

# NUEVAS OBRAS DEL MAESTRO DE LOS SANTOS JUANES: ESCOBAR DE CAMPOS (LEÓN) Y BECILLA DE VALDERADUEY (VALLADOLID). PRECISIONES ESTILÍSTICAS E ICONOGRÁFICAS

## Resumen

Se dan a conocer nuevas pinturas del Maestro de los Santos Juanes, pintor anónimo que trabajó en el sur de la diócesis de León entre 1520 y 1545, cuya obra refleja la paulatina asimilación de nuevos recursos formales. Partiendo de un estilo deudor de Juan de Flandes, incorpora la influencia de Juan de Borgoña y, más tarde, de la estampa rafaelesca.

## Abstract

New paintings by the Maestro de los Santos Juanes, an anonymous painter who worked in the south of the León diocese between 1520 and 1545, are brought to light. His works reflect the gradual assimilation of new formal resources, starting from a style which owed much to that of Juan de Flandes, and which incorporates the influence of Juan de Borgoña and, later on, the engravings by Raphael.

En la parroquia de San Clemente en la localidad de Escobar de Campos (León) existe un retablo lateral<sup>1</sup> cuyo ensamblaje dieciochesco alberga seis tablas de pintura, en lamentable estado, que se pueden datar en el tercio central del siglo XVI<sup>2</sup>.

Estas pinturas fueron realizadas por un maestro anónimo denominado Maestro de los Santos Juanes a partir de un retablo desmembrado, actualmente en comercio, dedicado a San Juan Bautista y a San Juan Evangelista<sup>3</sup>. Es un pintor de rasgos muy identificables, pues repite composiciones y crea siempre personajes corpulentos, de rostros muy expresivos, carentes de dulzura, sobre todo los masculinos. En los ropajes emplea plegados rígidos, muy marcados, con los que consigue dotar de volumen a las figuras. Tomando como referencia esta obra, se le han atribuido varios retablos en Tierra de Campos<sup>4</sup>. En todos ellos mantiene las características citadas pero, a la vez,

---

<sup>1</sup> Agradezco a D. Ramón Pérez de Castro, profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, su amabilidad al proporcionarme la noticia de la existencia de este retablo.

<sup>2</sup> Los libros de fábrica empiezan en el siglo XVIII, por lo que no han servido para documentar la autoría y precisar la fecha exacta en la que se realizó el retablo. A esta obra ya se refirió GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo monumental de España. Provincia de León*, Madrid, 1925, p. 502, quien encontró que las pinturas tenían “tendencia italiana bajo prisma realista”.

<sup>3</sup> Catálogos de la Galería Caylus, 1993, 1997 y 1999, expertización realizada por D<sup>a</sup> Isabel Mateo Gómez.

<sup>4</sup> FIZ FUERTES, I., “A propósito del maestro de los Santos Juanes”, *Archivo Español de Arte*, 2001, LXXIV, pp. 257-272.

se observa una evolución desde las obras más tempranas, influenciadas por Juan de Flandes y por el Maestro de Astorga, de quien probablemente fue discípulo; el retablo mayor de San Facundo y San Primitivo de Cisneros (Palencia) es un ejemplo de esta primera época y de la colaboración de ambos maestros anónimos. En sus últimas obras hace gala de mayor complejidad: demuestra un mejor dominio espacial y emplea de manera profusa las estampas rafaelescas, además de imprimir mayor dinamismo a los personajes. El *retablo de Santiago y San Felipe* de la parroquia del Salvador de Mayorga (Valladolid), fechado en 1542, es su obra más tardía y recoge todos estos particulares. Las tablas de Escobar de Campos ocupan un lugar intermedio entre un extremo y otro de su producción, pues aún no incorporan rasgos berruguetescos.

Todas las localidades mencionadas se encuentran en el sur de la antigua diócesis de León, lo que indica que nos hallamos ante un pintor -o más bien ante un taller, dadas las diferencias de calidad existentes entre unos conjuntos y otros- que trabajaba relativamente lejos de la sede metropolitana, y que con seguridad tenía su taller establecido en alguna localidad de esta zona.

Se trata, por tanto, de un pintor renacentista, que se interesa novedades Italianas tales como el interés por la anatomía, patente sobre todo en el *San Sebastián* del banco, o el desarrollo de un espacio coherente en los interiores, así como el uso de la arquitectura renaciente. Por otra parte, el gusto por los paisajes en la lejanía como telón de fondo y el tipo de plegados “metálicos” utilizado en la ropa, enlaza en mayor medida con la influencia nórdica. No se deben interpretar estos rasgos ajenos a lo italiano como reminiscencias de la pintura hispano-flamenca, sino que suponen la aceptación de las novedades provenientes del norte de Europa, que penetran en esta zona principalmente a través de las ferias de Medina de Rioseco y de Villalón.

Las tablas del cuerpo del retablo se dedican a la *Anunciación*, *Circuncisión* y *Epifanía*. El banco está compuesto por tres tablas con santos de cuerpo entero. La del extremo izquierdo está ocupada por *San Sebastián* y un santo caracterizado como obispo, pero que sin duda es el Papa *San Fabián*, puesto que a ambos se les suele representar conjuntamente. La tabla central está ocupada por *San Miguel*, en su doble faceta de pesador de almas y vencedor del demonio, y otro santo de difícil identificación, quizá sea *San Pantaleón*, si nos atenemos a la muceta, el tocado y la redoma que lleva en su mano. La tabla del extremo derecho nos muestra dos figuras, una arrodillada y sin nimbo -el donante- vestido de canónigo, acompañado por un santo con el que compartiría nombre de pila. Su bordón y sombrero, lo identifican con *Santiago peregrino*.

Aunque con el cambio de ensamblaje quizá se perdió alguna pintura, la estructura primitiva no debió de ser mucho mayor, pues en todo caso su emplazamiento siempre fue secundario, ya que el retablo principal del templo, dedicado a San Cle-

mente, es anterior y se conserva en su situación original<sup>5</sup>. Por otra parte, el hecho de que en una de las tablas del banco aparezca un canónigo como donante (fig. 1), indica que estamos hablando de un encargo sufragado por un particular y no por la fábrica de la iglesia.

La *Circuncisión* se confunde a veces con el episodio inmediatamente anterior, la *Presentación del Niño en el templo*, por las coincidencias que hay entre ambos: el Niño acompañado de su madre y la necesaria presencia de un sacerdote. Precisamente nuestro maestro retoma la composición que utilizó en el retablo de la galería Caylus en la escena de la *Presentación* (fig. 3) y la vuelve a emplear en Escobar para la *Circuncisión*; la daga que empuña el sacerdote<sup>6</sup> le sirve al pintor para transformar una escena en otra (fig. 2). Asimismo, es similar en ambos retablos la ubicación de la escena en un interior clásico que se abre a un paisaje en el que se repite el modo convencional de representar el follaje de los árboles. El sacerdote, con su rostro barbado y de rasgos expresivos, se repite en todas las obras que conocemos de este pintor. La mujer situada tras el sacerdote tiene un rostro más amable, muy relacionado con los de los personajes femeninos del maestro de Astorga, con el que a veces se ha confundido su producción.

En una localidad situada no muy lejos de Escobar, Becilla de Valderaduey (Valladolid), se encuentran otras dos tablas que se deben a este maestro. Se trata de la *Visitación* y de la *Presentación de Jesús en el templo* (fig. 4). Caamaño Martínez fue el primero en relacionarlas con Juan de Borgoña<sup>7</sup>, adscripción que siguieron publicaciones posteriores<sup>8</sup>. Recientemente se han puesto en conexión con la llamada Escuela de Toro<sup>9</sup>, término que hace referencia a un tipo de pintura practicada en el tercio central de siglo en esa localidad zamorana, de cuyo éxito dan prueba su amplio radio de expansión. Uno de sus rasgos más característicos es la dependencia de los modelos de Juan de Borgoña. Sin embargo ésta no es razón suficiente para adscribir las a

<sup>5</sup> En un ensamblaje churrigueresco están insertadas ocho de las tablas originales, fechables a mediados del siglo XV.

<sup>6</sup> En la *Presentación* de Caylus se invierte la disposición de los personajes.

<sup>7</sup> CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M.<sup>a</sup>, "Sobre la influencia de Juan de Borgoña", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXX, 1964, pp. 292-296. En esa publicación se encuentran reproducida la *Presentación de Jesús en el templo* y una *Huida a Egipto*, hoy desaparecida, que compartía características estilísticas con las precitadas

<sup>8</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (dir.), *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1970, p. 85; URREA, J. y BRASAS EGIDO, J. C., *Antiguo Partido Judicial de Villalón. Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*, t. XII, Valladolid, 1981, pp. 22-23.

<sup>9</sup> HERNÁNDEZ REDONDO, J. I., "Retablo de San Miguel" en *Patrimonio Restaurado de la provincia de Valladolid. Retablos*, vol. I, Valladolid, 2008, pp. 33-35.

los talleres toresanos y aún en menor medida a su figura más relevante, Lorenzo de Ávila.

Es evidente que Ávila y el maestro de los Santos Juanes parten del tronco común de Juan de Borgoña, como se observa con una visión global de las pinturas. La *Presentación en el templo* de Becilla es deudora de la realizada por Borgoña en el retablo mayor de la catedral de Ávila. Lorenzo de Ávila también se inspira en ella en los retablos de Pozuelo de la Orden y de la Asunción en el monasterio de *Sancti Spiritus* (fig. 5). Sin embargo, los rasgos fisonómicos de los personajes de las tablas de Becilla difieren de los modelos toresanos y coinciden por completo con los observados en otras tablas del Maestro de los Santos Juanes: anatomías corpulentas con los pliegues de los ropajes muy marcados, rostros masculinos con una larga barba rizada muy característica; facciones femeninas más bien adustas, muy lejanas de la dulzura algo inexpresiva de Lorenzo de Ávila, como se observa al comparar los rostros de la Virgen y Santa Isabel en la tabla de Becilla con la de otra obra de Ávila procedente de la iglesia de Santa María de Arbas en Toro, realizada hacia 1540.

Estas tablas son cronológicamente anteriores a las del retablo de Escobar. No se detecta inspiración en la estampa rafaelesca, pero su dominio de la profundidad espacial está más logrado que en otras obras catalogadas de su mano, por lo que consideramos que habría que fecharlas en la década de 1520, cuando la influencia del pintor de la catedral de Toledo está en su apogeo, antes de que esta influencia se funda con la de los grabados de Rafael y su escuela, como ocurrirá en la obra de Lorenzo de Ávila.



Fig. 1. *Donante y Santiago apóstol*. Maestro de los Santos Juanes. Iglesia de San Clemente. Escobar de Campos (León).



Fig. 2. Izquierda: *Circuncisión*. Maestros de los Santos Juanes. Iglesia de San Clemente. Escobar de Campos (León).



Fig. 3: *Presentación de Jesús en el templo*. Maestros de los Santos Juanes. En comercio.



Fig. 4. Izquierda: *Presentación de Jesús en el templo*. Maestros de los Santos Juanes. Becilla de Valderaduey (Valladolid).



Fig. 5: *Presentación de Jesús en el templo*. Retablo de la Asunción. Lorenzo de Ávila. Monasterio de Sancti Spiritus. Toro (Zamora).