

anuario

1998

INSTITUTO  
DE ESTUDIOS  
ZAMORANOS  
FLORIAN  
DE OCA MPO





# **ANUARIO 1998**

INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS  
"FLORIÁN DE OCAMPO" (C.S.I.C.)



**anuario**  
**1998**  
**INSTITUTO**  
**DE ESTUDIOS**  
**ZAMORANOS**  
**FLORIAN**  
**DE OCA MPO**



CONSEJO DE REDACCIÓN

*Presidente:* Miguel de Unamuno Pérez

*Vicepresidente:* Miguel Gamazo Pelaez

*Tesorero:* Justo Rubio Cobos

*Secretario:* Pedro García Álvarez

*Vicesecretario:* José A. Rivera de las Heras

*Vocales:* Luciano García Lorenzo, Antonio Pedrero Yéboles, Hortensia Larrén Izquierdo, Eusebio González García, Juan Andrés Blanco Rodríguez, Tomás Pierna Belloso, Ángel Luis Esteban Ramírez y Francisco Rodríguez Pascual.

*Secretario Redacción:* Pedro García Álvarez.

*Diseño Portada:* Ángel Luis Esteban Ramírez.

© INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS

“FLORIÁN DE OCAMPO”

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.)

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ZAMORA.

ISSN.: 0213-82-12

Depósito Legal: ZA - 297 - 1988

Imprime: HERALDO DE ZAMORA. Santa Clara, 25 - 49014 ZAMORA  
artes gráficas

# ÍNDICE



## ARTÍCULOS

ARQUEOLOGÍA .....	15
Alonso Domínguez Bolaños y Jaime Nuño González: <i>Actuación arqueológica en las obras de construcción de la autovía de Castilla en la provincia de Zamora</i> .....	17
Jesús Carlos Misiego Tejeda, Miguel A. Martín Carbajo, Francisco J. Sanz García, Gregorio J. Marcos Contreras, Manuel Doval Martínez y Roberto Redondo Martínez: <i>«Las Carretas» en Casaseca de las Chanas /Cazurra (Zamora). Un enclave del horizonte Cogotas I afectado por las obras del gasoducto Salamanca-Zamora</i> .....	35
Miguel A. Martín Carbajo, Francisco J. Sanz García, Gregorio J. Marcos Contreras, Jesús Carlos Misiego Tejeda y Pedro F. García Rivero: <i>Trabajos de prospección y documentación arqueológica de la zona afectada por las obras de la red de gasificación de Benavente en el yacimiento de «Los Villares», Villanueva de Azoague (Zamora)</i> .....	57
Mónica Salvador Velasco y Ana I. Viñé Escartín: <i>Documentación arqueológica de la iglesia de San Lorenzo el Real de Toro. Zamora</i> .....	73
Ana I. Viñé Escartín y Mónica Salvador Velasco: <i>Nuevas intervenciones arqueológicas en la Puebla del Valle. Zamora</i> .....	87
Miguel Ángel Martín Carbajo, Francisco Javier Sanz García, Gregorio José Marcos Contreras, Jesús Carlos Misiego Tejeda, y Francisco Javier Ollero Cuesta: <i>Intervención arqueológica en el solar nº 4 de la avenida de Vigo, Zamora</i> .....	109

Miguel Ángel Martín Carbajo, Gregorio José Marcos Contreras, Francisco Javier Sanz García, Jesús Carlos Misiego Tejeda, Luis Alberto Villanueva Martín y Ana María Sandoval Rodríguez: <i>Una excavación arqueológica en extensión en el casco urbano de Zamora: el solar del museo etnográfico de Castilla y León</i> .....	127
Sonia Aníbarro: <i>Antiguo convento de Santa Clara. Benavente (Zamora)</i> .....	163
<b>ARTE</b> .....	181
Álvaro Ávila de la Torre: <i>La arquitectura del hierro en Zamora. La construcción del Mercado de Abastos</i> .....	183
Eduardo Carrero Santamaría: <i>Arquitectura y espacio funerario entre los siglos XII y XVI: La Catedral de Zamora</i> .....	201
María José Redondo Cantera y Iruñe Fiz Fuertes: <i>El pintor zamorano Alejandro de Villestén y el retablo de Castroponce (Valladolid)</i> .....	253
Carlos Andrés Fernández Gutiérrez: <i>Tapices góticos de la Catedral de Zamora. Proyecto integral</i> .....	263
<b>BIOLOGÍA</b> .....	299
Miguel Lizana, Emilio Pedraza, Julián Morales y Adolfo Marco: <i>Influencia de la radiación UV-B en la mortalidad de embriones en el lago de Sanabria</i> .....	301
<b>CLIMATOLOGÍA</b> .....	325
C. Tomás Sánchez, M. C. Sánchez Rodríguez y F. de Pablo Dávila: <i>La precipitación sobre Zamora, 1920-1997. Variaciones mensuales, estacionales y anuales</i> .....	327
<b>FILOLOGÍA</b> .....	341
Xavier Frías Conde: <i>El sanabrés: caracterización del dialecto</i> .....	343
<b>HISTORIA</b> .....	389
José Andrés Casquero Fernández: <i>La alfabetización en la ciudad de Zamora mediado el siglo XVIII</i> .....	391
M <sup>a</sup> de los Angeles Martín Ferrero: <i>El ferrocarril como motor del «desarrollo económico» de Toro</i> .....	451
Cándido Ruiz González: <i>Los toresanos hablan 60 años después de la guerra civil</i> .....	471

SOCIOLOGÍA .....	491
Carlos Montes Pérez: <i>Antropología y cambio socio-cultural en las comunidades castellanas</i> .....	493
Adoración Barrio Marcos: <i>Proyecto de investigación sociológica. Bienestar Rural: Aliste, Tábara y Alba</i> .....	529
José Manuel del Barrio Aliste: <i>Cambios demográficos y distribución de la población en el espacio. Una lectura crítica sobre el futuro de la población y el desarrollo de Zamora</i> .....	593
MEMORIA DE ACTIVIDADES .....	637
Memoria Año 1998 .....	639
NORMAS DE PUBLICACIÓN .....	645
Normas de publicación de artículos en el Anuario del I.E.Z. «Florián de Ocampo» .....	647
RELACIÓN DE SOCIOS DEL I.E.Z. ....	651
Relación de socios .....	653



# ARTÍCULOS



ARTE





# EL PINTOR ZAMORANO ALEJANDRO DE VILLESTÉN Y EL RETABLO DE CASTROPONCE (VALLADOLID)

MARÍA JOSÉ REDONDO CANTERA\*  
IRUNE FIZ FUERTES\*

Durante los dos últimos decenios el estudio de la pintura zamorana del siglo XVI ha experimentado un considerable avance, particularmente en lo referente al foco de Toro, gracias en gran medida a las numerosas noticias publicadas por Navarro Talegón<sup>1</sup>, que se suman a diversas aportaciones de otros autores<sup>2</sup>. Todo ello ha permitido que, a pesar de los problemas que aún presenta la definición del panorama de la pintura renacentista en Zamora, se hayan identificado ciertas personalidades artísticas y se vayan perfilando sus respectivas biografías y actividad pictórica.

Junto a esta extraordinaria ampliación del conocimiento acerca de lo sucedido en la pintura zamorana, especialmente a partir del segundo cuarto de la centuria, lo relativo a las primeras décadas del siglo XVI permanece, sin embargo, en una

\* Departamento de Historia del Arte, Universidad de Valladolid.

<sup>1</sup> *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*, Zamora, 1980; «Documentos inéditos para la Historia del Arte en Zamora», *Studia Zamorensia*, nº 4 (1983), págs. 87-115; «Documentos inéditos para la Historia del Arte. Pintores zamoranos del siglo XVI», *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo»*, t. I (1984), págs. 325-374; «Pintores de Toro en el siglo XVI», en *Pintura en Toro. Obra restaurada*, Zamora, 1985, págs. 7-28.

<sup>2</sup> Se han ocupado global o parcialmente de la pintura zamorana del siglo XVI: GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora*, 2 vols., Madrid, 1927; POST, Charles Rathfon, *A History of a Spanish Painting*, t. IX, 2ª parte, Cambridge-Massachusetts, 1947, págs. 503-586 y t. XIV, 1ª parte, 1966, págs. 43-60; ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Pintura del Renacimiento*, vol. XII de la col. *Ars Hispaniae*, Madrid, 1954, pág. 109; CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María, «En torno al Maestro de Pozuelo», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XXX (1964), págs. 103-113; CAMÓN AZNAR, José, *La pintura española del siglo XVI*, vol. XXIV de la col. *Summa Artis*, Madrid, 1970, págs. 219-222 y 262-264; RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, «Blas de Oña, pintor», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XXIX (1973), págs. 473-476; CASASECA CASASECA, Antonio, «El hijo de Juan de Borgoña y la pintura renacentista en Zamora», *Actas del Simposio «A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica»*, Coimbra, 1981, págs. 201-226 y «Arte moderno y contemporáneo», en VV. AA., *Zamora*, Madrid, 1991, págs. 126-130; DÍAZ PADRÓN, Matías, «Una tabla del Maestro de Pozuelo en la colección Simonsen de Sao Paulo», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XLVIII (1982), págs. 377-379, «Una tabla restituida a Juan de Borgoña el Joven en el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, t. V, nº 16 (1985), págs. 14-21, «Un retablo inédito del Maestro de Pozuelo en Belver de los Montes», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. LII (1986), págs. 417-423, «Dos tablas de la Adoración de los Reyes y la Huida a Egipto, de Lorenzo de Ávila, en Alicante», *Archivo de Arte Valenciano*, año LXVII (1986), págs. 12-15 y «El tríptico de la Torre de Luzea y la escuela del Maestro de Astorga», *Renacimiento y Barroco*, Toledo, 1987, págs. 11-17; DÍAZ PADRÓN, Matías y PADRÓN MÉRIDA, Aida, «Miscelánea de pintura española del siglo XVI», *Archivo Español de Arte*, t. LVI, nº 223 (1983), págs. 193-219 y «Luis del Castillo o el Maestro de Abezames», en VV. AA., *Homenaje al Profesor Martín González*, Valladolid, 1995, págs. 763-769; PADRÓN MÉRIDA, Aida, «Lorenzo de Ávila y Blas de Oña: autores del retablo de Santa María en Pajares de la Lampreana», *Archivo Español de Arte*, t. LXVI, nº 261 (1993), págs. 11-21; ALONSO BLÁZQUEZ, Inmaculada, «Dos tablas de Lorenzo de Ávila y de Juan de Borgoña el Joven en el Museo Lázaro Galdiano», *Goya*, nº 204 (1988), págs. 326-329; BRASAS EGIDO, José Carlos, «Pintura», en *Historia del Arte de Castilla y León*, t. V: *Renacimiento y Clasicismo*, Valladolid, 1996, págs. 282-286.

Más bibliografía sobre el tema en *Catálogo de la Exposición «Santo Entierro en Zamora»*, Zamora, 1994, pág. 43.

mayor oscuridad. La misma complejidad artística de esa etapa de transición entre lo hispano-flamenco y lo renacentista, y la escasa documentación sobre ello que ha llegado hasta nosotros dificultan su esclarecimiento.

Por eso adquieren más valor las noticias pertenecientes a ese período. Aunque los datos documentales sean fragmentarios, pueden dar a conocer personalidades artísticas inéditas hasta el momento, como sucede en el caso que aquí se presenta.

Según la carta de obligación y fianza que transcribimos en el apéndice documental, en 1516 el pintor Alejandro de Vilestén, vecino de Zamora, se había comprometido formalmente a hacer un retablo para la iglesia de Santa María en Castroponce (Valladolid), perteneciente por entonces a la diócesis de León. Previamente había presentado una traza de ello al Provisor leonés, cuya licencia era necesaria para la realización y financiación de la obra. El artista disponía del plazo de un año y medio para realizarlo, con una penalización de trescientos setenta y cinco maravedís por cada día de demora, a descontar del monto total de setenta y ocho mil maravedís que se le pagaría por el retablo. Como era habitual en aquel momento y según está atestiguado por lo que ha llegado hasta nosotros, el pintor empleó el oro con abundancia. Por ello no es extraño que actuara como su fiador uno de los plateros más destacados de Medina de Rioseco, Pedro Núñez, del que consta que desempeñó el cargo de contraste del municipio y que aún seguía activo al menos en 1522<sup>3</sup>. Tal asociación entre pintores y plateros fue frecuente en la época<sup>4</sup>.

Entre los fondos catalogados del Archivo Diocesano de León no se ha localizado ni la «muestra» diseñada por el pintor ni ningún otro dato relativo al retablo de Castroponce<sup>5</sup>. Son escasos los documentos conservados relativos a la pintura leonesa de la primera mitad del siglo XVI. Hasta ahora la noticia documental más antigua sobre este tema databa de 1521<sup>6</sup>. La fianza que aquí se presenta se convierte, pues, en el primer documento conocido por el momento sobre la actividad pictórica del siglo XVI en la Diócesis leonesa. Por otro lado, tampoco ha llegado hasta nosotros documentación de esos años entre la conservada del templo parroquial de Castroponce.

No podemos, pues, hacernos una idea aproximada del conjunto ni tener otra confirmación documental. Pero dos óleos sobre tabla representando a *David* y a *Salomón*, fechables en el primer cuarto del siglo XVI, se encuentran en la actualidad aprovechados en un retablo lateral que, presidido por una escultura de *San Antonio de Padua*, se halla en la nave de la Epístola de la iglesia de Santa María en Castroponce<sup>7</sup>. Por sus dimensiones y por el sistema de representación empleado en ellas,

<sup>3</sup> GARCÍA CHICO, Esteban, «Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Plateros de los siglos XVI, XVII y XVIII», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XXVIII (1962), págs. 73-74.

<sup>4</sup> Véase, por ejemplo, lo recogido por NAVARRO TALEGÓN, José, «Pintores...», pág. 8, nota 12.

<sup>5</sup> Cf. FERNÁNDEZ CATÓN, *Catálogo del Archivo Diocesano de León*, 2 vols., León, 1978-1986.

<sup>6</sup> RODICIO, Cristina, *La pintura del siglo XVI en la antigua diócesis de León*, León, 1985, pág. 25.

<sup>7</sup> URREA FERNÁNDEZ, Jesús y BRASAS EGIDO, José Carlos, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*, t. XII: *Antiguo partido judicial de Villalón de Campos*, Valladolid, 1981, pág. 34.

se corresponden con las que habitualmente se colocaban en la *predella* de los retablos castellano-leoneses desde la segunda mitad del siglo XV, en la que se desplegaba una galería de medias figuras, compuesta por *Profetas, Reyes de Judá, Evangelistas* u otros personajes sagrados.

Las pinturas conservadas en Castroponce sin duda proceden del retablo contratado en 1516, que debió de constituir el mayor de la parroquial de Santa María. Su iconografía refuerza esta identificación. A fines del siglo XV y principios del siglo XVI, se cultivó con frecuencia el tema del *Árbol de Jesé* o el de la *Genealogía de Cristo* en retablos dedicados a la Virgen. La presencia de *David y Salomón* —Profetas, Reyes de Judá y antepasados de Cristo— queda plenamente justificada en un programa iconográfico mariano, como sería el que se desarrollara en el desaparecido retablo mayor de la iglesia de Castroponce, de acuerdo con su advocación.

No podemos saber si tal retablo se mantuvo en su lugar hasta fines del siglo XVIII, o si fue desmontado y sustituido por otro —debido a razones de conservación o de gusto—, antes de que se llevaran a cabo profundas reformas en la iglesia a fines del siglo XVIII.

En efecto, en 1787 comenzó una importante reconstrucción del templo<sup>8</sup>, que ya estaba finalizada en 1797, coincidiendo con el cierre de la otra parroquial con la que contó Castroponce, dedicada a San Miguel, actualmente desaparecida<sup>9</sup>. Entre los bienes muebles de ésta se encontraban tres retablos que fueron pagados a Tomás de Sierra en 1703<sup>10</sup>: el mayor y dos colaterales; el primero contenía las esculturas de la *Asunción, San Pedro, San Pablo y San Miguel*<sup>11</sup>. Todos ellos se llevaron entonces a la iglesia de Santa María<sup>12</sup>, en cuyo presbiterio se colocó el retablo mayor de San Miguel. Las pinturas de *David y Salomón* se instalarían por entonces en el retablo dieciochesco donde pueden verse hoy en día.

Ambas tablas están incompletas en su margen derecho, donde no sólo falta una columna que se corresponda con la marmórea de la izquierda, sino que también están cortados el codo de *David* y una pequeña parte del manto de *Salomón*. Por el contrario, el actual encuadre curvo de la parte superior deja ver una pequeña superficie sin pintar, lo que indica que el formato original de las pinturas fue cuadrangular.

<sup>8</sup> En esos años se preparó el proyecto de la obra, que se emprendió a continuación, bajo la dirección del maestro de obras Manuel Cabezas, vecino de Villavicencio. Archivo Diocesano de Valladolid, Castroponce de Valderaduey, Iglesia de Santa María, Libro de Cuentas, cuentas de 1787-1788 y 1789-1780.

<sup>9</sup> Sólo queda de ella un resto de muro. A mediados del siglo XIX ni siquiera se dejó constancia de su antigua existencia, MADÓZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, 1845-1850, ed. facsímil de lo correspondiente a la provincia de Valladolid, Valladolid, 1994, p. 49.

<sup>10</sup> URREA FERNÁNDEZ, Jesús y BRASAS EGIDO, José Carlos, *Op. cit.*, pág. 35, adjudican a la iglesia de Santa María el destino original de estos retablos, pero la documentación publicada corresponde a la de San Miguel. Archivo Diocesano de Valladolid, Castroponce, Libro 16, Iglesia parroquial de San Miguel, Libro de cuentas y diversos asuntos (1676-1797), cuentas de 1703.

<sup>11</sup> La presencia de estos retablos en San Miguel queda confirmada por el inventario de la iglesia levantado en 1759, *Ibidem*.

<sup>12</sup> En 1797 se pagaron 324 reales por ciertas reparaciones que se efectuaron en la iglesia de San Miguel «quando se quitaron (los altares) para colocarlos en la de Santa María», *Ibidem*, cuentas de 1797 y Libro de cuentas de la iglesia parroquial de Santa María, cuentas de 1798.

El marco pictórico, perdido parcialmente como se acaba de decir, sugiere el alféizar de una ventana o una galería columnada, por encima de cuyo antepecho asoman los personajes. *David* y *Salomón* están representados de algo más de medio cuerpo. Ambos giran ligeramente sus torsos —y más acentuadamente sus cabezas, en posición de tres cuartos— en correspondencia entre sí, hacia lo que sería un eje de simetría central. Su silueta se destaca sobre un fondo de brocado de oro, de diseño geométrico gótico bastante simple. Por encima de sus cabezas se extiende una ondulada filacteria, que no contiene inscripción alguna. En la de *Salomón* se observa un arrepentimiento, pues con anterioridad se desplegaba por delante de la columna. El pintor ha intentado proporcionar cierta tridimensionalidad a las figuras, mediante la colocación de manos y antebrazos en escorzo y, sobre todo, por el fingimiento de un pretil intermedio entre el espacio real y el representado, sobre el que se apoyan manos y atributos. El primero de los recursos resulta fallido por la torpeza en su resolución, especialmente apreciable en el *David*. El segundo, a pesar del vuelo del libro de *Salomón*, fracasa también debido al despiece paralelo y no convergente de las losas superiores del antepecho, claramente visible en el de *David*.

La identificación iconográfica de este último se facilita a través de su cabeza coronada y del arpa que sostiene con su mano izquierda. La de *Salomón* se deduce a partir de la correspondencia con ésta, pues sólo aparece caracterizado como autor, obviamente sagrado, por el libro que sostiene abierto entre sus manos y como doctor, por la muceta de su capa. Aunque su indumentaria, al igual que la de *David*, no presente la suntuosidad que cabría esperar en tan ilustres personajes, no deja de tener cierta dignidad. En la vuelta de la gorra con la que se toca la cabeza se aprecian ciertos signos, muy difíciles de descifrar debido a la altura donde se encuentra la tabla y a su estado de conservación.

Si estilística y cronológicamente estas dos pinturas se corresponden con la fecha del documento que presentamos y no existe, por otro lado, ningún indicio de que el compromiso contraído no se llevara a cabo, podemos concluir que su autor fue Alejandro de Villestén. Dado el hispanismo de sus formas, creemos que se trata de un pintor de origen castellano-leonés<sup>13</sup>. A juzgar por los datos documentales, aunque vivió en Zamora mantuvo contactos y relaciones con lugares y focos artísticos pertenecientes a demarcaciones limítrofes, al igual que otros pintores zamoranos de su época, activos también en la diócesis de León. Pero lo más significativo es que su estilo denota una influencia de la pintura palentina, singularmente de modelos de Pedro Berruguete.

Con ello se plantea la cuestión de las grandes directrices presentes en la pintura zamorana a principios del siglo XVI. Están fuera de toda duda las procedentes de la pintura hispano-flamenca de Fernando Gallego. Más tímidas pero no menos impor-

<sup>13</sup> Su apellido puede estar relacionado con el topónimo Villaester, por el que se conocen un municipio perteneciente a la actual provincia de Valladolid, muy próximo al límite de ésta con la de Zamora, y una feligresía perteneciente a Montejurado (Lugo), que formó parte de la Diócesis de Astorga y que posteriormente pasó a la de Lugo. MADDOZ, Pascual, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España*, t. XVI, Madrid, 1850, p. 124. Agradezco las indicaciones realizadas a este respecto por don Miguel Ángel González García.



FIG. 1. *Castroponce (Valladolid). Iglesia de Santa María. David.*



FIG. 2. *Castroponce (Valladolid). Iglesia de Santa María. Salomón.*

tantes serían las de Juan de Flandes<sup>14</sup>. Decisivas para la introducción del nuevo gusto renacentista fueron las más tardías de Juan de Borgoña, a través de Lorenzo de Ávila y de Juan de Borgoña «el Joven». Por su parte, la influencia de la presencia de Pedro Berruguete, o al menos de sus obras<sup>15</sup>, a comienzos de la centuria en tierras de Zamora apenas ha sido vislumbrada<sup>16</sup>.

A lo ya conocido sobre este punto<sup>17</sup>, muy escaso hasta el momento, hay que sumar, como se evidencia en las pinturas de Castroponce, la asimilación que del estilo berruguetesco o del de sus seguidores alcanzaron los pintores zamoranos cuando trabajaron en áreas donde era más fácil encontrar la huella del pintor palentino. En las tablas de Castroponce se reconoce sin dificultades el modelo proporcionado por la *predella* del retablo mayor de *Santa Eulalia* en Paredes de Nava. Cierta parentesco formal existe asimismo con el *David*, pintado igualmente por Pedro Berruguete, que perteneció a la colección Lafora y se conserva en la actualidad en la Diputación Provincial de Palencia<sup>18</sup>. En ambos casos, acusadas diferencias de calidad median entre el precedente y su consecuencia. Colateralmente se encuentra también cierta afinidad entre las pinturas de Castroponce y algunas obras del llamado tradicionalmente «Maestro de Portillo», al que adjudicamos el nombre de Álvaro hace algún tiempo<sup>19</sup>. Todos ellos tienen en común el recio realismo parcialmente dulcificado, con cierto aire melancólico<sup>20</sup>, como el que aparece sobre todo en el rostro del *David* vallisoletano.

La pervivencia de la por entonces ya vieja fórmula hispano-flamenca del fondo de oro liso —empezaría a reducirse y abandonarse a partir de los años veinte<sup>21</sup>— es compensada por la modernidad que suponen el aplomo y la monumentalidad de las figuras, subrayada ésta por la amplitud de los ropajes. A su vez, éstos se animan con cierto movimiento propio, en busca de una mayor expresividad. El manto del *David* y la muceta de *Salomón* se dirigen hacia la izquierda, como impulsadas por el viento. El colorido de las telas es sobrio y contenido, sin alardes decorativos de brocados, al igual que sucede en la obra de otros pintores castellano-leoneses de esas fechas.

<sup>14</sup> DÍAZ PADRÓN, Matías, *Renacimiento...*, pág. 13 y BRASAS EGIDO, José Carlos, *Op. cit.*, p. 282.

<sup>15</sup> La autoría del retablo mayor de la iglesia de San Ildefonso en Toro por Pedro Berruguete ha sido documentada por NAVARRO TALEGÓN, José, *Catálogo...*, págs. 279-280.

<sup>16</sup> Como sucede en el caso de la *predella* del retablo mayor de la iglesia parroquial de Arquillinos (Zamora), CASASECA CASASECA, Antonio, «Arte moderno...», pág. 126.

<sup>17</sup> En 1505 el retablo de San Ildefonso en Toro fue propuesto como modelo a Jacome Fernández Cavero, aunque se pone en duda la asimilación del estilo berruguetesco por parte del pintor toresano, NAVARRO TALEGÓN, José, *Catálogo...*, pág. 140.

<sup>18</sup> LAÍNEZ ALCALÁ, Rafael, *Pedro Berruguete, pintor de Castilla*, 2ª ed., Madrid, 1943, p. 58, lám. LXIV y ALARIO, María Teresa, «Rey David», en ALARIO TRIGUEROS, María Teresa y GUTIÉRREZ RUIZ, Elena (dir. y coord.), *Un Palacio con Arte. Fondos artísticos de la Diputación de Palencia*, Palencia, 1997, págs. 28-29.

<sup>19</sup> REDONDO CANTERA, María José, «En torno al Maestro de Portillo: las tablas de San Miguel del Pino (Valladolid)», *Príncipe de Viana*, anejo 10 (1991), págs. 273-279.

<sup>20</sup> La vida interior y el ensimismamiento han sido señalados como características de los personajes de Pedro Berruguete, SILVA MAROTO, Pilar, *Pedro Berruguete*, Junta de Castilla y León, 1998, pág. 162.

<sup>21</sup> ÁVILA, Ana, «Oro y tejidos en los fondos pictóricos del Renacimiento español», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. I (1989), pág. 114.

El autor de las pinturas de Castroponce revela, pues, estar al corriente de las novedades italianizantes que habían comenzado a introducirse en la pintura castellano-leonesa desde fines del siglo XV —fundidas en un principio con fórmulas hispano-flamencas— y que a lo largo del primer cuarto del siglo XVI se encontraban en proceso de consolidación. De este modo, la actividad de Alejandro de Vilestén se sitúa en ese breve período de tránsito estilístico que tiene lugar durante las primeras décadas de la centuria y que precede a la plena asimilación del gusto renacentista.

A su vez, el retablo de Castroponce se halla también en una encrucijada geográfica no exenta de interesantes implicaciones artísticas. Recordemos que el pintor, avecinado en Zamora, contrató un retablo de pintura para una iglesia perteneciente a la diócesis de León, ciudad a la que sin duda acudió para obtener la autorización del Provisor. En el foco leonés es posible advertir cierta influencia del estilo de Pedro Berruguete<sup>22</sup>. Pero la pintura de Vilestén, como se ha dicho más arriba, parece presentar una dependencia más directa con respecto a la obra del maestro paredaño. Más de un cuarto de siglo antes, éste contrató y realizó pinturas para varias localidades palentinas, la mayor parte de ellas situadas en Tierra de Campos, al igual que Castroponce. En Becerril y Paredes de Nava se conservan algunos de los retablos más significativos de Berruguete, que fácilmente pudieron ser vistos y utilizados como modelo años más tarde por Vilestén. Por otra parte, durante el primer tercio de la centuria trabajaron en o para Paredes de Nava varios pintores, entre los que se encuentran algunos de los más destacados que conocemos del ámbito palentino: el Maestro de Paredes, Juan de Tejerina, García Ruiz y quizá también Andrés Ruiz, aunque la berruguetesca no fue la única influencia presente<sup>23</sup>. No sería extraño que Vilestén también hubiera acudido allí. En cualquier caso, la obra del pintor zamorano muestra una huella del maestro paredaño similar a la que ofrecen los palentinos durante las primeras décadas del siglo XVI, según señala Silva Maroto: tardía, pues no empezó a manifestarse más que a partir de unas fechas en torno a 1500, y materializada principalmente en el modo de ejecutar la *predella* de los retablos<sup>24</sup>. En este sentido, Yarza Luaces considera cabeza de serie, tanto de la producción berruguetesca, como de la de sus seguidores, al banco del actual retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia en Paredes de Nava<sup>25</sup>. Uno de los mejores ejemplos de esta secuela es el perteneciente al retablo mayor de la iglesia parroquial de Melgar

<sup>22</sup> RODICIO, Cristina, *Op. cit.*, pág. 29.

<sup>23</sup> SILVA MAROTO, Pilar, «Notas sobre la pintura del primer tercio del XVI en Palencia», *Actas. VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, t. I, Mérida, 1992, pág. 323 y «En torno a la pintura del primer tercio del siglo XVI en Palencia: el Maestro de Calzada», *Anales de Historia del Arte*, nº 6 (1996), págs. 163-164.

<sup>24</sup> SILVA MAROTO, Pilar, «Notas...», pág. 325 y «En torno a...», págs. 165.

<sup>25</sup> YARZA LUACES, Joaquín, «Pedro Berruguete y su escuela», *Jornadas sobre el Renacimiento en la provincia de Palencia*, Palencia, 1987, págs. 52-53.

de Arriba (Valladolid), población cercana también a Castroponce, obra del Maestro de Calzada<sup>26</sup>, aunque Silva Maroto lo fecha con posterioridad a 1520<sup>27</sup>.

Los restos del retablo de la iglesia de Santa María de Castroponce que aquí damos a conocer, se integran, pues, en el contexto de la pintura palentina y de su irradiación durante el primer cuarto del siglo XVI. Esperamos que este nexo, documentado y conservado, entre los talleres pictóricos zamoranos y palentinos del Renacimiento temprano, contribuya a un mejor conocimiento de tal tema en posteriores estudios.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

### «Fianza publica

Sean quantos esta carta de obligacion e fiança vieren como yo pedro Nuñez platero vezino de la villa de medina de rrioseco digo que por quanto alixandre de villeden pintor vecino de la çibdad de çamora tomo e se obligo de pintar un rretablo para la yglesia de nuestra sennora santa maria de la villa de castroponçe conforme a la muestra que mostro al sennor provysor de leon por preçio e quantia de setenta e ocho myll maravedis el qual quedo de dar fecho e acabado dentro de anno e medio primero sygyente so pena de un ducado de oro por cada dia que no le acabare despues de pasado el dicho plazo e mas que la dicha yglesia lo pueda dar a pintar a otro ofiçial a su costa e danno e a provecho de la dicha yglesia segund que mas largamente se contiene en la obligacion que sobre ello se hizo e otorgo entre el dicho alixandre de villeden pintor e el rretor e feligreses e mayordomo de la dicha yglesia a que me rrefiero la qual he aqui por ynserta e encorporada como si de de verbo ad verbum aqui fuese escripta e asentada e para el complimiyento de lo susodicho el dicho alixandre de villeden quedo de dar fianças por ende yo el dicho pedro Nuñez platero otorgo e conozco por esta carta que salgo por fiador e prinçipal pagador del dicho alixandre de villeden pintor para que hara e pintara el dicho rretablo para la dicha yglesia de nuestra sennora de castroponçe segund e de la forma e manera e al dicho plazo e so las penas e posturas questa obligado de lo hazer e que sy el no lo cumpliere que yo lo conplire e pagare syn que sobre ello la dicha yglesia rretor e feligreses e mayordomo della haga diligencia alguna e para lo ansy atener e mantener e conplir e pagar obligo my persona e bienes muebles e rrayzes aydos e por aver... fecha e otorgada en la dicha villa de medina de rrioseco a treze dias del mes de setiembre anno del sennor de myll e quynientos e deziseys annos testigos que fueron presentes a lo que dicho es alonso de valdenebro e gaspar velazquez e sancho garçia vecinos de la dicha villa e firmelo de my nombre.

Pedro Nuñez».

Archivo Histórico Provincial de Valladolid, Protocolos, leg. 8440, fol. 524.

<sup>26</sup> POST, Charles Rathfon, *Op. cit.*, pág. 500, fig. 186; bibliografía posterior y numerosas ilustraciones en URREA FERNÁNDEZ, Jesús y BRASAS EGIDO, José Carlos, *Op. cit.*, pág. 81 y láms. CLXVI-CLXX.

<sup>27</sup> SILVA MAROTO, Pilar, «En torno a...», pág. 173.