
Una nueva obra de la escuela de Toro en Valderas (León)

—IRUNE FIZ FUERTES*

1.- INTRODUCCIÓN: ESTILO E ICONOGRAFÍA

En la iglesia de *Nuestra Señora del Socorro* de Valderas (León) se ha localizado recientemente una singular pintura realizada en el siglo XVI. Se trata de una tabla en forma de semicírculo prolongado y abierto en sus extremos (Lám. I), en la que, de izquierda a derecha, nos encontramos consecutivamente las representaciones de *San Andrés*, la *Asunción de María* y una imagen del cielo y el infierno. Las escenas están separadas entre sí por una estructura que simula una especie de *loggia* a la italiana, arcos de medio punto sustentados por columnas elevadas sobre unos cimacios.

Actualmente se encuentra en el trasaltar de esta iglesia hoy cerrada al culto¹, pero éste no es el emplazamiento primitivo, sus características conducen a pensar que se trata



Lámina I. Tabla de la Asunción. Santa María del Socorro, Valderas (León).
Foto F. Regueras Grande.

* Universidad de Valladolid, Departamento de Historia del Arte. irunefiz@jyl.uva.es

¹ Este difícil acceso ha sido el que ha permitido que permaneciera inédita hasta ahora, su hallazgo se debe a D. Fernando Regueras Grande, a quien agradezco su amabilidad al proporcionarme la noticia de su existencia.

de una obra destinada a una capilla particular. Ni siquiera es probable que en origen perteneciera a este templo. Hay que tener en cuenta que la iglesia de la *Virgen del Socorro* es el único resto que queda del convento fundado en 1565 por los carmelitas². Esta fecha es demasiado tardía para la tabla, por lo que seguramente provendría de otro lugar. Al menos desde 1877, este templo conventual funciona con el nombre de parroquia de *San Claudio “el nuevo”* en sustitución de una de las primeras parroquias de Valderas, fundada en la Edad Media, *San Claudio “el viejo”*, que se hallaba en estado de ruina³. A finales del siglo XIX se hace una mención en los libros de fábrica de la nueva parroquia “*del arreglo de los bienes que habían pertenecido a la arruinada iglesia de San Claudio y al levantamiento de sepulturas*”⁴. Como era usual, los bienes de la antigua iglesia pasaron a formar parte de la nueva, por lo que quizá esta pintura provenga de *San Claudio “el viejo”*.

Por otra parte, su formato reducido indica que se trata de una pieza destinada a un lugar de culto secundario, probablemente una capilla privada. Esta hipótesis cobra fuerza por la presencia de donantes en dos de las escenas mencionadas. A los pies del sepulcro de la Virgen en la *Asunción* está representado un clérigo, mientras que una pareja de pequeño tamaño se arrodilla detrás de *San Andrés*. A través la adquisición de las capillas de un templo por parte de particulares más ó menos pudientes se pretendía perpetuar la memoria de sus fundadores. Estos espacios contaban con sus propios ornatos, y el principal de ellos era el retablo, en el que se representaban escultórica o pictóricamente los motivos deseados por el comitente, lo cual no se traduce necesariamente en una mayor libertad del pintor ni en grandes novedades formales, puesto que lo reclamado por el cliente coincide con los valores propugnados por la Iglesia y la imagen está sujeta a los mismos criterios de decoro. El cambio se limita a la personalización de la obra, mediante la incorporación del retrato de los donantes en la obra, escudos, y la representación de escenas que tengan un particular significado para el comitente.

La tabla fue realizada a mediados del siglo XVI. Valderas pertenece en esta época a la diócesis de León, pero la pintura de la zona está influida por la de los talleres de Toro, que extienden su influencia más allá de la ciudad y sus alrededores. Encontramos obras de estos pintores (o de imitadores) no sólo en la actual provincia de Zamora, sino en la de Valladolid, León y Salamanca, área que naturalmente comprende varias diócesis, demarcaciones geográficas bajo las que solían trabajar los artistas.

La pintura toresana⁵ está liderada por Lorenzo de Ávila, artista que recoge la influencia de la obra de Juan de Borgoña, con quien posiblemente trabajara en la catedral de Ávila. A esta influencia, evidente en el equilibrio, dulzura y tipos humanos que dominan todas sus composiciones, incorpora un rafaelismo atemperado y unos paisajes en la lejanía llenos de detalle, con un preciosismo más propio del mundo nórdico. El éxito de la pintura de Lorenzo de Ávila supone que tiene que contar con un numeroso taller muy jerarquizado en el que él se encargaba de la labor más intelectual, el diseño de las composiciones⁶.

² GARCÍA ABAD, A., *Historia de Valderas y su término*. Burgos, 1968, p. 130.

³ *Ibidem*, p. 72.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Sobre el tenor, vid.: I. FIZ FUERTES; Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña II y su escuela. *La recepción del Renacimiento en tierras de León y Zamora*, Salamanca (en prensa) con toda la bibliografía anterior.

⁶ VASALLO TORANZO, L., FIZ FUERTES, I. “Organización y método de trabajo de un taller del siglo XVI. El caso toresano” *Boletín del Instituto Camón Aznar*, XCI, agosto 2003, pp. 313-326.

Encontramos su estilo formal y compositivo en un amplio radio, pero esto no nos debe conducir a pensar que todas las pinturas que emparentan con la obra documentada de Ávila hayan salido de sus pinceles; pues de su taller surgieron numerosos discípulos que, al independizarse, fueron los encargados de extender su estilo por toda la zona. También hay que tener en cuenta la labor de los seguidores, que, sin necesidad de haberse formado con Lorenzo de Ávila, se limitan a imitar y repetir una fórmula de éxito.

Otro pintor importante del ámbito toresano es Juan de Borgoña II. No se trata de un hijo de Juan de Borgoña de Toledo⁷, como se ha pensado hasta hace poco, sino de un pintor foráneo que colabora desde la cuarta década de siglo con Lorenzo de Ávila mediante la usual fórmula de un contrato de compañía, lo que hace que su labor quede eclipsada bajo el dibujo de éste. A partir de los años cincuenta trabaja en solitario en las diócesis de Astorga y de León y Ciudad Rodrigo, extendiendo aún más el influjo de esta pintura.

Valderas queda, por tanto, dentro del radio de acción de nuestros artistas, lo que no implica que la tabla de Ntra. Sra. del Socorro fuera realizada por ninguno de ellos, sino por un imitador, más directamente influencia por Juan de Borgoña II que por Lorenzo de Ávila, sobre todo en lo que respecta a la corporeidad de las figuras: las figuras de Ávila son más ingravidas, el canon de las de Borgoña, sin embargo, es más rotundo y tiene mayor cuidado en reflejar los valores táctiles, como ocurre en el retablito de Valderas. La postura de *San Andrés*, de pie, en un suave contraposto, doblando la rodilla, es la típica de la escuela, así como el rostro y el paisaje que se desarrolla en la lejanía.

Por otra parte y, como se detalla más abajo, la Asunción entronca fielmente con las realizadas por este grupo de pintores, aunque su rostro es menos delicado. La obra en conjunto evidencia menor finura que la obra autógrafa de los dos artistas mencionados.

La arquería pintada ayuda a compartimentar el espacio sin necesidad de recurrir al habitual entramado en madera, dispositivo que, sin duda, es testimonio de unas modestas pretensiones, pues de lo que se trata es de fingir la estructura de un retablo ahorrándose el ensamblaje. Resta el primitivo marco como único elemento de carpintería.

El remate semicircular de la tabla, indica que estaba destinada a un espacio en forma de arco de medio punto, probablemente un arcosolio, colocada encima de un sepulcro. Además, uno de los temas representados en la tabla es inequívocamente funerario, la escenificación del cielo y el infierno en llamas, de las que un ángel rescata a un alma para elevarla a los cielos, modalidad común de ilustrar la esperanza en la vida eterna. La inclusión de *San Andrés* se referirá posiblemente al santo titular de uno de los donantes.

2.- LA TABLA CENTRAL: DOS TEMAS, UNA IMAGEN

El espacio central de la pintura lo ocupa la imagen de la *Asunción*. Es éste un tema muy frecuente en los retablos españoles del siglo XVI, evolución desde los prototipos bizantinos de la *Dormición de la Virgen*, en la que suele aparecer una pequeña imagen de la Virgen simbolizando su alma, recogida por Dios o por Jesucristo⁸. Paulatinamente el

⁷ *Ibidem*.

⁸ Dos ejemplos muy conocidos, que parten de influencias estilísticas muy diferentes, son la tabla de la *Dormición de la Virgen* de Bartolomé Bermejo, perteneciente a los *Staatliche Museen* de Berlín, inspirado en la



Lámina II. Juan de Borgoña I. Sala Capitular, Toledo (según D. Angulo).



Lámina III. Lorenzo de Ávila. Monasterio de Sancti Spiritus, Toro (Zamora).

Foto I. Fiz Fuertes.

tema se independiza y forma composiciones independientes; en algún retablo coincide la representación de ambos temas en tablas consecutivas, como en Belver de los Montes, ó *Santo Tomás Cantuariense* de Toro, siempre dentro del ámbito de la escuela de Toro. Pero lo más frecuente es que a medida que transcurre el siglo se abandone la *Dormición*, y se prefiera la representación de la Virgen rodeada de ángeles que le ayudan a ascender. Es decir, se desecha una visión constumbrista e ingenua en favor de otra concepción más abstracta que refleja la resurrección del cuerpo y alma de María.

Lorenzo de Ávila y su escuela representaron a menudo el tema de la *Asunción*. Cuando ésta no supone el sujeto principal del retablo se usa un esquema más simplificado que en Valderas y se prefiere la representación sobre un fondo neutro de María ascendida por ángeles. La Virgen suele estar sentada, salvo en *San Antolín* de Zamora y en las realizadas por Martín de Carbajal para Belver de los Montes y Pajares de la Lampreana. El ejemplo más temprano de este tipo es el realizado por Lorenzo de Ávila para en el retablo de los *Santos Juanes* de la Capilla del Hospital del Obispo en Toro (Lám. V); el resto son variaciones sobre esta pauta como se aprecia en los ejemplos conservados en la iglesias parroquiales de Losilla (Zamora), (Lám. VI) y Castrogonzalo (Zamora), (Lám. VII) en la de *La Trinidad* de Toro y en los otros ejemplos ya citados. La cabeza de la Virgen se tapa con el manto que cubre la túnica, formando un pliegue encima de la frente, salvo en Pajares y en Belver. En algunos casos se entrevé a los lados del rostro una melena castaña. Cambian el número de ángeles, aunque suelen ser seis, y la disposición de las manos de María, con las palmas abiertas hacia nosotros. En *Santo Tomás Cantuariense* de Toro (Lám. VIII), Juan de Borgoña II opta por colocar la mano derecha más elevada que la

pintura flamenca, y el *Tránsito de la Virgen* de Andrea Mantegna, cuya parte “terrenal” se conserva en el Museo del Prado de Madrid, mientras que la parte superior en la que Cristo recoge el alma de la María se custodia en la *Pinacoteca Nazionale de Ferrara*.



Lámina IV. Lorenzo de Ávila. Capilla de Las Cuevas, Catedral de Ávila. Foto I. Fiz Fuertes.



Lámina V. Lorenzo de Ávila. Retablo de los Santos Juanes, Toro (Zamora). Foto Imagen Mas.



Lámina VI. Asunción de la Virgen, Losilla (Zamora). Gentileza Obispado de Zamora.



Lámina VII. Asunción de la Virgen,
Castrogonzalo (Zamora).
Gentileza C.E.B. «Ledo del Pozo».



Lámina VIII. Asunción de la Virgen. Santo Tomás
Cantuariense, Toro (Zamora). Foto I. Fiz Fuertes.



Lámina IX. Rafael. La Asunción de María. Museo de Estocolmo.



Lámina X. Asunción de la Virgen. San Antolín.
(Zamora). Gentileza del Obispado de Zamora.

izquierda, al igual que en un dibujo de Rafael conservado en el Museo de Estocolmo (Lám. IX), aunque es difícil demostrar la influencia directa de esta obra sobre la de nuestro pintor.

Cuando se usa este esquema simplificado, pasa a ser un panel más del retablo y se inserta en las escenas sobre la vida de María, o de su Hijo. Al contrario que en la Corona de Aragón no hay ciclos exclusivamente asuncionistas que detallen minuciosamente los aspectos anteriores y posteriores a la Asunción⁹.

Hay otro tipo de representación asuncionista realizada por Lorenzo de Ávila que enlazan de manera más directa con el ejemplo de Valderas, son composiciones más complicadas que en realidad plantean tres acontecimientos sucesivos en la vida de María, su resurrección, manifiesta en el sepulcro vacío del registro inferior, la asunción propiamente, y la coronación. Este diseño procede del fresco sobre el mismo tema que realizó Juan de Borgoña I en la Sala Capitulare de la Catedral de Toledo (Lám. II): ante la estupefacción de los apóstoles, la Virgen asciende de su sepulcro flanqueada por un coro angélico¹⁰ mientras en el cielo espera Cristo para coronarla. Es necesario señalar que no es un esquema compositivo inventado por Juan de Borgoña I, proviene de Italia. Pero seguramente es el ejemplo de Borgoña el que sirvió para popularizar el tema, aunque no se siga al pie de la letra. Los ejemplos susodichos, ejecutados por Lorenzo de Ávila, son composiciones más dinámicas que el modelo toledano; los apóstoles siguen marcando una horizontal en la base de la composición y se disponen simétricamente en torno al sepulcro, pero hay una

⁹ Vid. VICENS, M^a T., *Iconografía Assuncionista*, Valencia, 1986.

¹⁰ No la ayudan, en realidad en este caso se trata de una ascensión.

mayor variedad de gestos, un creciente deseo de individualización. María señala un eje vertical ascendente, más nítido que en Toledo gracias a un reducido número de ángeles dispuestos en diagonal que tratan de elevarla. También contribuye a ello la postura de la Virgen, menos estática que en la composición de Juan de Borgoña I: flexionando la rodilla de manera más acusada, lo que provoca la formación de numerosos pliegues en la túnica, factores todos que repercuten en la ruptura de la simetría.

Casi se puede afirmar que cada ejemplo encontrado tiene sus propias variaciones, no sólo formales, sino iconográficas. La Asunción de Valderas sigue el esquema tripartito (sepulcro, virgen coronación), pero suprime los apóstoles (aunque conserve el sepulcro) probablemente para reforzar el carácter funerario y soteriológico de la escena principal, algo, en cualquier caso, poco común, y prefiere la representación de Dios Padre en vez de la del Hijo. En cuanto a la Virgen, la mayor novedad que presenta es la luna bajo sus pies, referencia a un pasaje del *Apocalipsis*: “y allí apareció una maravilla en el cielo: una mujer vestida de sol, y la luna a sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas”.

La luna a los pies de María remite inmediatamente a connotaciones inmaculistas de la imagen de María. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que antes del Concilio de Trento, cuando queda fijada definitivamente la iconografía de la Inmaculada Concepción a partir de este pasaje del *Apocalipsis* de la *mulier amicta sole*, combinado con otro del Cantar de los Cantares de la doncella *tota pulchra*, la representación de la *mulier amicta sole* se utiliza para diferentes imágenes de la Virgen, entre ellas la Asunción¹¹, por eso se suele hablar de contaminación entre ambos temas. Aunque cada uno representa un problema teológico muy diferente, su evolución corre paralela a lo largo del siglo XVI, y esto no es un mero capricho iconográfico o de cambio de gusto. No se trata sólo de la sustitución de un esquema narrativo anecdótico propio del Gótico por otro sintético más acorde con el Renacimiento, sino la adecuación de las artes plásticas a problemas teológicos: la concepción sin mancha del pecado original en el caso de la Inmaculada Concepción y la resurrección no sólo del alma, sino del cuerpo en la Asunción, gracia que esperaría alcanzar nuestro anónimo difunto de Valderas¹².

¹¹ STRATTON, V. S., *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid, 1988. Parece que es una peculiaridad iconográfica española.

¹² En 3^{as} pruebas de la revista conocemos la reproducción de la imagen del retablo en: A. GARCÍA ABAD; *Valderas al alcance de todos*, León 1998, Foto p. 39. Ni una palabra sobre el cuadro en el texto.