

momento nos haya sido posible localizar su paradero entre las numerosas, y no siempre asequibles colecciones particulares españolas.

En la "Virgen y Niño con San Bernardo", María sedente sostiene a Jesús Niño —imagen del "Salvatore Mundi"—en sus rodillas. A la izquierda, San Bernardo de Claraval en oración, con el báculo que señala su labor pastoral en el seno de la Iglesia². El ramillete de violetas en manos de María son símbolo de Humildad; fue San Bernardo quien describió a María como "Humildad de violeta"³. La arquitectura es un templete cerrado, con cubrición de casetones, sostenido por cuatro columnas sobre altos basamentos. Los capiteles de hojas de acanto —comunes en nuestro pintor— delatan la presencia del primer renacimiento. Un arco rebajado en primer término remata la parte alta de la composición. Esta solución de arquitecturas, aunque con variantes estimables, es similar a la fórmula adoptada en el "Santo Tomás y Santa Gertrudis" del Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Un goticismo latente persiste aún en la técnica de los oros y en los paños de brocado. La tira detrás de la Virgen es una constante en la producción conocida de Antonio Vázquez, en los retablos, por ejemplo, de Valdenebro de los Valles, Piña de Esqueva, Castrillo de Tejeriego, en el tríptico de la colección Badriñas, y en las tablas de "Santa Ursula" y "La Imposición de la Casulla a San Ildefonso" de los Museos Arqueológicos de Valladolid y San Telmo, en San Sebastián⁴. El característico dibujo de la oreja, ausente en María, se destaca en Jesús Niño y en San Bernardo. El rostro ancho, la mirada baja y concentrada de María Madre revive la expresión peculiar de sus modelos femeninos en las vírgenes de las Adoraciones de los Reyes del retablo de Valdenebro. Esta figura, de acentuado volumen y fuerte valor plástico, parece indicar una posible inspiración del pintor en modelos escultóricos de la estatuaría contemporánea. La configuración anatómica de Jesús responde a los desnudos infantiles de las adoraciones de los Reyes de los Retablos de Las Huelgas y Valdenebro de los Valles. Sustituye los nimbos de rayos alternantes por un diseño más rico, próximo a las tablas de "San Pedro" y de "San Andrés y Santa Bárbara" de la iglesia conventual de Santa Clara, en Valladolid.—AIDA PADRÓN MÉRIDA.

UN RETABLO INEDITO DEL MAESTRO DE POZUELO EN BELVER DE LOS MONTES

El 21 de junio de 1967 ingresó en el Instituto Central de Restauración un buen número de tablas de retablo, que ocupaba la cabecera en la iglesia parroquial del pueblo de Belver de los Montes de la provincia de Zamora. Es un modesto villorrio a veintidós kilómetros de Toro, a cuyo partido judicial está adscrito, situado en un declive y "combatido por todos los vientos", como lo ve Madoz a me-

² J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'Arte*, 1974, p. ...

³ FERGUSON, *Sings and Symbol in Christian Art* (s. a.), p. 52.

⁴ Fue estudiada en colección particular madrileña. Después de su publicación fue localizada entre las colecciones del citado Museo de San Telmo. AIDA PADRÓN MÉRIDA, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 1983, XLIX, p. 474-475.

diados del pasado siglo¹. Pero es lamentable que nada dicen del retablo las líneas que a las iglesias dedican Gómez Moreno² y Amado Gómez³. Desde principios del siglo y a las puertas de la última década, nada se dice del contenido de ellas. Ninguna obra de interés estima digna de mención la noticia del último de los autores. Pero el retablo existía allí, aunque ocultas las historias bajo toscos lienzos modernos, adosados a la cara de las pinturas con las mismas historias. Hoy no encontramos explicación de esto, a no ser por cambios de gusto, que tanta ruina ha causado en las obras de arte. En algunas escenas es fácil advertir la pérdida de pintura por arranque de las telas y deterioro consiguiente de la película de color a consecuencia de los adhesivos y la alteración de los materiales propios y añadidos.

El recordar aquí la restauración de este retablo, inexplicablemente atribuida a Fernando Gallego en un principio, es fundamental por razones que rebasan el interés crítico y estético. La colocación de los lienzos sobre las pinturas no fue la única desdicha del retablo que estudiamos. En varias tablas, la limpieza se hizo con disolventes inadecuados, barriendo zonas tratadas al temple, sumamente sensibles al disolvente más inocuo. Partiendo del hecho simplista —muy divulgado en el oficio— de que todo aquello que se levante finalmente con un disolvente rebajado es repinte moderno. Fue arrastrado al unísono: glaxis, tornasolados y fondos de arquitecturas. Las tablas estaban tratadas con técnica mixta. Esto no ha ocurrido por fortuna en todas las tablas, pero es un ejemplo a considerar para el futuro. Es un principio fundamental para todo tratamiento de restauración responsable la intervención de especialistas de nivel académico para su planteamiento previo. El desconocimiento de los límites artesanales y los científicos en la incipiente concienciación de la restauración en España, ha llevado a consecuencias análogas, muchas obras de nuestro patrimonio.

La totalidad del retablo que se reproduce antes de la restauración, da idea del estado general del mismo. Las excrecencias de suciedad de siglos, los salpicados de cal, algunos saltados de la capa de color y el deterioro a causa de los lienzos pegados con adhesivos son causa de este estado. Habría que añadir la mutilación del panel de la Natividad en el segundo cuerpo y la destrucción casi total de las dos figuras próximas al Sagrario de la predela. Esto no resta excelencias a la técnica y al color de las pinturas, que se revelan con toda la agradable prestancia de las tintas después de su limpieza y sentado del color.

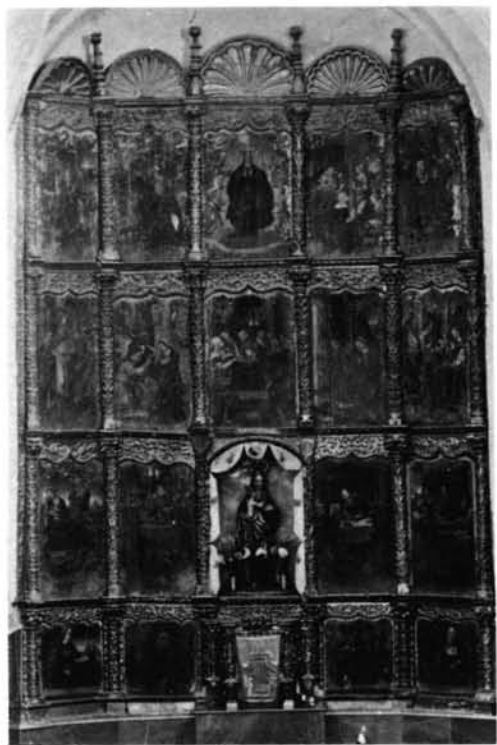
El retablo ocupa el frontis plano de la cabecera de la iglesia, dividido en cinco calles y tres cuerpos con banco. Rematan cada calle unas conchas entre pináculos estrangulados que prolongan los montantes. La decoración es plateresca de labor menuda y profusa, algo arcaica para la fecha de las pinturas. Los antepechos que cierran las escenas de cada tabla en lo alto son de arco carpanel, arrastrando aún motivos típicos del gótico agonizante. Las tablas miden aproximadamente 170 x 100 y 195 x 100 cms.

La colocación de las escenas se ajusta a los hechos cronológicamente, siguiendo una dirección de izquierda a derecha y de arriba abajo. Este criterio no se proyecta en la calle central que es médula del retablo, destacando la Asunción de la Virgen

¹ *Diccionario Geográfico-estadístico-histórico de España*, 1849, p. 148.

² *Provincia de Zamora. Catálogo monumental de España*, T. 8, 1927, p. 250.

³ *Zamora y su provincia*, 1958, p. 151.



Belver de los Montes (Zamora). Iglesia parroquial. Retablo mayor: 1. El retablo antes de la restauración.—2. Santa Lucía.—3. Joaquin y Ana expulsados del templo.—4. Presentación de la Virgen en el templo.



con énfasis, según típica costumbre de los retablos de la región⁴. En algún caso rompen las historias la continuidad rigurosa de la cronología por un más agradable ajuste estético del conjunto.

El material fotográfico de este retablo lo tuve retenido durante años, con la esperanza del esclarecimiento de su autor, pues la personalidad artística a la que podía vincularse, era confusa aún para los estudiosos de la pintura española del siglo xvi⁵. Adelantándonos a las reflexiones en cuanto a este punto, reveladora ha sido la comunicación de Antonio Casaseca en el simposio de Coimbra en 1980, cuyas actas se publicaron en 1981⁶. Tratando de la pintura del renacimiento en Zamora y de la influencia de Juan de Borgoña, cita los retablos de la zona que estudiaron Gómez Moreno, Post y don Diego Angulo. Estos retablos los atribuyó al llamado Maestro de Toro don Manuel Gómez Moñeno⁷. Varios de ellos los restituyó Post al que llamó Maestro de Pozuelo⁸, que Angulo unifica con el de Toro⁹. Es de hecho una misma personalidad. Esto —que sospecha también Antonio Casaseca con prudentes reservas¹⁰— lo estimo hoy muy razonable.

El hallazgo del retablo de la iglesia de San Martín, en Pinilla de Toro, ha sido revelador. Figura allí como autor el nombre de Juan de Borgoña, hijo del famoso maestro de la Escuela Toledana. Es evidente la relación estilística del autor de este retablo con tantos otros de la zona, que hasta hoy se han estudiado, como originales de los Maestros de Toro y Pozuelo.

Este retablo fue pagado en 1553, lo que motiva a situar al pintor que estudiamos en el segundo tercio del siglo. Esto era más lógico. Por lo común estaba incluido en el primer tercio del siglo. La influencia de Correa de Vivar que hemos reconocido en tantas obras del que hoy podemos llamar, Juan de Borgoña el Joven, contribuye a revisar la catalogación cronológica¹¹.

Esta disquisición crítica está en función a la identificación del retablo que estamos estudiando. El estilo se corresponde con el de los Maestros de Toro y Pozuelo, asociables hoy a Juan de Borgoña, hijo del fecundo maestro de la Catedral de Toledo, cuya influencia fue grande en Tierra de Campos, compitiendo con ventaja con Pedro Berruguete.

Esta relación era un hecho que siempre reconocimos en las tablas de este retablo de Berver de los Montes, de verticales figuras, limpieza de color y fina idealización, ajena al realismo expresivo y rudeza tan propio en los maestros de la zona. Muchos modelos son familiares en la obra de su padre. De hecho su estilo es una continuación del de aquél. Hoy sabemos que Juan de Borgoña hijo terminó muchas obras que dejó inconclusas su padre¹².

⁴ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXX, 1964, p. 5.

⁵ Vid. el estado de la cuestión en artículo de J. M.^a CAAMAÑO, "En torno al Maestro de Pozuelo", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXX, 1964, p. 103.

⁶ "El hijo de Juan de Borgoña y la pintura Renacentista de Zamora", *A introdução da Arte de Renascença a na Península Ibérica*, IV Centenário da Morte de JOÃO DE RUÃO, 26 a 30 de marzo de 1980, Coimbra, 1981, p. 201.

⁷ *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora*, 1927, p. 232.

⁸ *A History of Spanish Painting*, T. IX, II, p. 570.

⁹ *Pintura del Renacimiento. Ars Hispaniae*, t. XII, p. 109.

¹⁰ *Ob. cit.*, 1980, p. 214.

¹¹ *Ibidem*, p. 218. M. DÍAZ PADRÓN, "Una tabla del Maestro de Pozuelo en la colección Simonsen de Sao Paulo", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLVIII, 1982, p. 379.

¹² A. CASASECA, *ob. cit.*, 1980, p. 214.

No están aquí muy señalados los tipos de Correa de Vivar que reconocemos en otras tablas. Esto nos hace pensar que las pinturas del retablo son de una época primera, al menos anterior a las que conocemos de este importante discípulo de su padre. Los modelos son más estilizados, utilizando sutiles tornasolados en los vestidos. Los perfiles masculinos, angulosos y de nariz aguileña y enjutas facciones, se mezclan a otros de línea cóncava terminada en punta, más personal en la tipología de Juan de Borgoña hijo. También aquí las rodillas están inclinadas. Nota muy característica de su estilo. El sacerdote que espera la visita de la Virgen al templo del retablo que estudiamos, lo repitió en la presentación de Jesús en el Templo de la colección Simonsen, en líneas atrás citada. También en la versión de la colección Lázaro. A esto se suma la intensidad de las sombras, que es propio de una generación más avanzada. La mayor sobriedad de la arquitectura es también típico de fechas más distantes de las de los grutescos del plateresco primero, que aún se arrastra en la mazonería del mismo retablo de Belver de los Montes.

Este conjunto en nada difiere fundamentalmente de los modelos más típicos de la zona zamorana, reunidos en los estudios citados. Incluso la presencia de Carlos V, cuyo retrato está al lado derecho y detrás de San José, es un motivo típico también en la región¹³. El Maestro de Pozuelo lo puso también en los Desposorios del retablo que estudiamos, como lo pusiera Correa de Vivar en la Epifanía del de Almonacid de Zurita, aunque tomando el Emperador el papel de Gaspar¹⁴. En Juan de Borgoña hijo, igual que en Correa de Vivar, los vestidos y las joyas de los personajes corresponden a la época del Emperador.

La primera historia está en la calle alta del lado izquierdo con Joaquín expulsado del Templo. Es el momento en que el sacerdote dice a Joaquín: "No te está permitido en ser el primero en depositar las ofrendas, pues tú no has engendrado en Israel", según el Protoevangelio de San Jacques. Así inicia el retablo el llamado ciclo de Santa Ana y Joaquín, antes del nacimiento de Jesús. El segundo ciclo se continúa luego con la infancia de Cristo, concluyendo con la Disputa de los doctores. Los padres de la Virgen llevan nimbos que el pintor omite en los protagonistas del Nuevo Testamento.

El encuentro en la Puerta Dorada, preludio de la Inmaculada, está muy alterado por la adhesión del lienzo en la cara de la pintura. La franja del lado izquierdo, libre del adhesivo, permite ver la diferencia de degradación comparando con el resto de la pintura. Destacamos de nuevo la inclinación de la rodilla de San Joaquín, tan típica en el pintor. La escena del Nacimiento de la Virgen está llena de encanto y de complacencia en el destacar los objetos cotidianos, repartidos en el interior. La Presentación de María en el Templo y Los Desposorios siguen las consignas de la Leyenda Dorada. Aquí se destaca el Emperador junto José. La Anunciación es una de las más deterioradas por la adhesión de los lienzos. En la tabla del Nacimiento está perdida una larga franja longitudinal. Los toscos repintes y los animalitos ingenuamente pintados en la madera directamente, no son molestos. La Virgen y San José no están enfrentados como es habitual en esta secuencia de la Natividad. Están dibujados paralelos y en igual actitud,

¹³ Ibidem, p. 210.

¹⁴ Post., *ob. cit.*, T. X, p. 415. J. M. CRUZ VALDOVINOS, "Retablos inéditos de Juan Correa de Vivar", *Archivo Español de Arte*, 1982, n.º 220; p. 360; I. MATEOS, *Juan Correa de Vivar*. En prensa.

adorando al Recién Nacido. El asunto, muy frecuente en España, tiene igual éxito en la poesía popular. En el fondo están los pastores mirando con recelo y curiosidad a Jesús Niño.

Muy convincentes y sensibles a los valores estéticos de Juan de Borgoña son las tablas de la Adoración de los Reyes, Circuncisión y Presentación en el Templo, sentidas bajo el signo de la verticalidad y la calma del ceremonial que el pintor toledano imprimió en sus composiciones. En las tres pinturas domina un eje imaginario que coordina de forma regular el equilibrio de las masas, regularmente repartidas en espacios análogos. Los pilares sólo varían la decoración plateresca. Estós mismos asuntos los trata el maestro que estudiamos con la mayor libertad en las tablas del retablo de la colección Lázaro que don Diego Angulo estudió. Es posible que ésta sea una señal de evolución en la producción del pintor.

Sentidas con especial seducción están las dos Santas del banco del retablo. Ambas tablas están en excelentes condiciones de conservación, en contrapartida con las dos que completaban el banco. Ambas tienen un similar fondo de paisaje, contrastando la masa de un árbol en primer plano, a espaldas de las Santas. Santa Lucía mira al espectador de forma directa. Quizá hay en ello una valoración de sus ojos, cuyo culto fue importante en España. Acompañada de todos los símbolos destaca Santa Catalina. Está frente a un muro como una Pallas de la Antigüedad. Es una de las imágenes más amables y gráciles del pintor. Los símbolos no turban el encanto cortesano que transmiten las dos Santas. Ajeno a la intención devota, Juan de Borgoña hijo podía haber cultivado con éxito la pintura de género cortesano, en la línea de aquellas del Maestro de las Medias Figuras, como de tantos otros, que compartieron fuera de España la pintura religiosa con las alegrías terrenales que el humanismo cristiano no desdeñó en otras latitudes.—MATÍAS DÍAZ PADRÓN.

NOTICIAS SOBRE UN PINTOR VALLISOLETANO DEL SIGLO XVI CASI DESCONOCIDO: JUAN DE CARRANZA

La atracción hacia Andalucía de una buena nómina de artistas castellanos en el siglo XVI es algo que cada día se constata de la forma más positiva a través de los hallazgos documentales, particularmente en los protocolos notariales, donde la vida cotidiana se recoge mejor. Aquella "tierra de promisión" a que aludiera Diego de Siloe en su carta al duque de Sesa, refiriéndose a su ida de Burgos a Granada, posiblemente tuviera aún más razón para muchos artífices y artistas de menor categoría, cuando no, si son simplemente casi desconocidos en el lugar de origen.

Jaén, que gozó de evidente prosperidad a lo largo de la centuria, sobre todo en la primera mitad, y tampoco le faltaron buenos comitentes, acogió a una amplia representación de las provincias castellanas (Burgos, Salamanca, Palencia, Valladolid) en la cual dominaron los maestros de cantería, seguidos sin duda por los pinto-