

PEDRO BERRUGUETE Y JUAN DE BORGOÑA EN EL RETABLO DE SAN ILDEFONSO DE TORO

Luis Vasallo Toranzo

El innegable interés del arte de Juan de Borgoña ha provocado un constante goteo de noticias documentales en las últimas décadas que ha supuesto un claro avance respecto de la situación reflejada por Post o Angulo a mediados del siglo pasado¹. La culminación de todo este proceso ha sido la monografía publicada por Isabel Mateo Gómez, quien profundiza en el argumento tradicional que presume una subordinación del joven Borgoña con respecto de Berruguete². Este trabajo da a conocer un nuevo testimonio que vuelve a vincular a Borgoña con una antigua obra del pintor palentino.

El retablo de Pedro Berruguete para los dominicos de Toro

El convento dominico de San Ildefonso o Santo Domingo de Toro fue fundado por la reina doña María de Molina entre 1285 y 1290³. El patronazgo del cenobio continuó en manos de los reyes de Castilla y León hasta 1494 en que Isabel y Fernando lo traspasaron a doña Aldonza de Castilla, señora de La Mota. Los monarcas premiaban así la decisiva participación de doña Aldonza y su marido don Rodrigo de Ulloa, ya fallecido, en la guerra civil contra Juana la Beltraneja, así como los servicios prestados por éste en el desempeño de su cargo de Contador Mayor. La operación había sido planeada años atrás por don Rodrigo, quien reservó, en su testamento fechado en 1491, 400.000 maravedís para terminar las bóvedas de las naves del templo dominico, si finalmente los reyes le traspasaban el derecho de enterramiento⁴.

El nuevo patronato fue posible merced a una cláusula impuesta por los Reyes Católicos que salvaguardaba el derecho de los monarcas y sus descendientes a enterrarse en la capilla mayor, medida destinada a garantizar el reposo del infante don Enrique, sepultado allí por su madre doña María de Molina⁵. Con esta concesión doña Aldonza podía descansar junto a su marido en el centro de la capilla, al tiempo que sus herederos y descendientes lo podrían hacer en los muros laterales, aunque para ello hubiese que trasladar el sepulcro del infante desde el lado del evangelio al de la epístola⁶. A cambio se comprometía a cerrar las naves de la iglesia, cuyas claves podría adornar con las armas de Ulloa y Castilla, y dotar la capilla con todo lo necesario para la liturgia.

Entre esos elementos se contaba el retablo, que fue encargado por doña Aldonza a Pedro Berruguete el 3 de enero de 1502⁷. Los vínculos cortesanos de los señores de La Mota⁸ y sus excelentes relaciones con la Orden de Predicadores, principales comitentes del pintor, explicarían la encomienda a Berruguete. No hay que olvidar que dos de los testamentarios de don Rodrigo de Ulloa —por lo tanto responsables del cumplimiento de la escritura de patronazgo— fueron fray Tomás de Torquemada y fray Diego de Deza. Aunque el primero ya había muerto a la firma del contrato con Berruguete, las inmejorables relaciones de la palentina Aldonza de Castilla⁹ con la Orden, similares a las demostradas por su esposo años atrás, debieron ser la verdadera razón del encargo al pintor.

La capilla mayor del convento toresano mandada edificar por María de Molina era poligonal con dos órdenes de ventanas. El retablo se

adaptaba a la planta y alcanzaba el orden inferior de vanos. Aunque por el momento no es posible realizar un estudio comparativo para acercarnos a la cotización del arte de Pedro Berruguete, el crecido precio del retablo, 165.000 maravedíes, bastante más que el pagado por el de Guaza de Campos, 100.000 maravedíes, presume una obra de gran magnitud¹⁰. Afortunadamente se han conservado varios documentos que permiten conocer la iconografía del retablo y el esquema general de su composición. En un contrato de mediados del siglo XVI, por el que se modificó parcialmente el conjunto, se cita el guardapolvo y la existencia de varias calles y cuerpos¹¹. En las condiciones firmadas en el siglo XVIII para sustituir el retablo antiguo por uno nuevo, se hace referencia al tema y a las imágenes de la calle principal¹². Según esta información el proyecto original de Pedro Berruguete estaba compuesto por varias calles y cuerpos donde se desarrollaban escenas de la Vida, Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo. La calle central resultaba el doble de ancha que las laterales y en ella se proyectó asentar una copia de Nuestra Señora de Prado de Valladolid, imagen de talla impuesta por la comitente¹³.

Con estos datos es posible un intento de reconstrucción de la traza presentada en 1502 por Pedro Berruguete. Según ha demostrado Joaquín Yarza recientemente¹⁴, los retablos mayores de Berruguete mostraban una disposición coincidente a la habitualmente utilizada por los entalladores tardogóticos palentinos¹⁵. Una sobrevalorada calle central acogía la escultura de la imagen titular, que resultaba cobijada bajo un enorme dosel en forma de torre que solía superar la altura de las calles laterales. Por otro lado, toda la estructura aparecía ceñida por un guardapolvo, habitualmente quebrado en su cúspide para acoger el alto pináculo que culminaba el dosel. Este esquema, utilizado en Berceuil¹⁶ y en Santo Tomás de Ávila (aunque aquí la imagen titular era de pintura) parece el proyectado también para Toro, por lo que no es muy arriesgado suponer una estructura compuesta de banco más dos cuerpos superpuestos, articulados en función de una calle central —donde se

localizaría la talla de la Virgen y el dosel turri-forme— acotada por dos estrechas entrecalles, transición de otras dos en cada lado, la mitad de anchas que la central. Todo lo cual quedaba limitado por el guardapolvo que servía de marco al conjunto.

Si esto es así, el ensamblaje respondía todavía a modelos góticos, muy alejados del diseño más moderno del retablo de la catedral de Ávila. En este último caso, todo parece indicar que las paralizaciones tras la muerte del palentino y fundamentalmente la participación de Vasco de la Zarza en su arquitectura, a quien en el verano de 1508 se paga 10.000 maravedíes para terminar la mazonería del conjunto, tuvo que resultar determinante para definir el aspecto final de la obra¹⁷. En el caso toresano también parece haberse producido un replanteamiento que pudo modificar sensiblemente el aspecto definitivo del conjunto.

La pérdida del testamento de Berruguete impide conocer la fórmula empleada para la finalización de sus obras inacabadas, así como la existencia de uno o más talleres sobre los que recaería la responsabilidad de darles término, siempre bajo la dirección de su viuda, curadora de sus hijos y herederos¹⁸. La escueta documentación abulense proporciona alguna pista sobre este particular. Berruguete comienza a cobrar por el retablo de la catedral en 1499, cuando se anotan dos descargos. Después desaparece su nombre del archivo catedralicio, hasta que se vuelve a mencionar una última entrega a su viuda e hijos en el verano de 1506, que parece poner fin a la relación de la familia del pintor con la institución. De hecho, la siguiente remuneración por el retablo se efectúa a Santa Cruz, que cobra en febrero de 1507¹⁹. Con las necesarias reservas debido a las abundantes faltas documentales, todo parece indicar que los herederos de Berruguete siguieron a cargo de la obra durante dos años, hasta que en 1505 o principios de 1506 se desentendieron de la misma.

La situación en Toro parece haber sido similar. Muy probablemente los herederos de Berruguete se ocuparon de la obra hasta 1505, mo-

mento en que la entregaron al convento. Es imposible conocer si el retablo se envió completo o si hubo un acuerdo con el comitente para reducir su tamaño a cambio de una rebaja sustancial en el precio. Sea como fuere, lo cierto es que en 1505 el patrono de la capilla quedó libre para mandar terminar, añadir o mejorar el retablo mayor de San Ildefonso de Toro a otro pintor.

La participación de Juan de Borgoña

Después de firmado el contrato con Berruete el patrono había cambiado. Ya no era doña Aldonza —que, enajenada, había sido recluida en el convento de las Dominicas Dueñas de Toro— quien dirigía los destinos de la casa de La Mota, sino su hijo primogénito llamado Juan de Ulloa²⁰. Éste, casado en 1502 con la hija del Condestable, había conseguido una sentencia arbitral que le facultaba a administrar parte de los bienes del mayorazgo fundado por su padre, hasta ese momento regentados por su madre que los gozaba en usufructo.

Probablemente los dominicos descontentos con el resultado final del retablo obligaron al nuevo comitente a aumentar el tamaño o mejorar de alguna manera la obra. No conocemos el grado de aceptación que tuvo en la Orden la decisión de doña Aldonza de incluir como imagen principal del retablo una copia de Nuestra Señora de Prado de Valladolid, titular del monasterio jerónimo de dicha villa, pero no sería de extrañar que se hubieran producido presiones en el entorno del nuevo patrono para anular dicha cláusula. Además, en 1504 se produce la intervención del toresano fray Diego de Deza, obispo de Palencia, en el convento de San Ildefonso para fabricar el segundo piso del claustro²¹. El dominico no era ajeno a la fundación de los señores de La Mota, puesto que fue uno de los albaceas de don Rodrigo. Muy probablemente fue el entorno de fray Diego el que presionó a don Juan de Ulloa para *acrecentar* el retablo mayor toresano. Hay que recordar que por esas mismas fechas el prelado dominico se mostraba receptivo a las nuevas formas renacientes

y las imponía inequívocamente —elección de Pedro de Guadalupe y del modelo salido de Santa Cruz de Valladolid así como de Felipe Bigarny en lugar de Alejo de Vahía— en el retablo mayor de la catedral de Palencia²². La innegable voluntad de progreso demostrada por Deza en la obra palentina durante 1504-5 tuvo que influir de alguna manera en la reforma que por esos años se planteó en el retablo toresano. Bien porque el retablo no cubriese las expectativas de tamaño requeridas por los frailes, bien porque don Diego pretendiese una puesta al día de la obra, lo cierto es que los dominicos exigieron a don Juan añadir alguna tabla o tablas pintadas.

El 11 de abril de 1506 don Juan de Ulloa redactó una carta de poder para recordar a Juan de Borgoña su compromiso de entregar *cierta obra de pintura que se a de acrecentar en el rretablo del altar mayor de la yglesia del monasterio de Santo Alifonso de la dicha çibdad de Toro*²³. En la primera redacción de la escritura era el propio prior de Toro el encargado de exigir a Borgoña el cumplimiento del contrato, muestra del afán de los dominicos por mejorar el retablo. Muy insistentes e influyentes debieron ser las presiones para que don Juan, acuciado por la falta de numerario, se aviniera a gastar más dinero en la empresa²⁴.

No es posible por el momento adivinar los motivos de la intervención de Borgoña, pero algunas noticias circunstanciales abundan en un replanteamiento de la calle central. El 22 de noviembre de 1574, tras la construcción de un nuevo tabernáculo, el escultor Juan Ducete el Viejo se comprometió a desarmar las dos calles laterales del retablo, que comprendían un total de seis tablas, y volverlas a armar en la calle central sobre la custodia que se había fabricado poco antes²⁵. Probablemente, ya en ese momento no presidía la capilla mayor la imagen de Nuestra Señora de Prado, sino una escultura de Santa María la Blanca, a la que se hace referencia en las condiciones para construir un nuevo retablo en 1768²⁶. Como es bien conocido, esta advocación tiene en la Catedral de Toledo una de las imágenes que han despertado una devo-

ción más honda en toda Castilla, como ponen de manifiesto las copias producidas durante la Baja Edad Media²⁷. Es probable que la Virgen vallisoletana se sustituyera por una Virgen Blanca toledana destinada a presidir el conjunto, mientras una o dos nuevas pinturas debidas a Juan de Borgoña cerraban la calle central.

Juan de Borgoña y Felipe Bigarny. Una hipótesis

No conocemos si Borgoña llegó a cumplir el encargo. Sea como fuere, este extremo, que abre un vínculo entre el arte de Borgoña y la ciudad de Toro, posteriormente retomado por su seguidor Lorenzo de Ávila²⁸, no es el que más me interesa destacar en este momento, sino las circunstancias que favorecieron la intervención del toledano en una antigua obra de Berruguete.

Muy pocas son las noticias referidas a los primeros años de Borgoña en Toledo. La fama alcanzada en vida por Berruguete, su ascendiente en la Catedral primada, así como la colaboración de Borgoña junto a él en sus primeras obras, indicarían una cierta subordinación al palentino en sus primeros años toledanos. Subordinación que se refuerza por algunas notas estilísticas del primer Borgoña que recuerdan el arte de Berruguete, como ya se ocupó de anotar Angulo. Sin embargo, siempre ha extrañado la rapidez con que Borgoña parece independizarse del castellano. Muy pronto, el extranjero da muestras de su autonomía como empresario artístico con capacidad para contratar obras de entidad. Fruto de un prestigio ganado con rapidez es su casamiento de 1498²⁹. Aunque no se conocen las arras entregadas por Borgoña, el mero hecho de contraer matrimonio presupone una posición desahogada o al menos una independencia profesional que estaba dando los primeros frutos económicos.

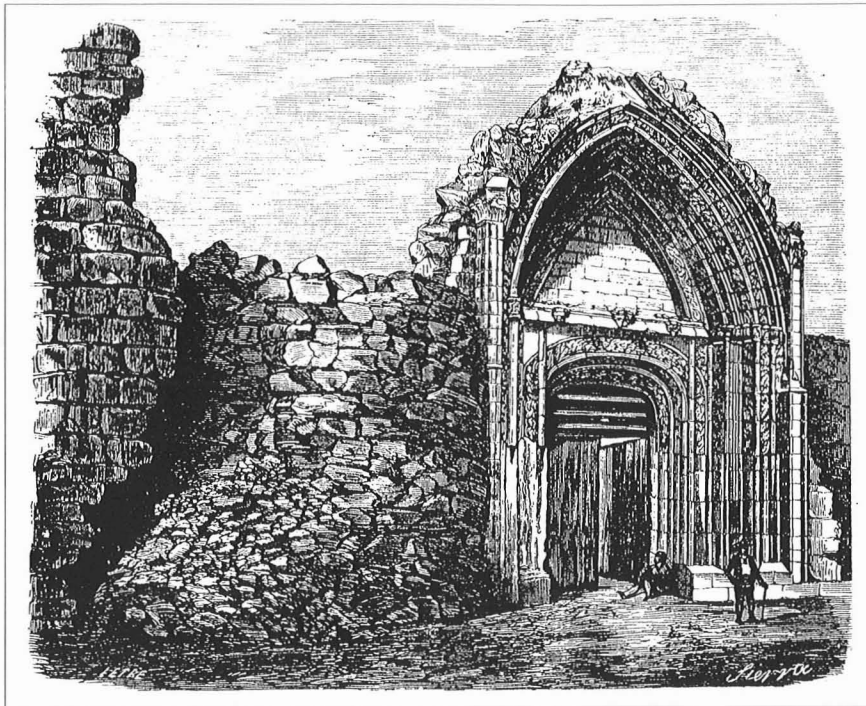
Antes de considerar la supuesta inclinación caprichosa de determinado comitente en favor de un artista —circunstancia con la que a veces se ha querido zanjar la ascensión de Borgoña en vida de Cisneros y la desaparición de Berruguete de la

documentación toledana— habría que analizar otros condicionantes. Borgoña da muestras desde muy pronto de una notable capacidad de gestión como empresario artístico. Esa facultad, evidente en las últimas décadas de su carrera³⁰, le facultó para hacerse en exclusiva con el espectacular encargo de la policromía del retablo mayor toledano. Después del ensayo efectuado en 1500 sobre el banco, pintado por varios artistas, entre ellos Borgoña, éste se comprometió en enero de 1503 a policromar el resto a cambio de la fabulosa suma de un millón de maravedís, que más tarde se incrementó con algunas demasías³¹. Otra circunstancia que no debería desestimarse es la fuerte impresión que el italianizante Borgoña tuvo que causar en Toledo, con el empleo de unos fondos arquitectónicos y paisajísticos ajenos a la tradición hispanoflamenca y un dominio absoluto de la perspectiva lineal, como recientemente ha demostrado Joaquim Garriga³².

Hasta la comisión de la policromía del retablo mayor de la Catedral primada, todos los encargos están relacionados con la diócesis toledana o con personajes de la Ciudad imperial. Sin embargo, a partir de entonces, presumiblemente debido a la consolidación de su prestigio y a la muerte de Berruguete, Borgoña comienza a contratar en Castilla la Vieja. En 1504 se dirigen a él los profesores de Salamanca para ejecutar la pintura del retablo del Estudio, al año siguiente le encomiendan los añadidos del retablo de los dominicos de Toro y, por último, en 1508 interviene en la catedral abulense.

Estos llamamientos de Borgoña deben relacionarse con su asentada posición en Toledo, pero también, como declara su participación en las obras inacabadas de Berruguete, en la estimación general como digno sustituto del castellano.

Cuando la Universidad de Salamanca decidió fabricar el retablo de su capilla, recurrió a dos maestros implicados en el mayor de la Ciudad imperial: Felipe Bigarny y Juan de Borgoña³³. Lo más probable es que fuera Bigarny quien recomendase a Borgoña a los profesores del Estudio, dado que su vinculación con la institución académica se adelantó un año a los contactos con Borgoña³⁴. Sin embargo, éste, finalmente



Ruinas del Convento de Santo Domingo, a mediados del siglo XIX, por Sierra.

no ejecutó la obra, seguramente a causa de la epidemia de peste que azotó la ciudad del Tormes durante 1504 y 1505, o quizá por la escasa entidad de los trabajos previstos antes de la reforma y ampliación del retablo de 1506³⁵.

El conocimiento de Borgoña por los dominicos de Toro o por el patrono de la capilla tiene un indudable fundamento cortesano. Concretamente se puede citar a fray Diego de Deza, hijo espiritual del convento de San Ildefonso y responsable del acrecentamiento del retablo, y a los Velasco, con quienes Juan de Ulloa estaba emparentado³⁶. Igualmente es probable que algún cortesano del entorno del cardenal Cisneros haya podido recomendar al pintor. Todos ellos tenían un común denominador —Felipe Bigarny— que tuvo que resultar determinante a la hora de aconsejar la figura de Juan de Borgoña. El propio Bigarny y Juan de Borgoña eran bien conocidos el uno para el otro, hasta el punto que el pintor solía resultar fiador del escultor en sus incursiones toledanas³⁷. Esa confianza mutua, que quizás respondiese sólo a cuestiones de paisanaje, pero que

puede esconder una relación anterior, refuerza la creencia en la participación de Maestre Felipe en los contratos firmados por Borgoña para pintar los retablos de Salamanca y Toro.

Con todo, no deja de resultar sorprendente que los retablos de la Universidad salmantina y de la Catedral palentina, donde intervino directamente Bigarny, terminaran en manos de Juan de Flandes, un flamenquizante de reconocido prestigio en la corte, que aprovechó el carácter de aluvión de dichas obras para postularse como el más indicado para realizar su ampliación. Igualmente resulta chocante que en la Catedral de Ávila, donde participa Vasco de la Zarza, uno de los fracasados del retablo toledano, se convirtiese en la rampa de lanzamiento para el impulso definitivo del italianizante Borgoña.

La destrucción del retablo

La desaparición del retablo toresano impide conocer la entidad de la intervención de Borgo-

ña, así como la calidad artística de esas tablas, precedentes inmediatos de los óleos abulenses.

Tras la modificación de Juan Ducete el Viejo en 1574, la siguiente intervención se produce en 1710 cuando se sustituye la custodia trentina por un calvario de marfil sobre pedestal de carey que hacía funciones de sagrario. Esta alhaja había pertenecido a don Pedro Manuel Colón de Portugal, duque de Veragua, y fue donada al cenobio por su viuda, doña María Teresa de Ayala, marquesa de La Mota³⁸. En 1768, el duque de Liria, quien había heredado el marquesado, decide construir un nuevo retablo mayor. Se encargó una traza en Madrid y se contrató al escultor y tallista en Medina de Rioseco³⁹. La encomienda recayó en Sebastián de la Iglesia, quien el 3 de julio de 1768 se comprometió a fabricar un nuevo retablo mayor hexástilo, de dos órdenes de columnas y cascarón. La calle central se reservó para colocar el calvario de marfil, que quedaba realzado por unas gradas que ocupaban el centro del banco. Sobre él se asentó una figura de San Ildefonso, que debía tallar el propio De la Iglesia. Todo se remataba con la escultura de Nuestra Señora la Blanca, imagen procedente del antiguo retablo, a la que se había de labrar un pedestal de nubes y ángeles. Las calles laterales se adornaron con las antiguas pinturas, enmarcadas con medallones cuidadosamente diseñados para no ocultar nada de las mismas. El duque de Liria solicitó expresamente la conservación de dichas tablas, que se refrescaron al óleo, así como su deseo de que se respetase la antigua colocación de las imágenes en la nueva máquina.

Poco duró en el convento el nuevo retablo, que permanecía sin dorar cuando visitó la ciudad Rafael Floranes en el verano de 1781⁴⁰. Durante la francesada el cenobio fue ocupado y algunas de sus dependencias incendiadas. Se salvó el templo, pues en 1822, durante la desamortización emprendida por el gobierno del Trienio Liberal, el obispado adjudicó el retablo a la parroquia de la cercana localidad de Valdefinjas⁴¹. La obra permaneció muy poco tiempo en dicho lugar, pues en 1823, después de la reacción absolutista que siguió al segundo periodo

constitucional, los dominicos solicitaron y consiguieron la devolución de su retablo mayor⁴².

En el inventario realizado por los desamortizadores en 1835 se recoge el retablo mayor, como parte de un conjunto de *tres altares grandes y dos dichos colaterales*⁴³. A partir de entonces un silencio total se cierne sobre la obra. No existe en la actualidad ningún conjunto de pinturas dispersas atribuidas a Berruguete o que pudiera agruparse bajo la temática de la Vida, Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo. Igualmente la *Crucifixión con dominicos* que guardan fragmentada los museos del Louvre y del Prado o la *Imposición de la Casulla a San Ildefonso* que atesora el Meadows Museum de Dallas, ambas de Juan de Borgoña, se vienen considerando en estos últimos tiempos como posteriores a las pinturas de la Sala Capitular de la Catedral toledana y procedentes de esa diócesis⁴⁴. Lamentablemente las circunstancias jugaron en contra de su conservación y probablemente todo se perdió.

NOTAS

¹ Chandler R. POST, *A history of spanish painting*, IX-I, Cambridge, Massachusetts, 1947, pp. 182 y ss. y «Juan de Borgoña in Italy and in Spain», *Gazette des Beaux-Arts*, XLVIII, (diciembre 1956), pp. 129-142. Diego ÁNGULO ÍÑIGUEZ, *Juan de Borgoña*, Madrid, 1954.

² Isabel MATEO GÓMEZ, *Juan de Borgoña*, Madrid, 2004. Al hilo de recientes publicaciones y consideraciones propias, Mateo acepta el paso de Borgoña por Castilla la Vieja, en especial por la diócesis de Palencia, antes de recalar definitivamente en Toledo (pp. 30-1).

³ Fray Juan LÓPEZ, *Historia de Santo Domingo y de su Orden de Predicadores*, IIIª Parte, p. 302, fue el primero en citar el año 1275 como el de la fundación del convento de San Ildefonso por María de Molina, que él consideraba ya viuda en ese momento. Sin embargo, en ese año la futura reina rondaba los 15 de edad y aún no se había casado con Sancho el Bravo (Mercedes GAIBROIS DE BALLESTEROS, *María de Molina tres veces reina*, Madrid, 1967, pp. 19 y ss.). Fue Rafael FLORANES quien dio cuenta de los errores del Monopolitano y estimó el momento de la fundación entre 1285 y 1290, inmediatamente después del nombramiento de la reina como señora de la villa en 1284, fecha en que se producen las primeras compras de casas y terrenos para asentar el cenobio (*Memorias para la Historia de la ciudad y tierra de Toro*, Valladolid, 1994, p. 97).

⁴ Archivo Histórico Provincial de Zamora, Municipal, Leg. VI.

⁵ La escritura de patronato original no ha sido hallada, pero se conserva un extracto de la misma del siglo XVIII: *El patronato fue dado por los Reyes don Fernando y doña Isabel y admitido por el reverendo Padre General de la dicha Orden de Predicadores el día quince*

de marzo del año pasado de mil quatrocientos e noventa e quatro años a doña Aldonza de Castilla, mujer de don Rodrigo, Contador Mayor que fue de los Reyes, con facultad de que la dicha capilla quedase perpetuamente e para siempre jamás por de los dichos señores Rodrigo de Ulloa y doña Aldonza de Castilla para su enterramiento i los de sus hijos, nietos y descendientes herederos y subesores i poseedores de la dicha casa y estado de La Mota, sin que pudiesen enterrarse otras personas excepto para señores reyes, reynas, príncipes o infantes. Y que en esta virtud pudiesen mandar baçer i fabricar los bultos del sitio de su entierro en el medio de la dicha capilla o donde fuere su voluntad, con tal que no impidiesen la vista del altar mayor della. AHPZa, Prot. 4.244, 10-9-1711, ff. 706 y ss. El privilegio para fundar mayorazgo lo recibieron don Rodrigo y doña Aldonza el 22 de septiembre de 1480. Doña Aldonza consiguió licencia para añadir ciertos bienes de su propiedad a dicho mayorazgo el 11 de abril de 1485. El mayorazgo se escrituró en un testamento conjunto del matrimonio fechado en Alcalá la Real el 20 de abril de 1491. Archivo de la Chancillería de Valladolid, Reales Ejecutorias, 333-50.

⁶ Archivo Histórico Nacional, Clero, Libros, 18.338, f. 90.

⁷ José NAVARRO TALEGÓN, *Catálogo Monumental de Toro y su alfoz*, Zamora, 1980, pp. 279-80.

⁸ Pilar SILVA MAROTO, *Pedro Berruguete*, Salamanca, 1998, pp. 136-7.

⁹ Fue engendrada por don Pedro de Castilla, obispo de Palencia. Uno de sus hermanos fue Sancho de Castilla, protagonista de la política local palentina en torno a 1500. Esteban ORTEGA GATO, «Blasones y mayorazgos de Palencia», *Publicaciones de la Institución «Tello Téllez de Meneses»*, 3, 1950, p. 50.

¹⁰ Por el momento, ese necesario estudio con el que comparar los precios y tamaños de los retablos de pintura en la corona de Castilla en torno a 1500 no es posible. Lo impiden una generalizada ausencia de fuentes documentales y las numerosas destrucciones. Un último intento en Judith Berg SOBRÉ, *Behind the Altar Table. The development of the painted retable in Spain, 1350-1500*, University of Missouri Press (Columbia), 1989, pp. 39 y ss. Esta autora incluye una tabla donde se evidencian dichas dificultades para el caso castellano (pp. 344 y ss.).

¹¹ AHPZa, Prot. 3.356, 22-XI-1574, f. 606.

¹² Archivo Histórico Provincial de Valladolid, Prot. 9.531, 3-VII-1768, ff. 660-3. Documento citado por Jesús URREA, «Arte y sociedad en Medina de Rioseco durante el siglo XVIII», *I Jornadas Medina de Rioseco en su Historia. Cultura y Arte en Tierra de Campos*, Valladolid, 2001, p. 99.

¹³ Para esta imagen, Jesús URREA, «Los bienes artísticos del Monasterio. El Prado disperso», en Eloisa WATTENBERG y Agustín GARCÍA SIMÓN (coordinadores), *El Monasterio de Nuestra Señora de Prado*, Salamanca, 1995, pp. 250, 257 y 260.

¹⁴ «Berruguete, los escultores y la escultura», *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la corona de Castilla*, Madrid, 2003, pp. 81-94.

¹⁵ Jesús María PARRADO DEL OLMO, «Estilo de los ensamblajes góticos palentinos», *Jornadas sobre el Gótico en la provincia de Palencia*, Palencia, 1988, pp. 65-83.

¹⁶ Rafael MARTÍNEZ, *La villa de Becerril y el Museo de Santa María*, Palencia, 1996, pp. 22-9.

¹⁷ Manuel GÓMEZ MORENO, «Vasco de la Zarza, escultor», *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, IV (1909-1910), pp. 150. Con el buen ojo que le caracterizaba, llegó a escribir a principios del siglo XX, al redactar su *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila* (Ávila, 1983, p. 101) lo siguiente: «El retablo mayor comenzó a labrarse en 1499, de talla completamente gótica y bien galana, llevándose a término poco por entonces... mas al encargarse Vasco de la Zarza de proseguirlo, en 1508, enriqueció

lo ya hecho con follajes de estilo romano y varió conforme a él todo lo restante...».

¹⁸ La existencia de dos talleres regentados por Berruguete, uno en Toledo-Ávila y otro en Tierra de Campos, en Joaquín YARZA LUACES, «Pedro Berruguete y su escuela», *Jornadas sobre el Renacimiento en la provincia de Palencia*, Valladolid, 1987, pp. 54-5.

¹⁹ Pilar SILVA MAROTO, «Notas sobre Pedro Berruguete y el retablo mayor de la Catedral de Ávila», *Anales de Historia del Arte*, I, 1989, pp. 115-6.

²⁰ El enfrentamiento entre doña Aldonza y don Juan comenzó con la boda de éste y se encontró por la intervención de Hernando, hermano menor de don Juan, que puso a la madre en contra del primogénito. AChVa, Reales Ejecutorias, 333-50. Doña Aldonza murió en 1514, fecha de su último testamento (23 de noviembre), donde instituyó un nuevo mayorazgo a favor de su hijo Hernando, invalidado más tarde por la Justicia. AHPZa, Hacienda, Desamortización, Leg. 1/19, f. 1.

²¹ Luis VASALLO, *Arquitectura en Toro, 1500-1650*, Salamanca, 1994, pp. 307-8.

²² Un útil resumen del complejo proceso de fabricación de esta obra en Francisco Javier de la PLAZA SANTIAGO, «Retablo Mayor», *Memorias y esplendores*, Palencia 1999, pp. 111-115. Una reconstrucción hipotética del primer retablo proyectado por Guadalupe en Jesús María PARRADO DEL OLMO, «Gótico y Renacimiento en el marco arquitectónico de la imagen religiosa: el retablo castellano en el umbral de 1500», *Congreso Internacional de Historia. El Tratado de Tordesillas y su época*, Valladolid, 1995, pp. 545-555. La última aportación en Isabel DEL RÍO DE LA HOZ, *El escultor Felipe Bigarny*, Salamanca, 2001, pp. 75 y ss.

²³ *Señan quantos esta carta de poder vieren como yo don Juan de Ulloa, veçino e rregidor de la çibdad de Toro, otorgo e conozco por esta carta que doy e otorgo todo mi poder ... a vos (tachado: el reverendo padre fray Gregorio de Salamanca, prior del monesterio de Santo Alfonso, desta dicha çibdad de Toro, que el dicho monesterio de la orden de Santo Domingo de los predicadores de la observançia) Alonso de Palacios, veçino de questades absente, espeçialmente para que por mí e en mi nombre podades apremiar e apremiades a Juan de Borgoña, pintor, vecino de la çibdad de Toledo, a que baga e cumpla todo lo qontenido en una carta de obligaçión que él me hizo, sygnada de sygno de Alonso Sedeño, escrivano público, por la qual se obligó a su persona e bienes de baser e dar fecho e acabado çierta obra de pyntura que se ha de acreçantar en el rretablo del altar mayor de la yglesia del (tachado: dicho) monesterio de Santo Alfonso de la dicha çibdad de Toro, segund e de la forma e manera que en la dicha carta de obligaçión se contiene, lo qual hera e es obligado a fazer para el día de Ramos próximo pasado deste presente año de mill e quinientos e seys años...*

Que fue fecho e otorgada esta dicha carta en la dicha çibdad de Toro a bonze días del mes de abril, año del nascimiento de Nuestro Salvador Jesucristo de mill e quinientos e seys años. Testigos que fueron presentes a lo que dicho es, rrogados e llamados, Françisco Palomino, mercadero, e Diego Çapata e Sabastyán de Salazar, veçinos de la dicha çibdad de Toro. E por más fyrmeyza de lo susodicho el dicho señor don Juan de Ulloa e el dicho Rodrigo de Cisneros lo fyrmaron de sus nombres. Juan de Ulloa, Rodrigo de Çisneros. AHPZa, Cristóbal DE TORO, Prot. 3.001, 11-IV-1506, f. 682.

²⁴ Don Juan siempre se quejó de los gastos excesivos realizados por su madre, que mermaron notablemente las cuentas de la casa de La Mota. Aunque sospechoso por interesado, su testimonio es tajante: don Juan calculó en 40 millones de maravedíes lo gastado por su madre durante el usufructo de los bienes, además de otros 25 de todo el dinero e joyas e tapiçerías e ganados e bienes muebles e semovientes e otras çiertas heredades que doña Aldonza vendió o empleó en las dotes de sus hijas. La situación se tornó tan inoste-

nible que don Juan tuvo que vender las rentas y propiedades que su padre le dejó en el reino de Granada. AChVa, Reales Ejecutorias, 333-50. Ver, además, *Ibidem*, 248-15;

²⁵ *Sepan quantos esta carta de obligaçion vieren como nos Juan de Uçete, entallador, como prencipal deudor e pagador, e Baltasar Díez, carpentero, como su fiador e prencipal pagador, ... nos obligamos que yo el dicho Juan de Uçete desasentaré a mi costa de andamios e de todo lo demás seis tableros de los dos lados del rretablo del atar mayor deste monesterio de señor Santo Alfonso y la custodia y lo bolberé todo a asentar y poner en lo que agor está vacío. Todo muy bien como rrequiere, sin ningún daño ni perjuicio del dicho rretablo, y con este mesmo guardapolbo que tiene el dicho rretablo a los lados lo desasentaré e bolberé al dicho lugar do rrequiere. Lo qual comenzaré luego e no alçaré mano dello fasta acabarlo. E si alguna cosa se quebrare o daño rresçibiere, que a mi costa lo adereçaré ...* AHPZa, Gaspar HERNÁNDEZ VACA, Prot. 3.356, 22-XI-1574, f. 606.

²⁶ *... en cuita caja se a de colocar la ymagen de Nuestra Señora la Blanca, que oi se alla en el rretablo antiguo.* AHPV, Prot. 9.531, 3-VII-1768, ff. 660-3.

²⁷ Francesca ESPAÑOL I BELTRÁN, «Mare de Déu amb el Nen», *Fons del Museu Frederic Marès/ 1. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, pp. 243-4.

²⁸ La vinculación entre los pintores toresanos del segundo tercio del XVI y Juan de Borgoña se reforzaba hasta hace poco con la participación de Juan de Borgoña II, supuesto hijo del toledano, en la ciudad del Duero. Ahora sabemos que no es posible identificar a este pintor activo en Toro y Ciudad Rodrigo con el hijo de Borgoña. Luis VASALLO TORANZO e Irune FIZ FUERTES, «Organización y método de trabajo de un taller de pintura a mediados del siglo XVI. El caso toresano», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XCI, 2003, p. 319.

²⁹ Fernando MARIAS, «Datos sobre la vida de Juan de Borgoña», *AEA*, 194, (1976), p. 180.

³⁰ Sobre los retablos de los años 20 y 30 es ya un clásico el trabajo de José Manuel CRUZ VALDOVINOS, «Retablos inéditos de Juan de Borgoña», *AEA*, 209, 1980, pp. 27-56. Posteriormente: Isabel MATEO GÓMEZ, «Juan de Borgoña, autor del retablo del monasterio de San Miguel de los Ángeles, de Toledo», *Misela de Arte*, Instituto «Diego Velázquez», CSIC, Madrid, 1982, pp. 75-79; Luis ZOLLE BETEGÓN, «Juan de Borgoña, Pedro de Cisneros y Cristóbal de Villarreal en Galapagar (Madrid)», *AEA*, 282, 1998, pp. 178-81 y Tomás LÓPEZ MUÑOZ, «Juan de Borgoña en la iglesia de Nuestra Señora de la Piedad de Guadalajara», *Anales Toledanos*, XXXIX, 2002, pp. 117-125.

³¹ Manuel ZARCO DEL VALLE, *Datos documentales para la Historia del arte español II*, t. I, Madrid, 1916, pp. 66-79.

³² «Diestros en el contra açer de la vista...: La perspectiva lineal y los talleres de pintores hispanos en el siglo XVI», en María José REDONDO CANTERA (coordinadora), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, 2004, pp. 131-152.

³³ Ha sido Isabel del Rí de la Hoz quien ha insistido últimamente en la preferencia de maestros toledanos por parte de la Universidad de Salamanca en los años iniciales del siglo XVI. El recurso a Borgoña vino precedido del fracaso de otro pintor participante en el retablo mayor de Toledo llamado Andrés Segura, quien fue despedido en el verano de 1503, justo antes de que Bigarny acudiese a Salamanca por primera vez. *Op. cit.*, p. 73.

³⁴ Manuel GÓMEZ MORENO, «La capilla de la Universidad de Salamanca», *BSCe*, VI (1913-4), p. 325.

³⁵ Isabel DEL RÍO DE LA HOZ, *op. cit.*, pp. 72-3.

³⁶ Los lazos entre don Juan y los Velasco se mantuvieron firmes durante las dos primeras décadas del siglo XVI. De hecho, en

el enfrentamiento surgido entre don Juan y su hermano don Hernando tras la muerte de doña Aldonza, el Condestable intervino a favor del primero ofreciéndole sus mesnadas de Villalpando. AChVa, Reales Ejecutorias, 333-50.

³⁷ Manuel ZARCO DEL VALLE, *op. cit.*, pp. 36 y ss. Tanto en el retablo de Toledo como en el de Palencia le fió Bernal de Castro, físico del Condestable. Isabel DEL RÍO DE LA HOZ, *op. cit.*, p. 78.

³⁸ Sobre este calvario, Margarita ESTELLA MARCOS, «Calvario de marfil», *Remembranza. Las Edades del Hombre*, Zamora, 2001, pp. 322-5.

³⁹ *Obligación para bacer un retablo en la capilla maior de el convento de San Yldefonso de la ciudad de Toro.*

Sébase como io, Sebastián de la Yglesia, maestro escultor y tallista, vecino de esta ciudad de Medina de Rioseco, otorgo que me obligo con mi persona y bienes muebles y rraíces, derechos y acciones, presentes y futuros, a ejecutar un retablo para la capilla maior de el convento de San Yldefonso de el Orden de Predicadores de la ciudad de Toro, propia de el Excelentísimo Señor Duque de Liria y Beragua, el qual dicho retablo a de ser arreglado a la traza para dicho efecto formada, que a su respaldo se alla firmada por el señor don Matheo de Mena, apoderado general de dicho Señor Excelentísimo con fecha en Madrid nuebe de abril pasado deste presente año, la que queda en mi poder para con su bista efectuar dicha obra sin exceder ni minorar en cosa alguna de ella, bajo de las condiciones aprobadas por el mismo señor don Matheo de Mena que son, a saber:

1.ª. *La primera. Que dicho retablo a de tener quarenta y seis pies de alto y veinte y siete pies de ancho como lo demuestra la traza.*

2.ª. *La segnda. Que dicha obra se a de construir de madera de Sorria, la más seca y limpia que se pueda de nudos y demás contingencias que tiene la madera*

3.ª. *La tercera. Que dicho retablo a de llebar su pedestal guarnecido como riquiere el arte, y en los témpanos o bastidores de dicho pedestal an de colocarse los tableros de las historias de la Vida, Pasión, Muerte y Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo que oi día tiene el retablo antiguo, signadas cada una a donde corresponda. Cnio pedestal a de llebar seis repisas talladas y la demás talla que pertenece como lo demuestra dicha traza y diseño.*

4.ª. *La quarta. Que encima de dicho pedestal a de bir su alzado guarnecido con molduras de basa y collarino y cimacio, y seis columnas talladas y astriadas, y sus capiteles tallados por la orden composita. Y en medio de dicho alzado a de llebar una caja donde se a de poner el Soberano Señor Crucificado de marfil que oi existe, con los adornos de talla que demuestra dicho diseño. La qual caja se a de senttar sobre una grada que se a de poner tallada encima de la mesa de el altar, a causa de ser la peana de dicho crucifijo custodia de el Santísimo Sacramento. Y en los entrecolumnios an de bir unas medallas talladas donde se an de colocar las historias signadas que corresponda en cada una de manera que no se cubran ni oculten las pinturas de dichas historias, porque así lo apetece Su Excelencia.*

5.ª. *La quinta. Que encima de dicho alzado se a de poner una cornisa guarnecida con sus molduras y moquillones (sic) de talla y targettas de lo mismo.*

6.ª. *La sexta. Que sobre dicha cornisa se a de asentar un segundo pedestal guarnecido con sus molduras y festones de talla y sus frisos de lo mismo en los témpanos. Y en medio de dicha cornisa a de bir una caja donde se a de colocar un San Yldefonso de bulto, también de buena madera, en figura de Arçobispo, de bara y media de alto, que su echura a de ser ighalmente de mi cargo.*

7.ª. *La séptima. Que encima de dicho pedestal se a de poner otro segundo con los mismos miembros de arquitectura y seis columnas talladas como las principales guardando sus macizos, y en los entrecolumnios de dicho alzado an destar otras medallas donde quedarán puestas las historias signadas, cada una donde corresponde según el orden que oi guardan en el retablo antiguo.*

8.^a. La octava. Que encima de dicho alzado a de llebar una cornisa guarnecida con sus miembros de arquitectura y mognillones (sic) de talla y targetas de lo mismo. Y sobre dicha cornisa se a de construir un tercer pedestal.

9.^a. La novena. Que sobre dicho pedestal a de arrancar en cerramiento de medio punto con sus muros y pilastras vaciadas y en medio del vaciado un festón de talla; así mismo, otro en los muros de parte de afuera. Y en medio de dicho cerramiento a de llebar una caja apeinazada con frisos de talla en el fondo, en cuya caja se a de colocar la ymagen de Nuestra Señora la Blanca que oi se alla en el retablo antiguo. Y para ello he de bacer una peana de nubes con tres serafines. Y a los lados de dicho cerramiento, en lugar de injuntas, unas medallas donde se an de poner las historias correspondientes con el orden que oi se allan en el retablo viejo. Y así mismo, en los costados de dicho cerramiento se an de colocar los escudos guarnecidos y coronados, en que se an de sacar a medio relieve las armas de Su Excelencia, fijando el uno a la mano derecha y el otro a la mano hizquierda, guardando la debida simetría; pero en el de la izquierda, en lugar de grabar las armas en el centro o medallón, se a de poner con letras talladas y doradas la inscripción siguiente: *Jacobus Fiz James Stuart Portugal, et. Ulloa, Dux Berwick, Liriae et. Veragna, Marquis Motae, Patronus que hujus Almae domus mira pietate, et. Liberalitate magna in pristinum statum hoc altare reduxit. Anno Domini MDCCLXIX. Y en el medio de ellos por remate de dicho cerramiento una targetta con las armas de la Inquisición.*

10.^a. La décima. Que io, dicho maestro, e de apeaar el retablo biejo sin riesgo alguno de la fábrica. Y de aberle se a de reparar a mi costa, como así mismo me obligo a labar y retocar a el olio los cuadros de las historias y reparar los desollones que tengan sus pinturas.

11.^a. La undécima. Que conducir dicha obra y todo el gasto que biere en senttar el retablo a de ser de mi cuenta, quedando a mi veneficio el retablo biejo sin incluir las bidrieras de la caja de el Santo Cbristo de marfil, pues estas no entran en rrazón del retablo.

12.^a. La duodécima. Que dicha obra y retablo lo be de dar concluido y asentado en el tiempo de un año, que a de empezar a correr y contarse desde oi día de la fecha desta scriptura y cumplirá otro tal de el año próximo que viene de mill setecientos sesenta y nuebe.

13.^a. La decimatercia y última condición. Que arreglado a dicha traza y estas condiciones be de bacer la referida obra y asentarla todo ello a mi costa en la cantidad de diez mill y setecientos reales de vellón, los quales se me an de satisfacer por don Joseph González Rosende, administrador y apoderado de Su Excelencia en su villa de La Mota por este orden: quatro mil reales luego que se alle autorizado este instrumento i al

tiempo de su otorgamiento, para con ellos bacer la compra y prebención de materiales; tres mill trescientos y cinquenta reales estando trabajada la mitad de la obra de dicho retablo; y los tres mill trescientos y cinquenta reales restantes, cumplimiento de el todo de los diez mill y setecientos reales, me los a de entregar sentado que sea el retablo, visto y reconocido por maestros peritos de el arte, a gusto y satisfacción de el expresado administrador y apoderado de Su Excelencia y comunidad de el combennto referido de San Yldefonso de la ciudad de Toro.

Fianza. Y para mejor cumplirlo doi por mi fiador a don Bicente de Soto y Blanco, vecino de esta dicha ciudad, que se alla presente...

En cuyo testimonio así lo otorgamos y firmamos ante dicho presente escrivano público y testigos en esta dicha ciudad de Medina de Rioseco a tres de julio de mil setecientos sesenta y ocho, siendo testigos don Manuel Largo, don Sebastián Vicente Robles y don Cayetano Real, vecinos della, de que yo el mismo escrivano doy fee y de el conocimiento de los otorgantes Don Joseph González Rosende, Sebastián de la Yglesia, Vicente de Soto. AHPV, Prot. 9.531, 3-VII-1768, ff. 660-3.

⁴⁰ Rafael FLORANES Y ENGINAS, *Op. cit.*, p. 100.

⁴¹ Sorprendentemente ésta había renovado pocas décadas atrás su antiguo retablo fabricado por Juan Ducete el Mozo, por otro encargado en Zamora. Archivo Histórico Diocesano de Zamora, Parroquiales, Libro 228-16, 1798, ff. 57-63. El nuevo conjunto no gustó a la jerarquía, que lo expresó sin tapujos en la visita de 1805. *Ibidem*, ff. 85-6. Este fue el motivo para que en 1822 se le adjudicase el de San Ildefonso. *Ibidem*, f. 150.

⁴² El maestro prior del convento de San Ildefonso el Real solicitó al obispado de Zamora el 27 de junio de 1823 la devolución de una capa pluvial, el retablo y dos campanas que se hallaban en Valdefinjas. AHDZa, García Diego, Leg. LXXVII, 18. El retablo se envió al poco tiempo a Toro. En los libros de cuentas de la parroquia de Valdefinjas se anotaron 120 reales de desarmar el retablo que se trujo de Santo Domingo de Toro y armarle en la capilla del convento con el suplemento de algunas piezas. AHDZa, Parroquiales, Libro 228-16, f. 156.

⁴³ AHPZa, Hacienda, Desamortización, Leg. 1, doc. 22, f. 16.

⁴⁴ La *Imposición* se ha relacionado recientemente con la Universidad de Alcalá de Henares (Roberto GONZÁLEZ RAMOS, «Juan de Borgoña y los retablos de la iglesia de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá», *Revista de arte, geografía e historia*, 3, 2000, pp. 401-3). La *Crucifixión* plantea enormes dudas sobre su datación (Isabel MATEO GÓMEZ, *Juan de Borgoña*, pp. 129-134).