

# El expolio de la pintura del primer Renacimiento en Zamora. Una contribución a su estudio y una propuesta de autoría \*

## The Plundering of Early Renaissance Painting in Zamora. A Contribution to Its Study and a Proposal of Authorship

---

IRUNE FIZ FUERTES

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Valladolid. Plaza del Campus Universitario, s/n. 47011 Valladolid

[irunefiz@fyl.uva.es](mailto:irunefiz@fyl.uva.es)

ORCID: 0000-0002-2146-1311

Recibido: 28/04/2021. Aceptado: 24/09/2021

Cómo citar: Fiz Fuertes, Irune: “El expolio de la pintura del primer Renacimiento en Zamora. Una contribución a su estudio y una propuesta de autoría”, *BSAA arte*, 87 (2021): 45-65.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.87.2021.45-65>

**Resumen:** El estudio pretende contribuir al conocimiento de la ubicación original de ciertas pinturas zamoranas de los inicios del Renacimiento que hoy se encuentran en diversas colecciones y museos y que salieron de Zamora en los inicios del siglo XX. Así mismo, persigue definir el catálogo de un anónimo pintor para el que proponemos la denominación de Maestro de la Horta. Su trabajo se desarrolló en las diócesis de León y Zamora en las primeras décadas del siglo XVI; partiendo de una formación hispanoflamenca fue evolucionando hacia la asimilación de algunos fundamentos de la pintura renacentista tales como el manejo de un espacio tridimensional.

**Palabras clave:** pintura; estilo hispanoflamenco; Renacimiento; retablo; expolio del patrimonio artístico; Castilla y León; Maestro de la Horta; Maestro de Astorga.

**Abstract:** The study aims to contribute to the knowledge of the original location of certain Zamora paintings from the early Renaissance that are now in various collections and museums and that left Zamora in the early twentieth century. It also seeks to define the catalogue of an anonymous painter for whom we propose the name of Master of 'la Horta'. His work was developed in the dioceses of Leon and Zamora in the first decades of the 16<sup>th</sup> century; starting from a Hispano-

---

\* Esta investigación se enmarca en el Proyecto de Investigación *Retablos-tabernáculo de la Baja Edad Media en la Corona de Castilla: estudio documentación y difusión* (HAR2017-82949-P, MINECO/AEI/FEDER, UE). Asimismo, se ha beneficiado de la financiación del GIR de la Universidad de Valladolid *IDINTAR: Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al mundo contemporáneo*.

Flemish background, he evolved towards the assimilation of some of the fundamentals of Renaissance painting, such as the use of three-dimensional space.

**Keywords:** painting; Hispano-Flemish style; Renaissance; retable; plundering of artistic heritage; Castile and Leon; Master of 'la Horta'; Master of Astorga.

---

## INTRODUCCIÓN

En los últimos años, numerosos estudios han incidido en la dispersión del patrimonio que tuvo lugar desde las desamortizaciones decimonónicas hasta las primeras décadas del siglo XX. La mayoría de ellos hacen hincapié en los mecanismos que hicieron posible esa dispersión ingente de patrimonio y sacan a la luz algunos de los casos más notables para ejemplificar el *modus operandi* utilizado. En consonancia con esta línea de investigación, uno de los objetivos del presente estudio es visibilizar algunas pinturas zamoranas del primer Renacimiento que cayeron en esas redes de mercadeo. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, este propósito no debe dejar de lado un segundo objetivo del que a veces adolecen los estudios que se centran en el primero, y es el afán de contribuir a la reconstrucción de un periodo histórico-artístico. En este caso, y aunque sea parcialmente, se pretende aumentar el conocimiento de la historia de la pintura zamorana del siglo XVI.

En este sentido, se puede empezar incidiendo en que los inventarios parroquiales del siglo XVI dan cuenta de que gran parte de los retablos que ornaban los templos zamoranos eran de pintura, situación que cambiará en el último tercio del siglo XVI, cuando se impongan los escultóricos, pese a su mayor coste en tiempos de crisis.<sup>1</sup> Algunas de estas obras desaparecieron al ser reemplazadas en las siguientes centurias por piezas más acordes al gusto del momento, pero otras fueron enajenadas en el marco de la venta ingente de bienes que tiene lugar en la península desde mediados del XIX y se acelera en el último tercio de esta centuria.<sup>2</sup>

Ya en el siglo XX, y tomando como punto de partida el repertorio que hizo Manuel Gómez-Moreno en su catálogo monumental de la provincia de Zamora, se puede comprobar que, desde la fecha de su redacción en los primeros años del pasado siglo hasta nuestros días, han desaparecido varias pinturas del primer Renacimiento y cómo esta pérdida ha empobrecido la historia de la pintura de esta provincia. Así sucede especialmente en el caso de la ciudad de Zamora y su zona de influencia, en donde apenas quedan vestigios de este periodo.

Y es que, lamentablemente, la redacción de los catálogos monumentales en nuestro país tras el Real Decreto de 1 de junio de 1900 coincidió en el tiempo con el apogeo de la salida al mercado artístico de obras de arte, entre ellas las

---

<sup>1</sup> Fiz Fuertes (2015): 408-409.

<sup>2</sup> Martínez Plaza (2017): 777; Mora (2012): 291.

zamoranas. Como se ha señalado más arriba, el expolio de los bienes patrimoniales de nuestro país había empezado décadas antes, pero quizá el empeño de inventariar el patrimonio incrementó la toma de conciencia sobre el valor del mismo y, como consecuencia indeseada, algunos propietarios estuvieron más dispuestos a venderlo. En el caso zamorano, es el intento de venta del denominado “bote de Zamora” el episodio más conocido.<sup>3</sup>

## 1. EL RETABLO DE LA CAPILLA DE JUAN DE VEGA EN LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE LA HORTA DE ZAMORA

Si traemos a colación este bochornoso suceso es por la participación en él de Juan Lafora Calatayud, un anticuario que también estuvo implicado en la venta de un retablo mencionado en el catálogo de Gómez-Moreno.

Entre las muchas obras descritas por el investigador granadino queremos destacar un retablo situado en la capilla de Juan de Vega en la iglesia zamorana de Santa María de la Horta, situada a los pies del templo en el lado de la Epístola. Gómez-Moreno lo consideró de estilo italiano.<sup>4</sup> Constaba de seis tablas:

figurando a san Antonio con el Niño-Dios puesto sobre un libro y en tamaño mayor que las demás figuras; el bautista, san Pedro, la quinta Angustia, san Miguel, san Andrés. Los santos destacan sobre paramentos de oro brocado con perfiles rojos y negros; a los lados asoma un pretil; detrás, árboles; por suelo, baldosas de colores.<sup>5</sup>

No es una combinación iconográfica muy habitual, como tampoco lo es la falta de contenido narrativo de las escenas.<sup>6</sup> En el Metropolitan Museum of Art de Nueva York se encuentra un retablo clasificado como anónimo castellano que concuerda punto por punto con esta descripción (fig. 1), salvo que no posee la tabla central de San Antonio mencionada por Gómez-Moreno y en el lugar donde estaría se ha llenado ese vacío con una escultura de la Virgen con el Niño de la que se aclara en el catálogo de la institución que no pertenece a la obra original.<sup>7</sup>

Las medidas del retablo son 338 x 219 cm, altura y anchura que encajan perfectamente en el arcosolio que hay a la entrada de la capilla. Las tablas laterales miden entre 124-125 cm de alto por 62,2-62,9 cm de ancho. La tabla central con la *Piedad* es ligeramente más alta y ancha, pues mide 144,8 x 73,7 cm.

<sup>3</sup> Martín Benito / Regueras Grande (2003).

<sup>4</sup> Gómez-Moreno (1927): 165. El autor escribió “Orta”, sin la H inicial, y cometió un error al transcribir el apellido como “de la Vega”, tal y como aparece no solo en la propia inscripción en la capilla, sino en toda la información recogida sobre él.

<sup>5</sup> Gómez-Moreno (1927): 165.

<sup>6</sup> Algo en lo que ya se fijó Judith Berg Sobré cuando años después lo vio en el Metropolitan Museum; Berg Sobré (1989): 199-200, fig. 97.

<sup>7</sup> Imagen disponible en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437733> (consultado el 30 de junio de 2021). Su número de inventario es 41.190.27a-e.



Fig. 1. *Retablo de Nuestra Señora*. Maestro de la Horta. Ca. 1520. Metropolitan Museum of Art. Nueva York. Foto: museo

Por otra parte, el Museo de León exhibe una tabla que concuerda con las medidas, estilo e iconografía de la tabla que falta en el retablo que se conserva en Nueva York. Se trata de un *San Antonio de Padua* (fig. 2) adquirido hace una década por la Junta de Castilla y León que se depositó en el citado museo,<sup>8</sup> seguramente ante la creencia de que pertenecía en origen al patrimonio de esa provincia, ya que salió a subasta como obra del Maestro de Astorga.<sup>9</sup> Mide 140 x 72 cm, dimensiones muy similares a las de la tabla de la *Piedad* que ocupa el centro del cuerpo superior del retablo del Metropolitan. Pero no solo las medidas encajan: los rasgos formales no dejan lugar a dudas acerca de que estamos ante la pieza que falta en el retablo neoyorkino.

<sup>8</sup> Agradezco al Museo de León, a su director Luis A. Grau y a su restauradora, Myriam Hernández Valverde, por todas las facilidades dadas para acceder a la pieza, examinarla y fotografíarla.

<sup>9</sup> Subastada en la Casa Balclis en octubre de 2011 con el número de lote 1138. Su precio de salida fue de 16.000 euros.



Fig. 2. *San Antonio de Padua*. Maestro de la Horta. Ca. 1520. Museo de León. León. Foto: autora

La historia del retablo desde su salida de su ubicación original es un buen ejemplo del periplo que seguía este tipo de piezas. La referencia más antigua lo sitúa en la galería del anticuario Juan Lafora, en Madrid.<sup>10</sup>

Lafora tenía su tienda en la Carrera de San Jerónimo, donde “se reunían académicos historiadores, arqueólogos, investigadores, y coleccionistas”.<sup>11</sup> Pero no solo congregaba a lo más granado de la cultura española, evidenciando ese doble juego de muchos de ellos, que armonizaban sin problema una defensa del patrimonio con la compraventa espuria del mismo. También tenía contacto con anticuarios extranjeros. Aquí es donde entra en juego el siguiente eslabón de la cadena, Jacques Seligman, un anticuario de origen alemán que desarrolló su carrera profesional entre París y Nueva York y que “fue uno de los primeros

<sup>10</sup> Post (1933): 462, fig. 176.

<sup>11</sup> Marés Deulovol (2000): 248.

en darse cuenta del potencial del coleccionista estadounidense y su deseo de comprar arte europeo”.<sup>12</sup> En Nueva York alcanzó lo más alto de su profesión, llegando a ser uno de los consultores del Metropolitan Museum. Abrió una sucursal en esta ciudad en 1908 y tuvo entre sus clientes a grandes coleccionistas como Huntington, Hearst o Morgan.<sup>13</sup> También a otros quizá menos conocidos, como el comprador del retablo de la Horta, George Blumenthal, quien lo adquirió en 1917.<sup>14</sup> Blumenthal, gran benefactor del Metropolitan Museum, se lo acabará donando a esta institución en 1941 junto con otras muchas piezas de su colección.

Así pues, el itinerario de este conjunto se inicia poco después de la redacción del catálogo monumental de Gómez-Moreno entre 1903 y 1905 y antes de 1917, cuando ya estaba en poder de Seligman. El *modus operandi* fue el habitual: de lo local a lo internacional; de lo clandestino a la exhibición pública en uno de los museos más importantes del mundo. El único eslabón que se nos escapa es en realidad el más determinante: el “facilitador” local con el que a buen seguro contaría Juan Lafora en Zamora.

Y es que esta pieza del engranaje, este primer paso hacia el mercado del anticuariado, es la más difícil de descubrir, al hacerse bajo cuerda muchas de estas ventas, de las que muchas veces desconocemos, como es el caso, si contaba con el beneplácito de las autoridades eclesiásticas,<sup>15</sup> algo de lo que no hay duda alguna en otros casos.<sup>16</sup>

Del periplo que siguió la tabla de San Antonio se conoce menos. Seguramente salió a la vez que el resto de pinturas, pero se desgajó de él tempranamente, ya que en la referencia y foto publicada por Post cuando aún se encontraba en poder de Lafora –es decir, antes de 1917– ya carece el conjunto de esta pieza. En su reverso presenta una etiqueta en la que figura lo siguiente: “Excmo. Sr. Duque del Infantado”, además de un sello de tampón donde se lee: “R. Arroyo, Huertas 11”, referido al restaurador y pintor Rafael Arroyo, que quizá fue quien le añadió el actual marco neogótico.<sup>17</sup>

<sup>12</sup> Socias Batet / Gkozgkou (2012): 41.

<sup>13</sup> Socias Batet / Gkozgkou (2012): 41.

<sup>14</sup> Véase nota 7.

<sup>15</sup> Ciertamente, las autoridades episcopales de Zamora y también algunos párrocos de la diócesis estaban detrás de muchas de estas ventas, como se recoge en el epistolario de Gómez-Moreno, recientemente publicado (Lorenzo Arribas / Pérez Martín [2017]: 88, 213, 290).

<sup>16</sup> Por ejemplo, el retablo del arzobispo Sancho de Rojas, hoy en el Museo del Prado, que a comienzos del siglo XX se encontraba en la localidad de San Román de Hornija. En 1908 Gómez-Moreno, con la ayuda de Elías Tormo en calidad de senador, consiguió parar su venta por parte del obispado zamorano, tal y como se relata en Lorenzo Arribas / Pérez Martín (2020).

<sup>17</sup> *Informe final restauración San Antonio de Padua atribuido a Maestro de Astorga. Astorga (León)*. Consultado en el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León (Simancas, Valladolid). Agradezco a Pilar Vidal Meler, restauradora del centro, las facilidades dadas para la consulta de todo el material en relación con esta y otras tablas atribuidas al Maestro de Astorga.

## 1. 1. Juan de Vega

Merece la pena que nos detengamos por un momento en el fundador de la capilla, Juan de Vega, recordado en una inscripción que aún recorre parte de sus muros, recordándonos que fue fundada en 1495.<sup>18</sup> Ese breve texto revela asimismo que fue macero mayor de los Reyes Católicos, y como tal aparece en la documentación que hemos recopilado,<sup>19</sup> aunque en otras ocasiones figura como “balletero mayor de maza”.<sup>20</sup> Se trata de cargos de categoría no muy elevada, pero vinculados a la monarquía, como él se encarga de recordar orgullosamente. Quizá tal relación le benefició cuando los monarcas confirmaron las compras que hizo de casas de judíos cuando estos hubieron de vender con premura sus propiedades tras el decreto de expulsión de 1492.

Así consta en dos documentos de 1493 y 1494 respectivamente. Ese año recibe además la merced por parte de los reyes de confirmar la compra de unas casas en la colación de Santiago que había realizado unos diez años antes a Juan Rodríguez de Ledesma, acusado ahora de herejía. El obispado había confiscado dichas casas lo cual agravaba mucho a Juan de Vega “al haberlas comprado de buena fe”.<sup>21</sup> Estos negocios inmobiliarios le llevaron ante la justicia al ser acusado de fraude por otro judío en la venta de unas casas en la calle de la Costanilla.<sup>22</sup>

Dado que Juan de Vega desaparece de la documentación hacia 1495, no creemos que fuera él quien encomendara el retablo, cuyo estilo es unas dos décadas posterior a esa fecha. Seguramente –y como era frecuente– dejó dispuesto en su testamento la ejecución de un retablo para su capilla, delegando esta tarea en sus testamentarios, quienes solían poner menor cuidado del deseado en seguir al pie de la letra la petición del finado. Quizá eso explique la variada iconografía del retablo, que no parece seguir un programa concreto, más allá de incluir la tabla de la Piedad, en consonancia con la dedicación de la capilla “al servicio de dios e de nuestra señora la virgen María”. Significativamente esta capilla aparece citada en la documentación parroquial como “Capilla de San Antonio”, mencionándose en los inventarios “un altar de san Antonio pintado”,<sup>23</sup> pues este santo es el que ocupa el lugar más destacado del retablo. Que sea este

---

<sup>18</sup> Transcrita en Rodríguez Montañés (2002): 508.

<sup>19</sup> En 1489 y 1494. Archivo General de Simancas (en lo sucesivo AGS), Real Cancillería de los Reyes de Castilla. Registro del Sello de Corte, leg. 148903,223; AGS, Real Cancillería de los Reyes de Castilla. Registro del Sello de Corte, leg. 149405,3.

<sup>20</sup> En 1493; AGS, Real Cancillería de los Reyes de Castilla. Registro del Sello de Corte, leg. 149304,239.

<sup>21</sup> El 14 de mayo de 1494; AGS, Real Cancillería de los Reyes de Castilla. Registro del Sello de Corte, leg. 149405,3.

<sup>22</sup> Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (en lo sucesivo ARChVa), Registro de Ejecutorias, caja 87,9, 22 de agosto de 1495.

<sup>23</sup> Archivo Diocesano de Zamora, Parroquia de Santa María de la Horta, Inventarios de 1829 y de 1888.

el santo principal y no San Juan, santo patrono del fundador, que queda desplazado a la izquierda del santo franciscano (fig. 3), también pudiera estar en consonancia con quien finalmente encargó la obra, aunque esta afirmación no deja de ser una hipótesis que por el momento no se puede comprobar.



Fig. 3. Recreación del estado original del *Retablo de San Antonio de Padua* en su ubicación primigenia en la capilla de Juan Vega de la iglesia de Santa María de la Horta de Zamora. Recreación: Francisco M. Morillo



En cualquier caso, más allá del lapso de unos veinticinco años transcurridos entre la desaparición de Juan de Vega y el estilo del retablo, nada más podemos certificar al no conservarse su testamento. Sí ha llegado a nuestros días el de su hija Isabel, fallecida en 1539.<sup>24</sup> Isabel era viuda de Antón Centenera, uno de los primeros impresores en España, documentado entre 1482 y 1504<sup>25</sup> y que también estuvo envuelto en pleitos con judíos.<sup>26</sup> Quizá fueron estos negocios de su marido y de su padre los que permitieron a Isabel de Vega tener una economía saneada, constando en su testamento varias propiedades que deja a su hijo y una renta para su nieta Isabelica, que era “pobrecica”. Pero lo que nos interesa es que se manda enterrar en la capilla de su padre, donde quizá esté sepultado también el propio Centenera. No se nos debe escapar que el nombre de pila del impresor, así como de un cuñado suyo, hijo, asimismo, de Juan de Vega, es Antonio, y quizá este hecho esté en relación con la imagen principal del retablo a la que antes nos referíamos.

## 2. OTRAS OBRAS ATRIBUIBLES AL MISMO TALLER

A partir de esta obra, y en un afán de recomponer los inicios del Renacimiento en Zamora, se pueden traer a colación otra serie de pinturas diseminadas por distintas colecciones y museos que fueron hechas por el mismo pintor, para quien proponemos el nombre de Maestro de la Horta.

La primera de ellas es una pintura perteneciente a la Galleria Parmeggiani de Reggio Emilia (Italia).<sup>27</sup> El tema representado en ella no está claro, pero si aceptamos la conjetura de Post<sup>28</sup> a falta de una hipótesis más convincente, se trata de *Santa Clara y su hermana Inés acogidas en un convento* (fig. 4), es decir, el episodio que relata cuando Clara y su hermana Inés se encontraban acogidas en el monasterio de Sant’Angelo in Panzo.<sup>29</sup> Solo una de las dos seglares que aparecen en el coro de las monjas lleva nimbo, la situada en primer plano a la derecha (fig. 5). Su papel protagonista en la composición indica que se trata de Santa Clara. Puesto que su hermana Inés no fue canonizada hasta el siglo XVIII, sería la joven muchacha sin nimbo que se encuentra a la izquierda en segundo plano.<sup>30</sup>

---

<sup>24</sup> Archivo Histórico Provincial de Zamora, Protocolos, signatura n.º 19, ff. 231-241.

<sup>25</sup> Para mayor información sobre este impresor véase García Lorenzo (1993): 64-69; Ruiz Fidalgo (2004). Fernández Duro afirma que muere en 1517, pero no se ha podido comprobar este hecho, tal y como se apunta en Ruiz Fidalgo (2004): 55.

<sup>26</sup> ARChVa, Registro de Ejecutorias, caja 18,3, 23 de diciembre de 1488.

<sup>27</sup> Agradezco a la Galleria Parmeggiani todas las facilidades proporcionadas para la reproducción de las imágenes de la pieza que ilustran este texto.

<sup>28</sup> Post (1947): 420, fig. 145.

<sup>29</sup> Así se refiere en la *Legenda Sanctae Clarae* (Omaechevarría [1970]: 157).

<sup>30</sup> Ciertamente, hay otros detalles que difieren de lo relatado en la *Legenda*, donde se refiere que, con anterioridad a este episodio, a Clara ya le habían cortado el cabello los frailes de la Porciúncula



Figs. 4-5. *Santa Clara y su hermana Inés acogidas en un convento* (conjunto y detalle).  
 Maestro de la Horta. Ca. 1520. Galleria Parmeggiani. Reggio Emilia.  
 Foto: Musei Civici di Reggio Emilia

En todo caso, sea cual fuere el tema, las medidas (144 x 100 cm) y la representación tan específica de un episodio de la vida monástica indican que la tabla procede de un retablo de un convento femenino. Si damos por buena la opción de las clarisas, ha de tenerse en cuenta el ámbito de trabajo de este pintor, y esto implica la exclusión de importantes cenobios de monjas franciscanas en la provincia, como el de Santa Clara de Benavente o el de Santa Clara de Toro. Por otra parte, ha de pensarse en un convento de cierta magnitud y dedicado a la fundadora de la orden, a tenor de la especificidad del tema representado, que solo parece susceptible de formar parte de un ambicioso conjunto narrativo dedicado a Santa Clara. En la Zamora de los inicios del siglo XVI había varios conventos femeninos vinculados a la orden franciscana, pero algunos de ellos, como el de Santa Marina o el de Santa Isabel, eran, más bien, beaterios, de carácter más humilde. Así que todo lleva a pensar en la casa principal de esta orden en la ciudad, establecida desde 1237. Ese primer convento duró poco al ser arrasado por una crecida del Duero y 1269 cambió de ubicación. La cronología de este

---

y había abandonado “los variados atuendos” (Omaechevarría [1970]: 136). Sin embargo, en la tabla que nos ocupa la santa aparece con un atavío elegante y mundano, quizá por marcar un contraste con las religiosas que habitaban ese convento, subrayando así que la decisión de Clara de consagrar su vida al Señor era muy reciente.

segundo convento se extiende hasta 1586, cuando una nueva riada obligó a un nuevo traslado, esta vez a una zona más céntrica de la ciudad, donde permanecerán hasta mediados del siglo XX.<sup>31</sup> Dado que el estilo de la pintura que nos ocupa indica que fue hecha en el primer tercio del siglo XVI, de ser cierta nuestra hipótesis, sería parte del retablo mayor del segundo convento, parte del cual habría sido aprovechado en la siguiente ubicación.

La pintura se encuentra en la Galleria Parmeggiani desde la creación de la misma en 1933. Pero ya en 1924 su fundador, Luigi Parmeggiani, había trasladado su colección a Reggio Emilia, su ciudad natal, desde París, donde había residido hasta entonces.<sup>32</sup> Parmeggiani es un personaje de vida novelesca que ha merecido la atención de varios investigadores, sobre todo en su faceta como falsificador una vez que abandonó su actividad anarquista.<sup>33</sup> Pero lo que interesa ahora es subrayar que gran parte de su colección, conformada por armas y otros objetos, además de pintura, provenía de la del pintor español Ignacio León y Escosura. Este personaje responde también al prototipo de individuo vinculado al arte de diversas maneras, no todas ellas legítimas, ya que, además de pintor, está ampliamente documentado como marchante y falsificador de piezas.<sup>34</sup>

Desde luego, no creemos que aquí estemos ante un falso, pues el fraude se reservaba para artistas consagrados por la historia del arte, lo cual no es el caso. Sin embargo, cabe la posibilidad de que la pieza fuera comprada en origen por León y Escosura,<sup>35</sup> pues era él el que llevaba una vida cosmopolita con numerosos viajes entre Francia, Inglaterra, Italia, España y Estados Unidos. De ser así, la obra habría salido de su lugar de origen antes de 1901, año de su fallecimiento.

Desde la década de 1930 la tabla ha sido vinculada con diversos pintores españoles,<sup>36</sup> hasta que en 1983 fue atribuida al Maestro de Astorga.<sup>37</sup> Sin embargo, a la hora de buscar concomitancias con la obra segura de este anónimo maestro no encontramos evidencias sólidas. Sí existen en cambio coincidencias

---

<sup>31</sup> “Convento de Santa Clara de Zamora”, disponible en: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/7074> (consultado el 27 de abril de 2021).

<sup>32</sup> Toda la información sobre la formación de esta colección y sobre su creador, en Farioli (ed.) (2002).

<sup>33</sup> Blair / Campbell (1992): 134-147.

<sup>34</sup> Los datos sobre León y Escosura y su relación con Parmeggiani están extraídos de Egea García (2011): 124-154; (2014): 325-344. Su faceta como pintor de *tableautins* y su éxito en el mercado internacional con este tipo de producción se trata en Alzaga Ruiz (2011): 287-315.

<sup>35</sup> Mayer (1935): 330, señala la procedencia de esta y otras pinturas españolas de la colección de León y Escosura, afirmación que no se recoge en los catálogos posteriores de la Galleria Parmeggiani. Desde nuestro punto de vista, es una información no desdeñable, dado que el investigador alemán visitó la colección guiado por su fundador, que sin duda le proporcionó datos de primera mano sobre su formación.

<sup>36</sup> Mayer (1935): 331, la considera de un seguidor de Pedro Berruguete. De la misma opinión es Pérez Sánchez, que se encargó de catalogar la pintura española de esta galería; Pérez Sánchez (1988): 8. Post (1947): 420, fig. 145 se la asigna a Bartolomé de Castro.

<sup>37</sup> Díaz Padrón / Padrón Mérida (1983): 198.

relevantes entre el retablo de la Horta y esta pieza, tales como el manejo del espacio y en el deseo de mostrar el mismo tipo de vegetación a través de las ventanas. Deben ser obras cercanas en el tiempo por el modo en que utilizan el oro, alejándose cada vez más de su primitiva función de marcar un espacio-tiempo simbólico para convertirse en un elemento decorativo, aunque tiene su importancia desde el punto de vista compositivo. En efecto, el fondo dorado rectangular sobre el que se dispone el Calvario actúa como eje de la composición, al igual que sucede en las tablas del retablo de la capilla de Juan de Vega.

En cuanto a las figuras que habitan ese espacio, se repiten su esbeltez y las manos alargadas y expresivas. Los rostros son muy similares, como se puede comprobar al comparar la Magdalena de la *Lamentación* del Metropolitan con la Santa Clara de la tabla Parmeggiani.



Fig. 6. *Cristo en la cruz flanqueado por San Francisco de Asís y San Antonio de Padua.* Maestro de la Horta. Ca. 1520. Paradero desconocido

Otra tabla que conocemos solo a través de una fotografía de escasa calidad representa a *Cristo en la cruz flanqueado por San Francisco de Asís y San Antonio de Padua* (fig. 6).<sup>38</sup> La cruz se erige sobre una fuente de la que mana sangre, que no por casualidad es pentagonal, aludiendo a las cinco llagas de Cristo. Como

<sup>38</sup> La única referencia de su ubicación la sitúa en una galería de Los Ángeles, pero no hemos podido confirmar esta información.

sabemos, esta es una devoción muy franciscana que pone en paralelo el sufrimiento de Cristo en la cruz con la estigmatización de San Francisco, a la que aquí se alude en el modo en el que se representa al santo. Pero es menos común que además aparezca San Antonio de Padua. Es por ello que seguramente se trata de una tabla de tipo devocional, bien para un convento franciscano, bien para un particular, sin que seguramente formara parte de un retablo. Aquí las afinidades son muy patentes en las figuras tanto de los santos franciscanos, algo más amanerados que el *San Antonio de Padua* del Museo de León y con el rostro algo más expresivo y menos dulce, pero aun así pensamos que son obras que se deben a la misma mano.



Fig. 7. *Calvario* (detalle).  
Entorno del Maestro de la Horta.  
Ca. 1515. Currier Museum of Art.  
Mánchester (New Hampshire)

Esta misma expresividad un tanto amanerada, pero con el mismo dominio del espacio, se percibe en un *Calvario* (fig. 7) de pequeño tamaño que desde 1968 pertenece al Currier Museum of Art de Mánchester (New Hampshire), donde figura como obra del Maestro de Astorga,<sup>39</sup> con quien ciertamente tiene muchas similitudes, sobre todo en la figura de Jesucristo. Sin embargo tanto la Virgen como San Juan enlazan más claramente con el retablo de la Horta, incluso en aspectos secundarios, como el modo de trabajar los nimbos. Entre el Maestro de Astorga y el Maestro de la Horta existen afinidades estilísticas imposibles de negar, pero también diferencias de las que se hablará más adelante. No nos atrevemos a incluir decididamente esta obra en el catálogo del Maestro de la Horta, pero sí queremos dejar constancia de su cercanía estilística con las obras precitadas.

## 2. 1. Obra temprana en la diócesis de León

La siguiente obra que hay que poner en conexión con el trabajo de este maestro es un *Calvario* en paradero desconocido (fig. 8) que conocemos a través

<sup>39</sup> Mide 87,63 x 52,39 cm. Imagen disponible en: <http://collections.currier.org/objects-1/info/236?sort=0> (consultado el 25 de abril de 2021).

de fotografías que lo ubican en distintas colecciones,<sup>40</sup> Pese a la mala calidad de la foto, se reconoce el empleo de rostros análogos, sobre todo en Jesucristo y San Juan; también en la Magdalena, pero con un *pathos* más acusado. Esta característica, así como el desarrollo del paisaje, más afín al mundo hispanoflamenco, con personajes secundarios en la lejanía y con un follaje más convencional, lleva a datar la obra en los inicios del siglo XVI.

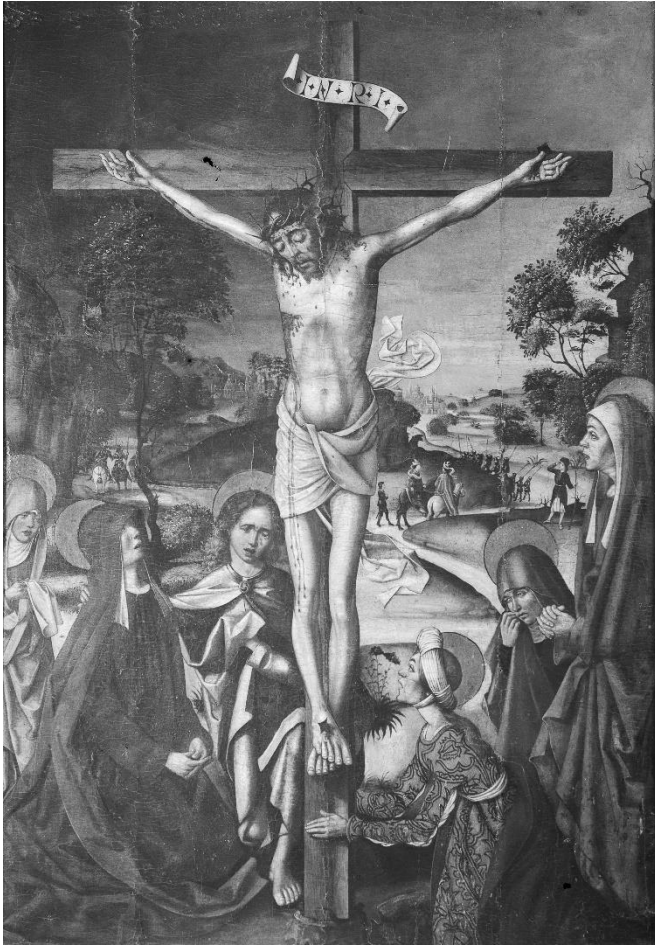


Fig. 8. *Calvario*. Maestro de la Horta. Ca. 1515. Colección particular

<sup>40</sup> Post (1950): 335, la asigna al Maestro de Palanquinos y la sitúa en la colección Graells de Barcelona. En el archivo fotográfico de Diego Angulo, custodiado en Madrid, en el Centro Tomás Navarro Tomás del CSIC, figura como obra de la colección de Emilio Sala en Madrid, pero sin ninguna autoría asignada. Mateo Gómez (2018) la ubica en la colección Pérez Escobar y plantea la posibilidad de su pertenencia al despiezado retablo de Fuentelcarnero (Zamora), siendo esta una hipótesis errónea, no solo por cuestión de estilo, sino sobre todo porque el *Calvario* original de ese retablo es precisamente la única tabla que se conserva en Zamora, actualmente en su Museo Diocesano.

Esta pintura abre el camino hacia una serie de obras hispanoflamencas con las que existe una relación tan evidente que cabe plantear la posibilidad de que nos hallemos ante la producción temprana de un mismo pintor, a caballo entre los últimos años del siglo XV y los inicios de la siguiente centuria.



Fig. 9. *Lamentación. Retablo mayor de la parroquia de Santa Marina de Mayorga (Valladolid). Maestro de la Horta. Ca.1500. Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo.*  
Foto: autora



Fig. 10. *Lamentación. Retablo de Nuestra Señora. Maestro de la Horta. Ca. 1520. Metropolitan Museum of Art. Nueva York. Foto: museo.*

La obra más importante de esta serie fue hecha para Mayorga, en plena Tierra de Campos vallisoletana, en una zona perteneciente entonces a la diócesis de León. Se trata del retablo de la parroquia de Santa Marina de esta localidad, que se encuentra hoy en Oviedo, en el Museo de Bellas Artes de Asturias. Fue realizado por dos pintores anónimos, el conocido como Maestro de Palanquinos y otro coetáneo, aún por definir, que se encargó de las dos calles del lado de la Epístola inmediatas a la calle central del retablo y de la calle del lado del Evangelio situada junto a la calle central.<sup>41</sup> El Maestro de la Horta comparte con este último pintor algunos rasgos, como un gran interés por el desarrollo espacial, el empleo de figuras muy alargadas y el tipo de rostros, que en ocasiones resultan

<sup>41</sup> Estas diferencias ya fueron apreciadas en Hodge *et alii* (2000). Les sigue Ballesté (2019): 247, quien propone el nombre de Maestro del retablo de Santa Marina para este pintor.

algo caricaturescos. En ilustrativo comparar la tabla de la *Lamentación* de los conjuntos conservados actualmente en Oviedo y en Nueva York (figs. 9-10), pues también permite observar las diferencias, ya que el pintor de Mayorga no presenta ningún rasgo renacentista y, en consonancia, el tipo de paisaje es el típico del mundo hispanoflamenco. La anatomía de sus figuras se articula de una manera un tanto torpe, como se percibe sobre todo en José de Arimatea sujetando los clavos. Hay que subrayar también el cambio en la gama cromática empleada: de los tonos saturados en la tabla de Mayorga se pasa a una paleta mucho más clara y luminosa en la tabla de Zamora. Los tipos humanos son muy parecidos, pero ciertamente más idealizados y dulcificados en la *Lamentación* del conjunto procedente de Zamora.

Así pues, una vez analizadas y sopesadas diferencias y semejanzas, creemos que el responsable de los retablos de Mayorga y de Zamora es el mismo taller en dos etapas evolutivas distintas. Al contar con estas dos ubicaciones seguras, se pueden agrupar en torno al sur de la diócesis de León una serie de obras hispanoflamencas que presentan el mismo estilo, realizadas entre 1490-1500, y en torno a Zamora las obras más renacentistas.

A su primera etapa hispanoflamenca se pueden asignar también otras dos tablas más<sup>42</sup> en las que están presentes los mismos rasgos, tales como las cejas prominentes, la mirada baja y ojerosa, el mentón estrecho, las manos exageradamente largas... Todo ello nos lleva al autor del retablo de Santa María de la Horta de Zamora en su primera fase evolutiva, puesto que el tratamiento del espacio y la gama cromática empleada son completamente diferentes.

La primera de ellas, localizada hoy en la colección Laia Bosch, muestra a *San Juan Bautista y el profeta Balaam* de cuerpo entero (fig. 11). La postura de San Juan, y también su rostro, guardan una gran semejanza con la misma figura en el retablo neoyorkino (fig. 12).

La segunda es una tabla en la que aparecen *San Pablo y San Andrés* de medio cuerpo (fig.13), perteneciente al Museo de Bellas Artes de Bilbao desde 1916,<sup>43</sup> que quizá provenga de Arenillas de Valderaduey (León), una localidad cercana a Mayorga.<sup>44</sup> Es significativo que esta pintura ya fuera inequívocamente

---

<sup>42</sup> Atribuidas al Maestro del retablo de Santa Marina en Ballesté (2019): 249-251.

<sup>43</sup> Imagen disponible en <https://www.museobilbao.com/catalogo-online/los-apostoles-san-pablo-y-san-andres-6912> (consultada el 27 de abril de 2021). Agradezco al Museo de Bellas Artes de Bilbao todas las facilidades proporcionadas para la reproducción de la imagen de esta obra.

<sup>44</sup> Ballesté (2019): 251. El autor basa su hipótesis en la descripción hecha por Gómez-Moreno de una tabla con el mismo tema en esta localidad perteneciente a la diócesis de León. Si bien la descripción puede servir para muchas pinturas del periodo, como apunta el autor, es llamativa la similitud de medidas, que solo difieren en un centímetro. A esto se puede añadir que la temprana propiedad de la tabla por parte del museo (1916), poco después de la catalogación de la misma por el investigador granadino, apunta una vez más a una relación causa-efecto, por mucho que el catálogo leonés no fuera publicado hasta 1925, que ponía en alerta a los más cercanos a la tabla sobre su valor.



relacionada por Post con el retablo del Metropolitan, cualquiera que fuera el autor de ambas obras.<sup>45</sup> Ciertamente, las afinidades son muy estrechas, tal y como se puede constatar al comparar los dos santos con el San Andrés del retablo neoyorkino (fig. 14). Años más tarde Hodge la incorporó al catálogo del pintor que se encargó a medias con el Maestro de Palanquinos del retablo de Santa Marina de Mayorga.<sup>46</sup> Así pues, los vínculos entre las distintas pinturas de este maestro, que ahora queremos reunir en un único catálogo, ya estaban latentes, pero necesitaban de una mirada global que tuviese en cuenta el territorio.



Fig. 11. *San Juan Bautista y el profeta Balaam.*  
Maestro de la Horta. Ca. 1500.  
Colección Laia Bosch



Fig. 12. *San Juan Bautista.*  
*Retablo de Nuestra Señora.* Maestro de la Horta.  
Ca. 1520. Metropolitan Museum of Art.  
Nueva York. Foto: museo

Y es que la comarca de Tierra de Campos, que se encuadra en el sur de la diócesis legionense, pero también partes de las diócesis de Zamora, Astorga y Palencia, se ha revelado como un territorio pleno de intercambios. En la primera

<sup>45</sup> Post (1933): 462-463.

<sup>46</sup> Hodge *et alii* (2000): 19.

mitad del siglo XVI transitan por él artistas como el escultor Jacques Bernal, el pintor Lorenzo de Ávila o maestros anónimos como el denominado de los Santos Juanes o el más conocido y prolífico Maestro de Astorga, de manera que no debe extrañar el periplo seguido por el Maestro de la Horta. Más complejo es, sin embargo, explicar el lapso de tiempo transcurrido entre las obras leonesas y las zamoranas, pero, sobre todo, determinar dónde pudo aprender a manejar las claves del nuevo lenguaje renacentista. La contención emocional, la mayor idealización de las figuras o el cambio en la gama cromática, son fórmulas fácilmente asimilables. Pero el manejo del espacio en un periodo en el que aún se estaba desarrollando en la península este nuevo estilo es ciertamente notable y difícil de aprender en un ámbito local que *a priori* no parece estar conectado con las grandes novedades del momento. Pero a día de hoy no hay respuesta a esta importante cuestión, que es clave para desentrañar los inicios de la pintura del Renacimiento en esta zona, más allá de una primera irrupción a través de la figura de Pedro Berruguete, que, en este caso, no ayuda a despejar la incógnita.



Fig. 13. *San Pablo y San Andrés*.  
Maestro de la Horta. Ca. 1500.  
Museo de Bellas Artes de Bilbao.  
Bilbao. Foto: museo



Fig. 14. *San Andrés* (detalle).  
*Retablo de Nuestra Señora*.  
Maestro de la Horta. Ca. 1520.  
Metropolitan Museum of Art.  
Nueva York. Foto: museo

### 3. RELACIÓN CON EL MAESTRO DE ASTORGA

Mucho de lo dicho en cuanto al manejo espacial y el paisaje de tipo umbro, y la falta de explicación sobre su adquisición de este bagaje, puede servir también para definir la oscuridad que rodea la formación del Maestro de Astorga. De hecho, algunas de las obras aquí recogidas han sido relacionadas con este anónimo pintor,<sup>47</sup> con quien el Maestro de la Horta tiene muchos puntos en común, pero desde luego se trata de dos pintores diferentes que, eso sí, que trabajaron en el mismo ámbito y en la misma época. Desde nuestro punto de vista, la fecundidad de atribuciones hechas a lo largo de décadas al Maestro de Astorga ha englobado obras demasiado dispares entre sí. Si asignamos nuevas pinturas a cualquier pintor anónimo en torno a una serie de obras con un estilo coherente, lo lógico es que el punto de partida sea siempre ese conjunto homogéneo e indiscutible. En el caso del Maestro de Astorga, estas obras *principes* se encuentran en esta ciudad leonesa o pertenecieron con seguridad a ella, como ocurre con el retablo de la Pasión en la catedral, el del canónigo Meneses, hoy en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, o las tablas de un antiguo retablo dedicado a Santiago repartidas entre el museo catalán, el Museo Lázaro Galdiano y el Museo de León.

Si comparamos formalmente las obras aquí agrupadas en torno al retablo de la capilla de Juan de Vega de la iglesia de Santa María de la Horta de Zamora con las tablas seguras del Maestro de Astorga, se comprueban las disonancias existentes entre ellas. Más aún, esta disparidad estilística también afecta al dibujo subyacente, tal y como consta en los informes de restauración de la tabla de *San Antonio de Padua* del Museo de León y otras pinturas del catálogo del Maestro de Astorga.<sup>48</sup>

Las similitudes en cuanto a la concepción espacial y el tipo de paisaje sí indican contacto entre ambos, pero el cómo adquirieron ese temprano italianismo permanece de momento sin respuesta.

### BIBLIOGRAFÍA

Alzaga Ruiz, Amaya (2011): “Ignacio León y Escosura. París, Londres y el mercado artístico norteamericano”, en M.<sup>a</sup> Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares (dir.):

<sup>47</sup> Post (1947): 562-563, atribuyó el retablo hoy en el Metropolitan al Maestro de Astorga, aunque con anterioridad se lo había atribuido al pintor seguntino Antonio Contreras, cuyo catálogo es muy poco coherente. Al hacer esta atribución reasignó otras obras, como la tabla del Museo de Bellas Artes de Bilbao, que también atribuye con dudas al Maestro de Astorga. En la *Crucifixión* de la colección Graells, aunque se la asignó al Maestro de Palanquinos, dejó escrito que en ella se pueden adivinar rasgos del Maestro de Astorga; Post (1933): 335. El investigador americano también es el responsable de que la tabla del Currier Museum of Art esté asignada al Maestro de Astorga; Post (1952): 285.

<sup>48</sup> Véase nota 17.

- Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, pp. 287-315.
- Ballesté, Marc (2019): “Tablas de nuevos maestros castellanos anteriormente atribuidas al Maestro de Palanquinos (1480-1500)”, *Archivo Español de Arte*, 367, 245-260. DOI: <https://doi.org/10.3989/aearte.2019.16>
- Berg Sobré, Judith (1989): *Behind the Altar Table: The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*. Columbia (Misuri), University of Missouri Press.
- Blair, Claude / Campbell, Marian (1992): “«Vive le vol»: Louis Marcy, Anarchist and Faker”, en Mark Jones (ed.): *Why Fakes Matter. Essays on Problems of Authenticity*. Londres, British Museum Press, pp. 134-147.
- Díaz Padrón, Matías / Padrón Mérida, Aída (1983): “Miscelánea de pintura española del s. XVI”, *Archivo Español de Arte*, 223, 193-219.
- Egea García, María (2011): “La falsificación de arte en torno al siglo XIX: el caso francés y sus consecuencias”, *erph\_ Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*, 9, 124-154.
- Egea García, María (2014): “Ignacio León y Escosura. Un pintor cosmopolita en la segunda mitad del siglo XIX”, en Luis Sazatornil Ruiz / Frédéric Jimeno (coords.): *El arte español entre Roma y París. Siglos XVIII y XIX: intercambios artísticos y circulación de modelos*. Madrid, Casa Velázquez, pp. 325-346.
- Farioli, Elisabetta (ed.) (2002): *La Galleria Parmeggiani a Reggio Emilia. Guida alla collezione*. Reggio Emilia, Musei Civici.
- Fiz Fuertes, Irene (2015): “Pintura del primer tercio del siglo XVI en la antigua diócesis de Zamora”, en José Luis Hernández Luis (coord.): *Sic vos non vobis. Colección de estudios en honor de Florián Ferrero*. Zamora, Ministerio de Educación y Cultura, pp. 407-439.
- García Lorenzo, Luciano (1993): “Los orígenes de la imprenta en Zamora”, en VV.AA.: *Civitas. MC aniversario de la ciudad de Zamora*. Zamora, Junta de Castilla y León, pp. 64-69.
- Gómez-Moreno, Manuel (1927): *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora (1903-1905)*, vol. 1: *Texto*. Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- Hodge, Sam et alii (2000): “The Santa Marina Retable from Mayorga, Attributed to the Master of Palanquinos, c. 1490s”, *Hamilton Kerr Institute Bulletin*, 3, 7-40.
- Lorenzo Arribas, Josemi / Pérez Martín, Sergio (2017): *Excursiones zamoranas, 1903-1904. Epistolario de Manuel Gómez-Moreno y Elena Rodríguez-Bolívar*. Zamora, Semuret.
- Lorenzo Arribas, Josemi / Pérez Martín, Sergio (2020): “San Román de Hornija 1908: primeros intentos de venta de la tabla central del retablo del arzobispo Sancho de Rojas”, *BSAA arte*, 86, 393-411. DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.86.2020.393-411>
- Marés Deulovol, Federico (2000): *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memoria de la vida de un coleccionista*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona.
- Martín Benito, José Ignacio / Regueras Grande, Fernando (2003): “El Bote de Zamora: historia y patrimonio”, *De Arte*, 2, 203-223. DOI: <https://doi.org/10.18002/da.v0i2.1361>

- Martínez Plaza, Pedro J. (2017): “El mercado de pintura en Madrid durante el último tercio del siglo XIX”, en Antonio Holguera Cabrera *et alii* (coords.): *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica*. Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 776-791. Handle: <https://hdl.handle.net/11441/90939>
- Mateo Gómez, Isabel (2018): “Reconstrucción del desaparecido retablo de San Esteban, del Maestro de Astorga, en la iglesia parroquial de Fuentelcarnero (Zamora)”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 257, 399-415.
- Mayer, August L. (1935): “Una colección de arte español en Reggio d’Emilia”, *Revista Española de Arte*, 12, 330-332.
- Mora, Gloria (2012): “Antigüedades, reproducciones y falsos en las colecciones eclécticas madrileñas de fines del siglo XIX. El museo de José Lázaro Galdiano y otros casos”, *Horti Hesperidum*, 2/1, 291-321.
- Omaechevarría, Ignacio (1970): *Escritos de Santa Clara y documentos contemporáneos*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. (1988): *Dipinti della Civica Galleria “Anna e Luigi Parmeggiani”*, vol. 1: *I dipinti spagnoli*. Reggio Emilia, Grafis.
- Post, Chandler Rathfon (1933): *A History of Spanish Painting*, vol. 4/2: *The Hispano-Flemish Style in North-Western Spain*. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- Post, Chandler Rathfon (1947): *A History of Spanish Painting*, vol. 9/1: *The Beginning of the Renaissance in Castile and Leon*. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- Post, Chandler Rathfon (1950): *A History of Spanish Painting*, vol. 10: *The Early Renaissance in Andalusia*. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- Post, Chandler Rathfon (1952): “Unpublished Early Spanish Paintings in American and English Collections”, *The Art Bulletin*, 34, 279-283.
- Rodríguez Montañés, José Manuel (2002): “Iglesia de Santa María de la Horta”, en Miguel Ángel García Guinea / José María Pérez González (dirs.): *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*. León. Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real – Centro de Estudios del Románico, pp. 499-509.
- Ruiz Fidalgo, Lorenzo (2004): “Centenera y Zamora”, en José Luis Gago Vaquero (com.): *Tipografía y diseño editorial en Zamora: de Centenera al siglo XXI* (catálogo de exposición). Zamora, Junta de Castilla y León, pp. 55-64.
- Socias Batet, Immaculada / Gkozkgou, Dimitra (2012): *Agentes, marchantes y traficantes de objetos de arte (1850-1950)*. Gijón, Trea.