¹³.

¹⁰ GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Catálogo...*, pp. 231-232 y 326-327; NAVARRO TALEGÓN, José: *Escultura del primer cuarto del siglo XVII de los talleres de Toro*. Zamora, 1979, s. p. e ÍDEM: ficha n° 2 del cat. de la exp. *Remembranza...*, p. 535.

¹¹ VASALLO TORANZO, Luis: *Sebastián Ducete...*, p. 42.

¹² GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Catálogo...*, p. 244; DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, David: *Catálogo...*, pp. 130 y 188; FIZ FUERTES, Iruñe: *Lorenzo de Ávila...*, p. 105 y CUESTA SALADO, Jesús: *Jaques Bernal...*, pp. 91-93.

¹³ Salvo que se indique lo contrario y para evitar una innecesaria repetición de notas, toda la información recogida acerca de dicho retablo se entenderá procede del mismo documento. AHDZa, Sec. Fondo Nuevo, 189,1. 1538, junio, 18, Zamora.

La envergadura del retablo habría de comprender desde la mesa de altar hasta los racimos¹⁴ y arrocabe del artesonado que cubría la iglesia, a dónde llegaría su coronación, ocupando además todo el ancho del testero. Todo ello labrado “al gusto rromano”, siendo su talla y “hordenanca” al modo de la del retablo que el propio Bernal había hecho para Santo Tomás Cantuariense de Toro. En cuanto a la imaginaria se refiere, la custodia es la primera pieza detallada en las condiciones. Su ensamblaje se haría en buena madera “de texa” y en su puerta llevaría un relieve de la Resurrección labrado en un tablero de nogal de media vara de ancho y tres cuartas de alto. Al modo de otros de los retablos mencionados con anterioridad la calle central iría ocupada por diversas esculturas de bulto. Sobre el sagrario se dispondría una imagen del Salvador, en el cuerpo inmediatamente superior una talla de Nuestra Señora de la Asunción rodeada por ocho ángeles y como remate un Crucifijo “que tenga de alto todo lo que tobiere la coronaçon” con las imágenes de San Juan y la Magdalena, todas ellas realizadas en nogal y de buen oficial nombrado por el propio maestro, reservándose la iglesia la opción de descartar las que no se ajustasen a dichas cláusulas.

El conjunto se habría de dar acabado y asentado a costa del entallador en un plazo máximo de dos años, debiendo dar la fábrica la tela, madera, clavos y materiales para los andamios. El coste del retablo ascendería a 100 000 maravedís pagados de la siguiente manera: tres pagos de 20 000 maravedís para el día de San Miguel de septiembre de 1538, para Pascua de Resurrección de 1539 y para San Miguel de este último año. Los 40 000 restantes se entregarían una vez acabado y siempre que la iglesia dispusiera de caudales pues de otro modo Bernal se comprometía a esperar a que se fuesen rentando, no sin obligar antes a la fábrica a que no pudiera comenzar otras obras salvo que fueran cosas necesarias hasta que no se cumpliera con dicha cantidad. Antes de efectuar este último desembolso la obra debía tasarse por uno o dos oficiales nombrados por el visitador del obispado y pagados por ambas partes, estimando si la obra valía los 115 000 maravedís en que el leonés había valorado su trabajo, desquitando después de aquí los 15 000 que el maestro Jaques había pactado como gracia y donación con la parroquia de Abezames.

Tan sólo cuatro días después, el 22 de junio de 1538, y antes siquiera de que Bernal hubiera tenido tiempo de presentar las fianzas que se le requerían para tomar la obra, el proceso se vio interrumpido bruscamente ante la denuncia del entallador zamorano Andrés de Ledesma, que acusaba al bachiller Pedro Clemente, vicario de la ciudad y vicaría de Toro, de haber adjudicado el retablo de Abezames de un modo indebido y “en perjuycio de la yglesia y de los oficiales deste dho obispado”. El encargo amenazaba con frustrarse, veamos cuales fueron las razones que aducía Ledesma y cómo se resolvió la disputa.

¹⁴ Con este término se refiere a los racimos de mocárabes que solían ornar los almizates o las pechinas de algunas armaduras. VASALLO TORANZO, Luis y PÉREZ DE CASTRO, Ramón: *La carpintería de lo blanco en la tierra de campos zamorana*. Zamora, 2010, p. 21 y ss.

¿UNA DISPUTA DE FORMA O DE FONDO?

Andrés de Ledesma hizo llegar sus quejas al licenciado Alonso de la Peña, provisor oficial y vicario general del obispado de Zamora y a Antonio de Oreña, escribano y notario público y uno de los del número de la audiencia episcopal, convirtiéndolos en los testigos de su acusación. Sus palabras señalaban directamente a Pedro Clemente como culpable de haber dado a hacer al leonés Jaques Bernal el retablo de la iglesia de San Salvador, cuyo remate —conforme a cierta cantidad de maravedís y a unas condiciones firmadas por ambas partes— se había hecho, al parecer, sin poner las cédulas acostumbradas, ni en la ciudad de Zamora ni en la de Toro. Su ausencia agraviaba a los maestros locales, que no habrían podido tener noticia del remate y mucho menos presentarse a la postura siendo, según su testimonio, en perjuicio del templo de Abezames y de los propios oficiales del obispado “aviendo en el muchos que agan obras en el tanto y aun menos y tan bien como los de fuera es justo que se rematase entre ellos”.

Pese a que su denuncia parecía dirigirse principalmente hacia la falta de esas cédulas, cabe plantearse si lo que realmente molestaba a Ledesma y al resto de entalladores de Zamora era que de nuevo Jaques Bernal se hiciera con otro encargo de notable enjundia en unos territorios en los que se le consideraba extraño, máxime cuando el de León copaba ya una parte importante de los contratos del momento. Así parece confirmarlo la oferta que el propio Ledesma no dudó en añadir a su acusación, ofreciéndose a llevar a buen término el retablo por 20 000 maravedís menos del precio en que se había rematado respetando además las condiciones preexistentes.

Lo cierto es que esta no será la única ocasión en la que nos encontremos con este tipo de disputas por la adjudicación y contratación de obras en la jurisdicción toresana entre maestros locales y foráneos. Durante el último tercio del siglo XVI y antes de la irrupción de Sebastián Ducete en el panorama escultórico de la ciudad de las Leyes, diversos escultores y entalladores afincados en Zamora como Pedro de Encieta, Juan de Montejo, Tomás de Troas, Gaspar de Acosta o Juan Ruiz de Zumeta llegaron a ejecutar obras en Toro y su entorno. El descontento de los artistas locales se hacía patente en denuncias similares a la interpuesta por Andrés de Ledesma. Cabe mencionar, por ejemplo, el pleito que Juan Ducete el Mozo ponía en 1593 a Zumeta por haber contratado unos retablos en Villalar y Peleagonzalo, localidades de la jurisdicción de Toro que, en palabras del primero, se solían dar a oficiales de la ciudad¹⁵.

Suponemos que para evitar incurrir de nuevo en la situación que se había encargado de censurar, Ledesma no se olvidó de pedir al provisor la nulidad de la adjudicación anterior y como consecuencia la colocación de las aludidas cédulas tanto en Zamora como en Toro en las que se debía fijar día para el nuevo remate, pudiendo fallarse en esta ocasión sí en quien a “mas a provecho de la yglesia lo hiçiese”. Poco tardó la denuncia en causar

¹⁵ NAVARRO TALEGÓN, José: “Documentos inéditos para la historia del arte en Zamora”, *Studia Zamorensia*, 4, 1983, pp. 105-106 y VASALLO TORANZO, Luis: *Sebastián Ducete...*, pp. 34-35. Estas situaciones derivaron en otros obispados, como Segovia, hacia el establecimiento de medidas proteccionistas impuestas por la jerarquía diocesana.

el efecto deseado paralizándose, a instancias del provisor Alonso de la Peña, el remate hecho en el maestro Jaques. Y de inmediato se mandaba organizar uno nuevo, concretamente para el día 27 de junio, acto que tendría lugar en la propia audiencia obispal de Zamora, no sin antes poner las cédulas en los lugares acostumbrados. A las posturas y bajas se obligó a acudir, so pena de excomuni3n, al vicario de la ciudad de Toro y a los mayordomos de la iglesia de Abezames, que adem3s quedaban encargados de transmitir la nueva situaci3n a Bernal asegur3ndose de que no tomase la obra.

Tampoco se hizo esperar la r3plica de la iglesia de San Salvador y de su mayordomo, ampar3ndose en que el contrato se hab3a dado a Jaques Bernal por licencia y mandamiento del visitador del obispado, estando 3l tan s3lo obligado al pago de lo que aquel hab3a igualado y concertado con el entallador. Este fue s3lo el primero de los argumentos que Ant3n Casta3n3n utiliz3 para probar que Ledesma no hab3a hecho “verdadera relaci3n” al vicario general de Zamora, a3adiendo adem3s que Bernal ya rebajaba 15 000 maraved3s al total de remate haci3ndose en “pre3io muy conveniente” y que esperar3a a cobrar el tiempo que fuere necesario los 40 000 en que se hab3a fijado el 3ltimo pago. Y no menos importante se consider3 apelar a la consideraci3n del maestre Jaques Bernal “que es grande of3cial e a hecho grandes obras e muy prin3ipales en este reyno mejores que no ningund otro of3cial de su of3cio” y por tanto a la gran p3rdida, mucho da3o y perjuicio que causar3a a la iglesia quitarle la obra en cuesti3n. Por todo ello se ped3a a las autoridades zamoranas la reposici3n del mandamiento dictado por el vicario de Toro dando por bueno la obligaci3n y contrato hecha por las partes.

De nada sirvi3 el alegato anterior, vi3ndose colmadas las aspiraciones de Andr3s de Ledesma. El remate y contrato hecho en Bernal carec3a de valor alguno, al no haberse hecho conforme a la costumbre de la audiencia episcopal de Zamora. De este modo se emplazaba a las partes a la fecha y lugar sealados previamente. As3, el viernes 27 de junio, Crist3bal Montero, portero de la referida audiencia comenz3 a pregonar las condiciones del retablo, asentadas en el contrato hecho por Jaques Bernal, para pasar a abrir el turno de posturas y bajas entre los maestros presentes, entre ellos los propios Bernal y Ledesma. Al descuento de 20 000 maraved3s ya anunciado por este 3ltimo le sigui3 el del entallador de Zamora Gaspar N3ñez que se ofreci3 a fabricar el retablo por 77 000 maraved3s. En 3l se acabo rematando la obra, siempre con los requisitos de que se hiciera conforme a las condiciones y contrato que hab3a redactado el leon3s y que otorgara a la mayor brevedad las habituales fianzas.

GASPAR N3ÑEZ Y ALONSO DE TEJERINA EN EL RETABLO DE ABEZAMES

Ante el provisor de Zamora se otorgaba nueva licencia y consentimiento al mayordomo de la parroquia de Abezames para que pudiera obligar los bienes de su f3brica al pago del retablo, pero en esta ocasi3n con Gaspar N3ñez. Y a rengl3n seguido el entallador presentaba a sus fiadores, todos ellos conocidos maestros del ambiente escult3rico local, el ya nombrado Andr3s de Ledesma, Diego de Ronza¹⁶ –hijo del escultor flamenco Gil

¹⁶ Acaso sea esta una de las notas m3s antiguas que se conocen sobre su persona. Al a3o siguiente aparecer3 como vecino de Zamora, en la colaci3n de San Antol3n. RIVERA DE LAS HERAS, Jos3 3ngel: *En torno al escultor Gil de Ronza*, Zamora, 1998, p. 13.

de Ronza— y el entallador Alonso de Tejerina. Todos ellos obligaron sus bienes al cumplimiento del contrato por parte de Núñez, a lo que días después, concretamente el 5 de julio, se sumó el pintor zamorano Martín de Carvajal¹⁷. Por la otra parte, el 7 de julio fue Antón Castañón el que se obligó a efectuar los pagos en la forma y plazos que se había establecido previamente con Bernal.

Desconocemos si la iglesia cumplió con su parte del acuerdo, la económica, pero parece que los maestros no hicieron lo propio con la suya. De haber sido así, el retablo debería de haberse concluido en 1540 —recordemos el plazo máximo de dos años fijado con Bernal—, sin embargo la obra no se dio por terminada hasta seis años más tarde. Pero antes, el 11 de diciembre de 1543, Alonso de Tejerina y Gaspar Núñez presentaron un pedimento al provisor Peña para que se procediera a la tasación de todo lo que ya estaba labrado, pues estando próximo a concluirse consideraban que su trabajo y costo ya superaba con creces el precio en que se les había adjudicado. Es posible que esta argucia de los entalladores estuviese encaminada a asegurarse una tasación propicia antes de haber terminado la obra y con ella su vínculo contractual con la parroquia, sospechas que cobran mayor fuerza ante la elección de los maestros que revisarían el conjunto. Los primeros, curiosamente, nombraron a tal efecto al desplazado Jaques Bernal, mientras que por parte de la iglesia se elegía al flamenco Arnao Palla¹⁸. ¿No temían un juicio contrario a sus pretensiones por parte de Bernal? Desde luego que la actitud y las artimañas que los de Zamora habían desplegado contra los intereses laborales y económicos del leonés eran como para mostrarse resentido. ¿Acaso se pretendía “arreglar” la tasación de modo que Bernal también saliera beneficiado o resarcido económicamente?

Antes de avanzar en el desenlace de este asunto conviene aclarar la presencia de Núñez y Tejerina juntos, pues en los primeros documentos su vínculo no parecía ir más allá que la de un contratista y su fiador. Será en la comunicación remitida a los mencionados maestros para que acudieran a tasar la obra del templo de San Salvador, donde se ponga de manifiesto la verdadera relación entre ambos entalladores, participando mano a mano en la talla del conjunto, acaso el primero dedicado al ensamblaje y el segundo a la escultura. En ella se exigirá a Bernal y a Palla que valoren “cada uno la parte que tienen hecho por quanto lo hizieron ambos los sobre dichos y taseys cada uno la parte que cada uno hizo”.

En efecto, en el plazo de tres días y una vez apercibido el nuevo mayordomo de la iglesia, Juan Navarro y el clérigo cura Andrés García, se procedería a dicha tasación. Aparte habría de valorarse el asiento del retablo, suponemos que por no contenerse en el mismo contrato. El documento resultante comenzaba reiterando lo expuesto unas líneas más arriba en cuanto a que el retablo estaba hecho por ambos entalladores, para continuar juzgando los aspectos más técnicos, como el alto, ancho y los repartimientos y “horde-

¹⁷ Colaborador habitual de Lorenzo de Ávila, este pintor de pincel ya aparecía como vecino de Toro en 1530, pasando a residir a la capital a los pocos años y al menos hasta 1544. Su aproximación biográfica más reciente en FIZ FUERTES, Irune: *Lorenzo de Ávila...*, pp. 130-143.

¹⁸ Firma en nuestro documento como Argnault Pailla.

nança”, en los que se ajustaba perfectamente a las condiciones. Apreciación bien distinta mereció la imaginería, con numerosas tachas que habrían de subsanarse a costa de sus artífices. El crucifijo ubicado en el remate se mandó retirar:

“y que hagan otro muy bueno y muy bien labrado y que tenga el dicho crucifijo cinco palmos y medio de alto y abajo en el pie del crucifijo agan un calvario que tome toda la caja y a los lados del calvario agan unas reprises en cada caso la suya en que venga san juan y maria...”

Bajo este y en la misma calle central se disponía la escultura de la Asunción de Nuestra Señora, en la que se entendió que debían añadirse ocho ángeles de buena labra, conforme a la imagen, portando dos de ellos una corona, además de unos florones en su encasamiento. Menor suerte, similar a la del crucifijo, corrió la talla del “San Salvador”, situada en el primer cuerpo del retablo hasta que el juicio de los tasadores aconsejó desecharla:

“y agan otra queste asentada ençima de una nube y que tenga el mundo en una mano y la otra echando la vendición y tenga una diadema en la cabeza con unos rayos de salvator mundi, en la dicha caja donde esta la dicha ymagen a los lados a donde están dos tablas que no son labradas mandamos que se labren de unos colgantes muy buenos...”

También se hizo mención a los soportes y a la manera en que se disponían y cargaban el peso de la estructura, proponiéndose algunos cambios que hoy aportan interesantes detalles sobre el aspecto general del retablo:

“en la primera hordenança seys columnas que tiene cargan en baçio y también los pilares cargan en baçio, encima de los villotes mandamos que los que tyenen atrás que cargen a plomo y dos resaltos questan en el pedestal a mano del avanjelio están ladeados y bajados mandamos que los buelvan adezar y poner que vayan derechos como es razón y dos tableros questan a la misma son angostos y mal puestos mandamos que los aderezon y ensanchen...”

Al contrario de lo que pudiera esperarse ante este dictamen, la estimación de la obra fue muy alta, alcanzando prácticamente el doble de la cantidad en que se había rematado. Es más, en los 142 082 maravedís no se incluyó el valor de la custodia porque al parecer no estaba hecha, al igual que el de algunos tableros, pilares, balaustres y piezas del retablo en los que se había empleado madera de pino en lugar de la madera de teja acordada. De nuevo sorprende —o ya no— que los tasadores se hubiesen puesto de acuerdo para deponer su veredicto de manera conjunta, sobre todo en lo que corresponde al elegido por el obispado y ante un incremento tan notable de las cantidades fijadas en la postura y remate celebrados en Zamora.

Se desconoce lo que ocurrió de manera inmediata a la tasación hecha por Bernal y Palla en la iglesia del Salvador, pues como relataré más adelante la siguiente noticia recu-

perada data de 1546, momento en el que como era previsible ya se había suscitado pleito entre los entalladores y la parroquia por el pago y la alta tasación de la obra.

Lo cierto es que una fecha intermedia, concretamente en 1544, los pintores toresanos Lorenzo de Ávila y Luis del Castillo contrataron la parte pictórica del retablo, tanto las tablas como el dorado y policromía del ensamblaje y esculturas¹⁹. Tal y como dieron a conocer los profesores Vasallo y Fiz, Ávila se desentendió pronto de la empresa ante las dificultades que mostraba la parroquia para consignar los pagos y a principios de 1545 traspasó su parte de la obra a Juan de Borgoña II. Sin entrar en mayores detalles, la tasación de la pintura —efectuada el 11 de octubre de 1550 por los zamoranos Miguel de Carvajal y Alonso de Aguilar— revela la existencia de 22 tablas²⁰, 14 de mano de Castillo y el resto de Borgoña y la labor de estofado llevada a cabo en las imágenes ya enumeradas:

“...el Dios Padre [...] mas la imagen de la Asuncion de Nuestra Señora que tiene una toca gravada e quatro angeles con albas blancas mas un crucifixo de bulto encarnado con un paño gravado con la pieza de las espaldas del crucifixo con un lexos pintado, mas un Dios Padre que viene en el frontespicio y dos niños, uno grande y otro chequito mas una medalla que viene metido en un redondo de un feston [...], todo esto muy bien estofado y acavado y coloreado en colores que tiene gastadas de blanco, de azules, carmesyes, e verdes y morados...”²¹

El mal estado del documento impide su completa lectura, aunque ofrece algunas pistas de cómo sería el remate del retablo, de nuevo próximo a los dos de Toro o al de Venialbo, con un pequeño frontispicio con un Dios Padre cerrando la calle central y a ambos lados “arbotantes” (aletones), tondos o medallas laureadas con bustos y niños desnudos tenantes.

Desde luego, este contrato de policromía incumplió una de las condiciones iniciales firmadas entre Pedro Clemente, Antón Castañón y Jaques Bernal y acaso refrendada a posteriori por Gaspar Núñez, que impedía a la fábrica negociar e iniciar un nuevo concierto hasta haber cumplido con el montante de la hechura del retablo, algo que en este momento aún no se había hecho. El abandono por parte de Lorenzo de Ávila resultaba clarificador en cuanto a las carencias económicas de la iglesia, que se verán agravadas a partir de 1546 ante la pérdida del litigio que la obligaba a hacer frente a los pagos reclamados por Núñez y Tejerina. Pero el quebranto no había llegado aún a su final ya que a

¹⁹ VASALLO TORANZO, Luis y FIZ FUERTES, Irune: “Organización y método de trabajo de un taller de pintura a mediados del siglo XVI. El caso de Toro”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, XCI, 2003, pp. 313-326.

²⁰ Según una reciente interpretación las tablas serían dieciséis, cinco realizadas por Borgoña y el resto por Castillo. PASCUAL DE CRUZ, Juan Carlos: *Lorenzo de Ávila. Una ilusión renacentista*. Zamora, 2013, pp. 74-85.

²¹ Archivo de la Real Chancillería de Valladolid [ARChVa, en adelante], Pl. Civiles, Alonso Rodríguez (F), C. 2852-3. Cfr. con VASALLO TORANZO, Luis y FIZ FUERTES, Irune: “Organización y método de trabajo”, p. 315.

renglón seguido los pintores comenzarían a reclamar la cantidad adjudicada, superior a los 250 000 maravedís, satisfecha previsiblemente entre 1550 y 1554²².

Si se analizan los testimonios anteriores, el retablo de Abezames no debió de diferir en exceso de otros contratados por Jaques Bernal—diseñados o no por él— u otros entalladores contemporáneos, máxime cuando su traza y condiciones serían seguidas, en líneas generales, por Gaspar Núñez y Alonso de Tejerina. El resultado hubo de encuadrarse en el de tipo casillero del que se conservan interesantes ejemplos en el ámbito toresano: un retablo plano de múltiples calles y cuerpos distribuidos de forma ortogonal y con abundante decoración tallada²³. Tal y como ocurría en las parroquias toresanas de Santo Tomás Cantuariense o la Trinidad, en Venialbo, Pinilla de Toro Morales de Toro o en Belver de los Montes²⁴, la estructuración de cuerpos y calles se efectuaba a través de órdenes de traspilares en ocasiones antecedidas de columnas abalaustradas o estriadas y anilladas, con entablamentos que se quiebran y remeten participando de ese juego de movimientos de los soportes. Todos estos elementos se cuajaron de una abigarrada, aunque primorosa, decoración de talla en la que predominan los grutescos (cartelas, medallas, candelabros, trofeos, guirnaldas, mascarones, bucráneos, animales fantásticos...) y los detalles antropomorfos (cabezas, estudios de posturas humanas, *putti*...). Y así, las cajas o encasamientos generados servían de marco fundamentalmente a pinturas, destacando como lugar preeminente la calle central reservada para los episodios más importantes de la vida de Cristo o de María, si bien el uso de escultura fue común en este espacio. Este, como ya se ha ido viendo es el caso de Abezames y de buena parte de los conjuntos mencionados que, en ocasiones, optaron también por la imaginería para el banco.

DE UNA DENUNCIA PARA HACERSE CON LA OBRA A UN PLEITO PARA COBRARLA

Retomamos la historia en abril de 1546, es de suponer que tras un largo tira y afloja entre Gaspar Núñez y Alonso de Tejerina, el provisor del obispado de Zamora y el mayordomo de turno en la iglesia de Abezames, todo ello aderezado y entorpecido como ya se ha visto con la irrupción de nuevos protagonistas que, además de completar con historias de pincel los vacíos paneles entre las columnas, el ensamblaje y la imaginería, moverían de acá para allá las distintas partes y piezas del retablo para proceder a su policromía y estofado.

Aunque el reflejo documental no haya llegado hasta nosotros, el inicio del pleito entre las partes implicadas y algunos de los detalles recogidos en las probanzas acaecidas durante el mismo invitar a pensar que la parroquia rechazó de pleno la tasación efectuada por Ber-

²² Tras la citada tasación se inició pleito entre Juan de Borgoña y Luis del Castillo por las cantidades asignadas a su respectivo trabajo ante la disconformidad del segundo. Tras apelar a la Chancillería el asunto no se resolvió hasta el 5 de abril de 1554.

²³ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: “Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento”, *BSAA*, XXX, 1964, pp. 55.

²⁴ FIZ FUERTES, Iruña: *Lorenzo de Ávila...*, pp. 31-37.

nal y Palla. Sólo de este modo se explica la negativa de Juan Esquete —mayordomo de San Salvador de Abezames durante el año 1546— a pagar una cantidad superior a los 77 000 maravedís en que se habían rematado el retablo. Tal circunstancia acabaría avocando a los entalladores zamoranos a recurrir nuevamente al juicio del provisor del obispado Alonso de la Peña. Y así, el 24 de abril de dicho año ante la petición de amparo de Núñez y Tejerina que “avian sido engañados en mucha cantidad o en la mitad de todo el valor de la obra...y avian perdido en ella sus haciendas” y puesto que la Iglesia “no se abia de enriquecer con perdida o daño de ninguno” redactó un auto por el que mandaba a la parroquia de Abezames acabar de abonar el contrato de la obra y añadir otros 80 ducados en cuenta para que cumpliesen con lo que aún estaba por concluir en el retablo.

El provisor actuaba, como de costumbre, de forma salomónica. Todo un ejercicio de *captatio benevolentiae* que habría de satisfacer a ambas partes. Ni se hacía frente al alto importe de la tasación hipotecando y hundiendo las cuentas parroquiales durante largo tiempo, ni se quebrantaba en exceso la economía de los maestros que además verían con buenos ojos el guiño hecho por Peña a su favor. De este modo el pago final ascendería a 107 000 maravedís.

Casi dos meses se hizo esperar la respuesta de Esquete que, manteniéndose en su postura, afirmaba no estar obligado a cumplir el mandamiento con que se le había compelido, máxime cuando de los 80 ducados aumentados ya había entregado 30 y nada de lo ordenado por los tasadores se había visto añadido o enmendado. Esta falta de acuerdo se ponía de manifiesto en las distintas misivas cruzada entre ellos, cuya última muestra quedaría rubricada el 22 de junio de 1546 cuando la audiencia episcopal falló recibir a prueba en el plazo de nueve días a los implicados y sus procuradores para “ver presentar conosçer e jurar los testigos escrituras e provanças que cada una de las dichas partes quería presentar contra la otra”. A finales de ese mes y durante los primeros días de julio fueron pasando uno por uno los testigos presentados por Gaspar Núñez y Alonso de Tejerina, que al parecer fueron los únicos. Entre los declarantes encontramos a varios vecinos de Abezames, como Bartolomé Manteca el Viejo, Juan Branco, Alonso Maderero o Pedro Domínguez, a los mercaderes de Zamora Gonzalo Rodríguez y Hernando de Valladolid y a dos personajes relacionados con el panorama artístico zamorano, el cerrajero Tibao Pinzón (o Pinsón)²⁵ y el imaginario Nicolás de Champaña²⁶.

²⁵ A finales de la década de los 30 se asalarió al maestro Tibao, natural de Flandes, como cerrajero y relojero de la ciudad. Al parecer, su hijo, homónimo, continuó con el oficio paterno. FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo: *Memorias históricas de la ciudad de Zamora, su provincia y obispado*. Madrid, 1882, t. II, p. 267 y t. IV, p. 379 y PESCADOR DEL HOYO, María del Carmen: “Los gremios artesanos de Zamora. Relojeros”, *RABM*, LXXVIII, 1975, pp. 171-172. Él será el autor, por ejemplo, de la reja de la capilla de los Valencia en la Catedral (RAMOS MONREAL, Amelia y NAVARRO TALEGÓN, José: “Aportaciones al estudio de la rejería de la segunda mitad del siglo XVI en Zamora”, *Studia Zamorensia*, 2, 1981, pp. 142-146) o del balcón central del ayuntamiento de Toro. NAVARRO TALEGÓN, José: “Manifestaciones artísticas de la Edad Moderna” en *Historia de Zamora. La Edad Moderna*. Zamora, 1995 t. II, p. 574.

²⁶ Firma en nuestro documento como Nicolao de Chanphaigne. En abril de ese mismo año le localizamos junto al entallador Pedro de Ortega contratando la ejecución de dos relieves pétreos para la sepultura del regidor de Zamora Francisco Ramírez. RAMOS MONREAL, Amelia y NAVARRO TALEGÓN, José: *La fundación de los Morán Pereira. El hospital de la Encarnación*. Zamora, 1990, p. 90. Años más tarde, hacia 1546, se haría

Las probanzas no resultan, lamentablemente, tan jugosas como acostumbran pues los testigos son pocos hasta el extremo en sus respuestas abundando, además, las preguntas cuyo asunto dicen desconocer. A pesar de todo aún podemos rescatar algún detalle revelador o novedoso. Sin duda, los de mayor interés son los que afectan al estado real de la obra, una de las armas arrojadas entre el mayordomo y los maestros. Aunque ya se había dado a pintar, como asegura Bartolomé Manteca —detalle que ya conocíamos por el citado contrato de 1544—, hay coincidencia en decir que le faltaban ciertas piezas para darse por terminado. Juan Branco asegura que había oído a los mayordomos “que faltan ciertas piezas de haçer y asentar...y que lo que faltaba de hazer hera un calvario”. Por su parte, Alonso Maderero, decía haber escuchado al pintor Luis de Castillo que la iglesia estaba “entregada del salbo que le faltan ciertas piezas que un calvario y unos tableros” y que había visto añadir y pagar un tablero, lo que a todas luces contradecía la denunciada inactividad que Esquete achacaba a los entalladores.

Por otro lado, la actividad de los tasadores también era conocida entre los testigos, pero no siempre en cuanto al incremento económico del precio. De nuevo Manteca y Maderero afirman estar al corriente del asunto, apostillando además el primero que les tuvo alojados en su casa mientras vieron y tasaron el retablo. También Tibao Pinzón (de 40 años poco más o menos) sabía de lo que se hablaba, pero de boca del propio Arnao Palla tan sólo lo había oído el escultor Nicolás de Champaña (de 30 años poco más o menos), detalle que establece una desconocida relación entre ambos.

La cuestión que suscitó el litigio queda un tanto diluida entre el resto de preguntas y no se aportan muchos más detalles de los que ya conocemos. Los dos mercaderes, Gonzalo Rodríguez y Hernando de Valladolid, verifican el recurso de Tejerina y Nuñez ante el provisor Peña, pues ellos mismos estuvieron presentes junto a otras personas en la reunión en la que los entalladores pidieron “algunos dineros en satisfacción de lo que avian perdido en el retablo” y de la cual habían salido con la promesa de recompensarles con 30 000 maravedís poco más o menos. Hernando introduce un matiz importante, refrendado después por Maderero, Pinzón y Pedro Domínguez, al indicar que de esa cantidad ya se habían pagado 30 ducados una vez se hubo realizado la tasación. Es más, los propios artífices se encargaron de ratificarlo en el juramento de calumnia que se les practicó al momento de su declaración. Del desembolso, efectuado de dos veces, se encargó además el propio Alonso Maderero y Andrés Madroño, mayordomos en años sucesivos de la fábrica del Salvador.

Parece claro, pues, que los entalladores ya habían renunciado a sus pretensiones iniciales y como fin último buscaban no perder lo poco que se les adeudaba²⁷. Por ello, la

cargo de las esculturas del antiguo retablo mayor de Fresno de la Ribera, ajustado junto a Pedro de Tallarte. NAVARRO TALEGÓN, José: “Documentos inéditos para la historia del arte. Pintores zamoranos del siglo XVI”, *Anuario del IEZ “Florián de Ocampo”*, 1984, p. 325.

²⁷ El prolongado proceso y la negativa a afrontar los pagos por parte de la parroquia quizá fueron una de las causas por las que Gaspar Núñez inició la venta de unas casas de su propiedad en busca de liquidez. Situada “a santo tome” junto a la “calle que va a la corredera” se dieron por trece ducados al armero Antonio Morán, vecino de Zamora. Archivo Histórico Provincial de Zamora [AHPZa, en adelante], Prot. 13A, ff. 367-368. 1542, agosto, 18.

séptima pregunta —y quizá la más importante— trató de hacer ver que lo que en realidad resultaba más beneficioso para la iglesia de Abezames coincidía, curiosamente, con el sentir de Núñez y Tejerina: “que es mas útil y provecho...pagar...los dichos çinquenta ducados que no cumplir los çiento y quarenta y dos mil y ochenta y dos maravedís contenidos en la dicha tasaçion por ser casi doblada la suma”. Todos los declarantes que respondieron a la consulta no dudaron en mostrar su acuerdo en la mayor utilidad para la iglesia en no cumplir la tasación.

A pesar de sus esfuerzos, donde peor parados quedaron Alonso de Tejerina y Gaspar Núñez fue en un punto verdaderamente crítico: la sensación de que el retablo no estaba terminado y que además no se habían cumplido las prescripciones de los tasadores o al menos una parte de las mismas. Es por ello por lo que la respuesta de los maestros de Zamora no se hizo esperar e instaron a su procurador, Melchor de Villanueva, a que certificase que todos los aditamentos y enmiendas se habían atendido y ejecutado. El Salvador, el crucifijo, los ángeles y otras piezas que estaban concluidas y en casa de los maestros se habían entregado ya a los mayordomos. Sin embargo no se había hecho lo propio con el Calvario que sí debía de estar terminado pero no se había querido entregar a la iglesia. La explicación —o tal vez la excusa— ofrecida por Núñez y Tejerina ante tal circunstancia se encaminó hacia el trastorno que estaba causando el hecho de que el retablo se hubiese dado a pintar antes incluso de haber podido poner el punto y final a su trabajo. De este modo, las piezas se encontraban desperdigadas por culpa de los pintores entre la propia iglesia de Abezames y las localidades de Vezdemarbán y Toro²⁸, lo que, sin duda había impedido verificar con toda claridad a testigos y mayordomos el completo y satisfactorio acatamiento de todos los mandatos. Si aún así, su testimonio resultaba insuficiente, y a condición de que no se paralizase el pago de los 50 ducados restantes y evitar mayores pleitos, los entalladores se obligaban nuevamente a enmendar lo que fuera necesario en la obra a vista de oficial una vez que se hubiera pintado y asentado.

No fue necesario esperar a tal trámite y suponemos que a instancias del obispado de Zamora el 12 de agosto 1546 se nombró a un oficial para que verificase si el estado de los trabajos coincidía con las palabras vertidas por sus artífices y que en caso contrario anotase todo que echara en falta. El encargado fue precisamente uno de los declarantes,

²⁸ Seguramente el traslado de estas piezas a Vezdemarbán estaría motivado por el encargo de un retablo que Luis del Castillo ejecutaba allí a partir de la segunda mitad de la década de los cuarenta, a buen seguro en la iglesia de Santa María de la Cuesta y de cuya pintura cedió una parte a su colega Juan de Borgoña II para evitar que se sintiera agraviado ante el reparto de las tablas y policromía del de Abezames. VASALLO TORANZO, Luis y FIZ FUERTES, Irune: “Organización y método de trabajo...”, p. 314. Es de suponer que las ubicadas en Toro pararían en las casas y talleres de Castillo y Borgoña o acaso en la parroquia de Santo Tomás Cantuariense. Aunque la parte escultórica de este retablo se concluyó de pagar en 1546 de mano del propio Luis del Castillo, que mantenía arrendados los ingresos de la fábrica, la pintura no sabemos cuándo se contrató pero bien podría estar ejecutándose en estos mismos años. Desde luego su pago se demoró bastante más en el tiempo pues a la muerte de Juan de Borgoña, en 1565, aún se le debían ciertos dineros de la obra. NAVARRO TALEGÓN, José: “Pintores de Toro...”, p. 11.

el forastero Nicolás de Champaña, que como “oficial y maestro de ymagineria y talla y sanblage” emitió un juicio a priori desalentador:

“Primeramente se le mando que hiziesen un cruçifixo de cinco palmos y medio que fuese bueno y bien labrado digo que el que hizieron esta raçonablemente tratado e aunque no es cumplido de la medida le falta muy poco y que puede pasar.

Yten le mandaron hazer un calvario al pie del cruçifixo que tomase la caja toda y a los lados unas rreprisas en questubiesen santa maria y san juan digo questo no lo an hecho ni esta en el rretablo.

Yten les mandaron hazer ocho angeles para con la ymagen de la asunçion de nra señora digo que están hechos y medianamente tratados.

Yten le mandaron hazer una ymagen del salbator mundi queste sentada ençima de una nube que tengo el mundo en la una mano y con la otra hechando la bendiçion y una diadema en la cabeça que tenga unos rrayos del salbator mundi digo que la dicha ymagen esta y se hizo conforme a la obra rrazonablemente tratada y le falta la diadema con los rrayos e una cruceta en el mundo que tiene en la mano porque en la cruz llamase bola y no mundo.

Yten dos tablas que le mandaron labrar con unos colgantes y quitar las que estaban en la caja de la dicha ymagen del salvador digo que las hizieron.

Yten le mandaron hazer quatro florones en la caja de la asunçion de nra señora de arriba abaxo digo que no los hizieron ni paresçieron en el rretablo.

Yten en la primera ordenança de las columnas le mandaron que rretirasen atrás seys columnas y seys pilares porque cargaban en bazio ençima de los billotes y que los pusiesen de manera que cargasen a plomo y no en bazio digo que no lo hizieron y que cargan en bazio ansi las columnas como los pilares.

Yten le mandaron aderesçar y poner dos rresaltos questan en el piedestral a la mano del evangelio porque estaban ladeados e baxados digo que no lo hizieron.

Y ten le mandaron aderesçar y ensanchar dos tableros del rretablo questan a la misma mano del evangelio dixo el pintor que pinta el dicho rretablo que el los avia aderesçado y ensanchado a su costa”²⁹.

El juicio de Champaña contradecía a todas luces lo manifestado por los zamoranos que no dudaron en replicarle con otro informe redactado por Villanueva y Gaspar Núñez. Había transcurrido poco más de un mes y aún persistía cierto malestar en que la visita del nuevo supervisor se hubiera efectuado sin el conocimiento de los entalladores que, de otro modo, le podrían haber guiado y mostrado todos los detalles que así no había podido ad-

²⁹ Una nota manuscrita del pintor Luis del Castillo fechada el día de San Bartolomé (24 de agosto) de 1546, adjunta al testimonio de Nicolás de Champaña, confirmaba la modificación y buen aderezo de dichos tableros que además se encontraban aún en su poder. En ellos había añadido madera para ensancharlos, echando barrotes y “reclavándolos”. Y por dicho trabajo, pese a haberlo pagado de sus dineros —puesto que le afectaba a la hora de pintar el retablo— se comprometía a no pedir nada ni a los entalladores ni a la iglesia.

vertir por los motivos ya referidos. Como ya habían indicado con anterioridad, el calvario estaba hecho y guardado en casa de Alonso de Tejerina, por lo que aunque los mayordomos aún no lo habían recogido podía llevarse en cuanto se dispusiera. La diadema con rayos de “salvator mundi” y la cruz que remataba el orbe también estaban labradas y, al parecer, en manos de la persona que había sido mayordomo durante 1545 a quien, por cierto, se le habían entregado junto al resto de la imaginería. También él había llevado los florones para la caja de la Asunción, finalmente cinco y no cuatro. Y en lo que tocante a no haber solucionado los posibles problemas estructurales del retablo se culpaba de nuevo a la precipitación en entregar la obra a los pintores, por lo que el modo en que cargaban las columnas o la posición de los “resaltos” del pedestal no se podría solventar ya hasta el momento de asentarse definitivamente.

Tras tantos dimes y diretes, finalmente el 12 de octubre de 1546 el provisor de Zamora encomendó al cura clérigo de Abezames, Aries Fernández, que teniendo en cuenta los informes presentados por los distintos oficiales revisase *in situ* y capítulo por capítulo las supuestas faltas y los mandatos acatados, en este caso con la ayuda de los pintores —suponemos que refiriéndose a Castillo y Borgoña— con la intención de poner punto y final a la inacabable instrucción. A los cuatro días Fernández daba fe, al fin, de la presencia de todas las imágenes y piezas sobre las que tanto se había porfiado, entregadas por los maestros al mayordomo de turno de la parroquia de Abezames. Y junto a él Luis de Castillo y, extrañamente, el pintor Juan de Medina. Mientras el primero aseguraba que el “retraymiento” de los pilares se podría corregir mejor y más cómodamente al momento de asentar el conjunto, el segundo atestiguó la buena hechura del calvario, repisas y sus esculturas, que además obraban en su poder en la localidad de Vezdemarbán. Este desconocido artífice quizá fuera uno de los colaboradores u oficiales en la obra del retablo marbano, un nombre más a sumar a los ya habituales Francisco de Valdecañas y Antonio de Salamanca³⁰.

Tan sólo quedaba asegurarse, pues, de que los entalladores cumpliesen su reiterado compromiso de solucionar aquellas pequeñas tachas en el ensamblaje una vez se hubiera terminado de policromar la obra. Su refrendo documental lo hallamos el 19 de octubre, cuando de mancomún Núñez y Tejerina se obligaban a solventar lo que fuere necesario y hacer lo que faltare, conforme a las declaraciones anteriores, so pena de pagar el doble de su coste. Así las cosas, al día siguiente el licenciado Renera anunció el fallo de la audiencia episcopal de Zamora. En él se daba por probada la intención y demanda de los maestros, condenando a la iglesia de San Salvador y a sus mayordomos a que reconociesen la deuda de 107 000 maravedís que se había contraído con ellos y a que reanudasen el pago de la misma descontando de dicha cantidad lo que ya hubieran satisfecho³¹.

³⁰ Parece poco probable que sea el mismo que aparece como testigo en la escritura que Luisa de Remesal, viuda del pintor Alonso de Escobar, suscribió con el cabildo de la catedral de Zamora por la terminación del retablo de la capilla de los Balbás el 13 de febrero de 1613. Puesto que la otorgante no sabía firmar llegó a hacerlo por ella. NAVARRO TALEGÓN, José: “Documentos inéditos...”, p. 371.

³¹ De la resta hasta los 142 082 maravedís en que fue tasado el retablo se daba por libre y quita a la iglesia de Abezames imponiendo perpetuo silencio al respecto a los entalladores Gaspar Núñez y Alonso de Tejerina.

Si llegados a este punto los artistas no se habían arrepentido de participar en el embuste que acabó dando al traste con el encargo que de este retablo se había hecho al leonés Jaques Bernal, quizá sí lo hicieron cuando transcurridas varias semanas de la sentencia aún seguían sin cobrar ni un solo maravedí. La mediación del bachiller Juan del Villar, oficial y vicario general del obispado, se hizo necesaria para reclamar el pago al mayordomo de Abezames, Juan Esquete. En palabras de Gaspar Núñez, eran muchas las veces que le habían requerido para que les diese y pagase lo que les debía y él no lo había querido hacer ni cumplir, por lo que ahora pedían al obispado una carta ejecutoria que poder mostrar al susodicho obligándole a saldar la deuda ya conocida junto a las costas del proceso. En efecto la ejecutoria quedó notificada el día 4 de noviembre, concretamente a la mujer de Esquete que, para mayor desespero, comunicó al obispado no disponer de dineros para afrontar el desembolso. A los dos días, suponemos que a petición del hastiado provisor, el libro de fábrica de la parroquia se remitió al obispado para comprobar las cuentas manejadas por el mayordomo. En ellas sólo se halló disponibilidad de unos 52 000 maravedís, que de inmediato habrían de entregarse a los entalladores, condenándole además a que no pagase ninguna otra cosa ni obra hasta haber zanjado las cuentas con Núñez y Tejerina. Para ello y en caso de necesitarlo, se concedía permiso para empezar la custodia parroquial. A este último trámite acudieron como testigos el clérigo de Zamora Cristóbal de Villa y el pintor Luis del Castillo que, a buen seguro, ya estaría temiendo un desenlace similar para su trabajo.

LOS RESTOS DEL RETABLO: UN PROBLEMA AÑADIDO

De este magnífico conjunto no han llegado hasta nosotros más que algunos restos aislados y dispersos. Suponemos que la desmembración del conjunto se habría iniciado ya mediado el siglo XIX, pues en 1853 la iglesia del Salvador se encontraba en ruinas y a la llegada de Gómez-Moreno (1903-05) sus tablas —trece ya solamente, según sus palabras— se habían repartido entre la parroquia de San Miguel Arcángel (nueve) y la ermita de la Cruz (cuatro)³². Alguna debió pasar por alto el granadino pues en 1951, cuando el vicario capitular del Obispado de Zamora autorizó al párroco de Abezames la venta de las tablas existentes ante la necesidad de efectuar ciertas obras en la iglesia, se contabilizaron un total de quince, nueve en la parroquia y seis en la ermita³³. Tras esta lamentable pérdida

³² NAVARRO TALEGÓN, José: *Catálogo...*, p. 290 y GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Catálogo...*, p. 348. Para su primera atribución, al “Maestro de Toro”, hubo que esperar algunos años más (POST, Chandler Rathfon: *A History of Spanish Painting*, t. XIV, Cambridge, Massachusetts, 1965, pp. 55-60). Después se colocarían en el haber Lorenzo de Ávila (NAVARRO TALEGÓN, José: *Catálogo...*, pp. 156-157), hasta que la documentación reveló su verdadera autoría por Luis del Castillo (DÍAZ PADRÓN, Matías y PADRÓN MÉRIDA, Aída: “Luis del Castillo o el maestro de Abezames” en *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid, 1995, pp. 763-769) y Juan de Borgoña II (VASALLO TORANZO, Luis y FIZ FUERTES, Irune: “Organización y método de trabajo...”, pp. 313-326).

³³ Debo estas puntualizaciones a la amabilidad de José Ángel Rivera de las Heras, Delegado Diocesano para el Patrimonio y la Cultura de Zamora.

y tal y como publicó Fiz Fuertes son catorce las pinturas que hasta el momento se han ido localizando en distintas colecciones privadas y en el mercado del arte³⁴ (Fig. 1).

Distinta suerte corrió el ensamblaje y la imaginería. A comienzos del siglo pasado sólo se consignaba en la actual parroquia una buena “imagen de Dios Padre sentado, ben-



Fig. 1. Juan de Borgoña II. Jesús entre los doctores. Fotografía de Galería Bernat (Barcelona)

³⁴ Bernardo Medina Garduño y José Ángel Rivera de las Heras me informaron mientras redactaba este trabajo de la reciente localización de la pintura que representa el tema de “Jesús entre los doctores” en el mercado del arte de Barcelona. La pintura ha sido restaurada profundamente a tenor de las antiguas fotografías del Archivo Más publicadas por FIZ FUERTES, Irune: *Lorenzo de Ávila...*, p. 108. Mientras corregíamos pruebas de imprenta se ha publicado otro artículo que al igual que el nuestro da a conocer el paradero y su imagen. Véase, VELASCO GONZÁLEZ, Alberto: “Noves pintures de Toledo i Zamora de la primera meitat del segle XVI: Francisco de Comontes i Lorenzo de Ávila” en COMPANYY, X. et al. (coords.): *El gran valor de les lletres i les humanitats: homenatge al Dr. Frederic Vilà i Tornos*. Lleida, 2015, pp. 317-318.

diciendo y con un globo en la otra mano” (Fig. 2). Heras añadió como piezas del mismo retablo dos tablillas con relieves de San Juan Evangelista y otros santo sin atributos (Fig. 3), que seguramente formarían parte del sagrario y un medallón de talla, laureado, con una representación de San Simón (Fig. 4), que hubo de ubicarse en la coronación de dicho conjunto. El mismo catálogo recogía una imagen grande de Santa Ana, del siglo XVI aunque con influencias arcaicas y que por su evidente parentesco ha de identificarse –pese a mostrarse incompleta– con la escultura principal del grupo de Nuestra Señora de la Asunción que ocupaba una de las cajas centrales del retablo de la iglesia del Salvador³⁵ (Fig. 5).



Fig. 2. Cristo Salvador.
Depositado en el Museo de San
Salvador (Toro)



Fig. 3. Evangelista o apóstol y San Juan Evangelista.
Depositado en el Museo de Sancti Spiritus (Toro)

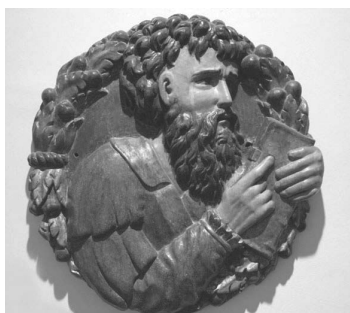


Fig. 4. San Simón. Depositado en
el Museo de Sancti Spiritus (Toro)

³⁵ DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, David: *Catálogo...*, p. 16 y láms. 9 y 13-15. A excepción de la imagen de la Virgen, las mismas piezas se recogieron poco más tarde por NAVARRO TALEGÓN, José: *Catálogo...*, pp. 294-295.



Fig. 5. Nuestra Señora de la Asunción. Depositado en el Museo de San Salvador (Toro)



Fig. 6. Fragmentos de ensamblaje. Iglesia parroquial de San Miguel (Abezames). Fotografía del Obispado de Zamora

A este muestrario se han de sumar cuatro fragmentos de ensamblaje descubiertos recientemente en la parroquial de Abezames (Fig. 6). A mi juicio, pertenecieron, sin duda alguna, a la máquina entallada por Gaspar Núñez y Alonso de Tejerina. Dos de ellos, de mayor tamaño (19 x 40 cm.) son parte de las pilastras que separaron cada una de las calles del retablo, mientras las otras, de pequeño formato (19 x 27 cm.), podrían ser restos de los netos sobre los que apoyaban las columnas.

Mientras que en lo tocante a la autoría de las composiciones pictóricas ya hemos visto que no hay demasiadas dudas, más allá del grado de participación inicial de Lorenzo de Ávila³⁶, el análisis de los restos escultóricos sí nos suscita algunos problemas. Vasallo y Fiz fueron los primeros en sugerir que el “armazón” que montase aquellas pinturas pudo haber sido encargado, probablemente, al entallador Pedro Díez, el más prolífico del foco toresano durante el segundo cuarto del siglo XVI que, además, aparecía ligado a la obra en 1544 cuando se constituyó como fiador de Luis del Castillo. Del mismo modo, la aparición de Juan Ducete el Viejo testificando a favor de Castillo en el pleito provocado por la tasación de sus pinturas hizo pensar en la posibilidad de que este hubiera concurrido a la labor de imagería del mismo³⁷.

³⁶ VASALLO TORANZO, Luis y FIZ FUERTES, Irune: “Organización y método de trabajo...”, pp. 313-326 y PASCUAL DE CRUZ, Juan Carlos: *Lorenzo de Ávila...*, pp. 74-85.

³⁷ VASALLO TORANZO, Luis y FIZ FUERTES, Irune: “Organización y método de trabajo...”, p. 316. Sobre los mencionados para la parte escultórica se recogen numerosos datos en VASALLO TORANZO, Luis: *Sebastián Ducete...*, p. 23 y ss.

Huelga decir que la nueva documentación invita a descartar tales hipótesis, sin embargo nos encontramos con un problema añadido, el desconocimiento casi total de las producciones y del estilo de Gaspar Núñez y Alonso de Tejerina, dificultando el poder deslindar la labor de cada uno de ellos en la obra, en especial cuando ambos aparecen citados únicamente como entalladores. Todo parece apuntar a que el primero hubiera actuado en calidad de entallador, por lo que a él correspondería el trabajo de ensamblaje. Lo poco que resta del mismo, aun habiendo sido trazado por Jaques Bernal, muestra a un maestro deudor de las fórmulas del primer renacimiento, con un indudable gusto por la ornamentación “al romano”, es decir, decoraciones a *candelieri* con mascarones, trofeos, grutescos, temas vegetales, niños desnudos, etc. Especialmente peculiares resultan los personajes ubicados en las tablillas de los netos, seres antropomorfos con extremidades vegetalizadas que portan objetos diversos. De conservarse el retablo de la capilla de don Luis Vaca en el monasterio de Santo Domingo de Zamora, en cuya hechura colaboró con el pintor Blas de Oña, quizá sabríamos algo más de su arte y destreza, permitiendo además su comparación con una obra próxima en el tiempo pues este se ejecutaba entre octubre de 1536 y Semana Santa de 1537³⁸. Por las condiciones de su contrato y pese a que la traza fue dibujada por el pintor es visible como participaba, aunque a menor escala, de un lenguaje similar, asumido y compartido plenamente por Núñez. El retablo se articulaba a base de “pilares avalaustrados labrados de talla del romano, con sus vasas e capiteles del romano”. Sus calles se separaban con pilares y frisos decorados con serafines y otros ornatos. Y en el remate se dispusieron veneras con arquetos, tondos moldurados con imágenes en relieve y candeleros.

Algo más conocida y no menos controvertida es la figura de Alonso de Tejerina, a quien el común de los documentos publicados y consultados le presentan como entallador e incluso en algún caso aislado en calidad de “oficial de talla y sanblaje”, es decir con una clara orientación hacia el ensamblaje y la talla decorativa más que hacia la escultura propiamente dicha. Sus primeros trabajos conocidos le reafirman en tal condición al contratar una custodia —no conservada— para Moraleja del Vino mediando la década de los cuarenta y entre 1551 y 1553 la obra de entalladura del retablo de la iglesia de San Antolín de Zamora, cuya traza y condiciones habían corrido a cargo del escultor Juan Falcote³⁹. Es más, cuando su viuda Ana Sánchez hace inventario de los bienes de su marido —muerto en 1562— la relación de herramientas parece más propia de un ensamblador que de un escultor⁴⁰. Aun

³⁸ Según se indica en el reciente trabajo de PASCUAL DE CRUZ, Juan Carlos: *Lorenzo de Ávila...*, p. 174, el contrato de dicha obra fue recogido por la profesora Fiz en su tesis doctoral aún inédita (FIZ FUERTES, Irune Rosario: *Pintura sobre tabla en el siglo XVI en la antigua diócesis de Zamora*, Universidad de Valladolid, 2009, T. II, p. 726). Hasta que dicho trabajo pueda ver la luz remitiremos al documento cuestión: AHPZa, Prot. 31, ff. 111-113v. 1536, octubre, 2.

³⁹ Otros detalles sobre las referidas obras en NIETO GONZÁLEZ, José Ramón: *Catálogo monumental del partido judicial de Zamora*, Madrid, 1982, p. 230; SAMANIEGO HIDALGO, Santiago: “Hitos de escultura zamorana en la segunda mitad del siglo XVI”, *Studia Zamorensia*, 3, 1982, pp. 64-65 e ÍDEM: ficha n.º 51 del cat. de la exp. *Cívitas. MC Aniversario de la ciudad de Zamora*, Zamora, 1993, pp. 136-137.

⁴⁰ Los datos sobre su fallecimiento en SAMANIEGO HIDALGO, Santiago: “El Cristo-guía de las Siete Palabras fue tallado por el escultor Alonso de Tejerina”, *La Opinión-El Correo*, Zamora, 6-IV-1995, p. 8.

así, no puede descartarse con rotundidad que en momentos puntuales hubiera contratado y ejecutado pequeñas imágenes de bulto redondo. En este sentido, su faceta como escultor ha sido estudiada sobre todo por Samaniego al atribuirle documentalmente el crucificado de la capilla funeraria del canónigo Gregorio Macías, en la iglesia de Santa María de la Horta de Zamora⁴¹ y de manera más reciente —y discutible— el retablo del Santo Cristo de la Catedral⁴². Ambos conjuntos se mueven en un mismo arco temporal, pues mientras la talla de la Horta estaba colocada ya en 1550 el retablo pudo haberse concluido hacia 1546.

A todas las obras indicadas se alude habitualmente para hablar de la formación berruguetesca de nuestro artífice, pese a que a mi parecer el referente catedralicio poco o nada tiene que ver con las otras, a las que supera holgadamente en calidad además de emplear unos recursos y un léxico mucho más rico y refinado. Quedándonos con las obras seguras de Tejerina, en efecto parece indudable su relación con lo berruguetesco, aunque esta se aprecia de manera más clara en el crucificado: una figura de canon alargado y línea ondulante, buena anatomía de modelado blando y sosegado expresionismo, *perizonium* de plegado menudo y aristado a excepción de en el voluminoso nudo y cabello trabajado en largos y compactos mechones. Por su parte, el ensamblaje del retablo de San Antolín, resulta más avanzado estilísticamente que el de Abezames, con abundancia de *putti*, serafines y bustos, tarjas y trapos colgantes con trofeos, figurillas y frutos. En resumidas cuentas, tres obras difícilmente parangonables en tiempo, formato o estilo, pero que nos hablan de un maestro correcto, sin excesivo brillo y que formado en la poética del primer renacimiento, seguramente en las primeras décadas del siglo XVI —cuando el gótico comenzaba a incorporar novedades decorativas renacentes—, evoluciona decididamente o se amolda a la nueva corriente estética que, haciendo uso de los esquemas anteriores, echa mano de un repertorio decorativo de raíz manierista aprendido a través de grabados o del trabajo y colaboración con otros artífices más avanzados.

Muy a nuestro pesar, la imaginería del conjunto de San Salvador no se conserva en su totalidad lo que favorecería el conocimiento del grado de participación de Tejerina en la misma, si es que fue él quien la llevó a cabo. A tal punto contribuye, como ya se dijo anteriormente, el hecho de que en 1546 el calvario del retablo se encontrase hecho y “en casa del dho texirina”. Sin embargo, las dos únicas imágenes de bulto que hoy se conocen distan mucho de las características que se asignan a su estilo, que acaso estaría más en consonancia con el de los dos tableros con evangelistas. Volviendo sobre las esculturas del Salvador y la Asunción, ambas de notable calidad, presentan unos estilemas que las sitúan

⁴¹ Ocupa el centro del segundo cuerpo de un pequeño retablo de pintura y escultura, en el que comparte labor, entre otros, con el pintor Lorenzo de Ávila. SAMANIEGO HIDALGO, Santiago: “El Cristo-guía...”, p. 8; ÍDEM: “El Cristo-guión de las Siete Palabras”, *Barandales*, 2006, pp. 93-94; ÍDEM: fichas n.º 25 y 26 del cat. de la exp. *Kyrios. Las Edades del Hombre*, Salamanca, 2006, pp. 122-125 y CASTRO SANTAMARÍA, Ana: ficha n.º 32 del cat. de la exp. *Passio. Las Edades del Hombre*, León, 2011, pp. 228-229.

⁴² SAMANIEGO HIDALGO, Santiago: ficha n.º 28 del cat. de la exp. *RemembranZa...*, pp. 495-496. Tradicionalmente se venía atribuyendo a la fecunda escuela de Berruguete (GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Catálogo...*, p. 120) y en los últimos años al entallador Arnao Palla. RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel: *La catedral de Zamora*, Zamora, 2001, pp. 49-53.

próximas a la corriente hispano flamenca, donde aún perduran ciertos elementos goticistas, como los plegados abundantes y menudos, la persistencia de pliegues en “v”, los rostros redondeados e inexpresivos de facciones dulces y frentes amplias y despejadas o el tratamiento de los cabellos en grandes tirabuzones que caen a ambos lados de la cara, de un modo muy similar a como lo hacen en la barba que además los dispone superpuestos. Poco tiene que ver esto con el pretendido estilo de Tejerina, por muy desconocido que nos resulte aún hoy. El asunto no parece tener fácil solución más allá de que los dos entalladores zamoranos encargasen esta parte de su retablo a otros escultores que en aquel instante estuvieran itinerando por el entorno toresano. Entre ellos se cuenta, como ya vimos, uno de los fiadores del contrato, el aún inexplorado Diego de Ronza, hijo del escultor flamenco Gil de Ronza y al que se le conocen labores de entallador pero que entre 1524 y 1525 colaboró con su padre en la obra escultórica del imafrente de la catedral nueva de Salamanca⁴³. El acercamiento al autor de dichas figuras no parece por ahora tarea fácil ante el apenas esbozado horizonte de la escultura zamorana de la primera mitad del siglo XVI; no obstante, la contemplación de conjuntos contemporáneos y cercanos invita a especular. Así, la presencia de algunas características comunes, de un estilo próximo o de algunos estilemas muy concretos en retablos como los de las iglesias de Santo Tomás de Villanueva del Campo (Zamora) o Santa María del Azogue en Valderas (León)⁴⁴, ambos atribuidos a Jaques Bernal y su amplio taller, nos hacen recuperar la hipótesis de que de un modo más o menos indirecto el maestro leonés hubiera acabado participando en el conjunto de Abezames. Desde luego, algunos aspectos de la imagen del Salvador o del medallón de San Simón se muestran próximos al estilo de los apóstoles ubicados del segundo cuerpo del retablo de Villanueva o al de varios de los personajes que componen los relieves del banco de Valderas.

⁴³ RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel: *En torno...*, p. 13.

⁴⁴ Agradezco los consejos, imágenes y diversas apreciaciones al respecto a Rubén Fernández Mateos.