

anuario
2018
INSTITUTO
DE ESTUDIOS
ZAMORANOS
FLORIAN
DE OCAMPO

H O M E N A J E A
D. QUINTÍN ALDEA VAQUERO



ANUARIO 2018

INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS
“FLORIÁN DE OCAMPO”
(C.E.C.E.L. - C.S.I.C.)

anuario 2018

INSTITUTO
DE ESTUDIOS
ZAMORANOS
FLORIAN
DE OCAMPO

H O M E N A J E A
D. QUINTÍN ALDEA VAQUERO



ANUARIO DEL I.E.Z. FLORIÁN DE OCAMPO

I.S.S.N.: 0213-82-12

Vol. 33 - 2018

EDITA:

INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS “FLORIÁN DE OCAMPO”

Director: Marco Antonio Martín Bailón

Secretario de redacción: Sergio Pérez Martín

Consejo de redacción: Julio Pérez Rafols, Hortensia Larrén Izquierdo, María Concepción Rodríguez Prieto, Ángel Luis Esteban Ramírez, Enrique Alfonso Rodríguez García, José Carlos de Lera Maillo, Juan Andrés Blanco Rodríguez, María Antonia Mezquita Fernández, Rubén Sánchez Domínguez y Félix Iglesias Escudero.

Secretaría de redacción: Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”
Diputación Provincial de Zamora
C/. Doctor Carracido s/n (trasera Edif. Colegio Universitario)
49006 Zamora (España)
Correo electrónico: iez@iezfloriandeocampo.com

SUSCRIPCIONES, PRECIOS E INTERCAMBIO:

Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”
Diputación Provincial de Zamora
C/. Doctor Carracido s/n (trasera Edif. Colegio Universitario)
49006 Zamora (España)
Correo electrónico: iez@iezfloriandeocampo.com

Los trabajos de investigación publicados en el ANUARIO DEL I.E.Z. “FLORIÁN DE OCAMPO” recogen, exclusivamente, las aportaciones científicas de sus autores. El Anuario declina toda responsabilidad que pudiera derivarse de la infracción de la propiedad intelectual o comercial.

© Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”
Confederación Española de Centros de Estudios Locales (C.E.C.E.L.)
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.)
Diputación Provincial de Zamora
Diseño de portada: Ángel Luis Esteban Ramírez
Imprime: DelaIglesia Impresores
Pol. Ind. Valcabado A
Ctra. Gijón Sevilla, km 272,8
49002 Valcabado. Zamora (España)
Depósito Legal: ZA -21-2016

ANUARIO DEL I.E.Z. FLORIÁN DE OCAMPO

I.S.S.N.: 0213-82-12

Vol. 33 - 2018

ÍNDICE

HOMENAJE A D. QUINTÍN ALDEA VAQUERO

Presentación	15
Quintín Aldea: recuerdo de su familia Diodora ALDEA VAQUERO.....	17
Recuerdo de don Quintín Feliciano BARRIOS PINTADO	25
Semblanza del P. Quintín Aldea SJ (1920-2012) Manuel Revuelta González	29
Las opciones de vida. El matrimonio y el monacato María Luisa BUENO DOMÍNGUEZ	37
Piedras dispersas del monasterio de San Martín de Castañeda (Zamora) Hortensia LARRÉN IZQUIERDO y Luis Álvaro PICHEL RAMOS	63
Las Casas consistoriales de Toro José NAVARRO TALEGÓN	133
El destierro de Meléndez Valdés en Zamora (1800-1806): documentación inédita Antonio ASTORGANO ABAJO.....	179
Nacimiento y evolución del segundo gran asentamiento judío de la ciudad de Zamora Florián FERRERO FERRERO	233
El acta de defunción del Conde duque de Olivares Pedro GARCÍA ÁLVAREZ.....	265
Los hospitales de la diócesis de Zamora al final del Antiguo Régimen José Carlos DE LERA MAÍLLO	275
Publicaciones de don Quintín Aldea Vaquero entre 1958-2012.....	285

ARQUEOLOGÍA

- El Balneario de Bouzas de Ribadelago. Prospección arqueológica subacuática en el lago de Sanabria (Galende, Zamora)
Pilar DELGADO GARCÍA y Daniel CRUZ ÁLVAREZ..... 293

DERECHO

- La política laboral de género en Castilla y León, a la luz de los derechos humanos. 1997-2000
M.^a Luz VAQUERO PINTO..... 325

DOCUMENTACIÓN

- Abadologio del monasterio de San Benito de Zamora (1400-1835)
Ernesto ZARAGOZA PASCUAL..... 345

HISTORIA

- Destacamento penal de Fresno de la Ribera (1945-1955)
Cecilio VIDALES PÉREZ..... 391

- Devoción a San Ildefonso en el Colegio de los jesuitas de Salamanca: peregrinación y legitimación apostólica
Cristo José DE LEÓN PERERA..... 411

- El seminario San Atilano. Historia de un edificio destinado a la formación sacerdotal
Miguel-Ángel HERNÁNDEZ FUENTES..... 431

HISTORIA DEL ARTE

- Los capiteles de la capilla de Santiago de la catedral de Zamora
José Ángel RIVERA DE LAS HERAS..... 487

- Toro, Zamora y los paraísos perdidos
Eduardo ALONSO FRANCH..... 505

- La sillería del Convento de la Santísima Trinidad de Zamora
Javier BALADRÓN ALONSO..... 515

- Los talleres pictóricos zamoranos en el siglo XVI: aprendices, oficiales y mujeres
Irene FIZ FUERTES..... 537

LITERATURA

León Felipe, un peregrino sin lugar propio Armando LÓPEZ CASTRO	559
--	-----

León Felipe y su ideología en la traducción de la obra 'Song of Myself' de Walt Whitman a ' <i>Canto a mí mismo</i> ' Óscar NDIKUBWAYO NDIKUBWAYO	575
--	-----

MUSICOLOGÍA

Miguel Berdión, pianista y compositor (Zamora, 1896 - Zamora, 1968) Raquel FERNÁNDEZ BERDIÓN	603
---	-----

PATRIMONIO CULTURAL

Cada pieza en su lugar: la riqueza artística del palacio de los Condes de Alba de Aliste en Zamora. Elementos desaparecidos en su conversión en parador Patricia CUPEIRO LÓPEZ	661
---	-----

De templo medieval a santuario barroco: estudio arquitectónico de la ermita de los Remedios de Zamora Marco Antonio MARTÍN BAILÓN	687
--	-----

IN MEMORIAM	713
-------------------	-----

MEMORIA DE ACTIVIDADES	723
------------------------------	-----

NORMAS PARA LOS AUTORES	767
-------------------------------	-----

RELACIÓN DE SOCIOS	773
--------------------------	-----

**anuario
2018**

**INSTITUTO
DE ESTUDIOS
ZAMORANOS
FLORIAN
DE OCAMPO**



HISTORIA DEL ARTE



LOS TALLERES PICTÓRICOS ZAMORANOS EN EL SIGLO XVI: APRENDICES, OFICIALES Y MUJERES

IRUNE FIZ FUERTES

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

RESUMEN

El desconocimiento que tenemos del funcionamiento interno de los talleres artísticos lleva en ocasiones a soslayar el papel que tuvieron aquellos artífices que no figuran en los contratos de las obras. Este artículo pretende contribuir a una mayor comprensión de los obradores pictóricos en el medio zamorano durante el renacimiento: su ubicación, su organización y también la implicación de las mujeres más allá del ámbito estrictamente doméstico.

PALABRAS CLAVE: pintores; talleres artísticos; mujeres artistas; retablo; pleito; Zamora; renacimiento.

THE PAINTER'S WORKSHOPS IN XVITH CENTURY ZAMORA: APPRENTICES, SKILLED WORKERS AND WOMEN

ABSTRACT

The aim of this paper is to contribute to a better understanding of artistic whorshops in Renaissance Zamora during XVIth century: location, organization and also the involvement of women beyond their domestic duties.

KEYWORDS: Painters; artistic whorkshop; women artist; retable; lawsuit; Zamora; renaissance.

1. LA LOCALIZACIÓN EN EL ENTRAMADO URBANO DE LAS VIVIENDAS DE LOS PINTORES

Alrededor de la iglesia de *San Cipriano* se encontraban avecindados buena parte de los pintores que trabajaron en la ciudad de Zamora durante el siglo XVI, pues es en esta zona donde se concentra la vida comercial, y al menos desde el siglo XV la oligarquía urbana, potencial clientela de los artífices. Fueron parroquianos de la misma y vivieron en esta colación a lo largo del tiempo los pintores Nicolás de Becerril¹, Pedro de Guadalajara², Benito de Paredinas³, Alonso de Aguilar⁴, Juan Godínez⁵, Cristóbal Gutiérrez⁶, Juan de Durana⁷, Diego de Vega⁸,

¹ Testigo de las cuentas de 1525. Archivo Histórico Diocesano de Zamora (en adelante A.H.D.Za.), Zamora, *San Cipriano*. Fábrica. Cuentas de 1525.

² A.H.D.Za., Zamora, *San Cipriano*. Fábrica. Cuentas de 1533. Como cofrade de la Cofradía de la Resurrección, sita en dicha iglesia, está documentado en 1522, cuando comparece como testigo en un pleito de esta cofradía contra Pedro de Oveso, pertiguero de la catedral. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, (en adelante A.R.Ch.Va.) Pleitos Cíviles, Escribanía Quevedo (Depósito), n.º 203-8.

³ Fue mayordomo de la parroquia en 1524. A.H.D.Za., Zamora, *San Cipriano*. Fábrica. Cuentas de 1525. En 1532 figura como testigo de las cuentas. A.H.D.Za., Zamora, *San Cipriano*. Fábrica. Cuentas de 1532.

⁴ Figura como mayordomo de las cuentas en 1547; firma como testigo de las mismas en 1562, 1568, 1571 y 1573 y en una notificación del provisor en 1565. A.H.D.Za., Zamora, *San Cipriano*. Fábrica y Visitas I. Fue padrino del bautismo de una hija y un hijo del platero Alonso Hernández en 1562 y 1565 respectivamente, de un vástago del platero Alonso Vélez de Valdivieso en 1564 y una hija del entallador Esteban de Arnedo en 1565. También actuó como testigo de otros bautizos y matrimonios en repetidas ocasiones en los años indicados A.H.D.Za., Zamora, *San Cipriano*. Bautismos I, 1561, 1562, 1564, 1565, 1566, 1569. A.H.D.Za., Zamora, *San Cipriano*. Matrimonios I, 1567, 1568, 1571, 1572. Por último, figura como testamentario de Bartolomé Sánchez en 1557. A.H.D.Za., Zamora, *San Cipriano*. Difuntos I, 1557.

⁵ Godínez aparece desde 1562 en los libros de la parroquia firmando en las cuentas de ese año junto con Alonso de Aguilar. A.H.D.Za., Zamora, *San Cipriano*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1562. En los bautizos lo encontramos documentado en 1562, 1568, 1569. Destaca su comparecencia como testigo en el bautismo de una hija del entallador Pedro de Encieta el 10 de mayo de 1562, A.H.D.Za., Zamora, *San Cipriano*. Bautismos, I. 10 de mayo de 1562, 1 de febrero de 1568 y 6 de marzo de 1569. Fue testigo de un desposorio en 21 de febrero de 1571, A.H.D.Za., Zamora, *San Cipriano*. Matrimonios, I 21 de febrero de 1571. Además figura como vecino de Zamora viviendo en esta zona en el padrón de calle hita realizado en 1561, *Copia de los vecinos que hay en esta ciudad de Zamora y sus arrabales al presente año de 1561*. Archivo General de Simancas (en adelante A.G.S.), Hacienda, expedientes, leg. 205-10.

⁶ Vivió en la rúa de los Francos, enfrente de las casas del entallador Esteban de Arnedo. Conocemos este dato gracias a una escritura de fuero perpetuo –RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, “Esteban de Arnedo, maestro de hacer órganos”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLVII, 1981, p. 435-. Además, en 1577 afirma que vive enfrente de la familia Valencia, cuya casa se encontraba en el solar hoy ocupado por el Archivo Histórico Provincial. A. R. Ch. Va., Pleitos Cíviles, Escribanía Taboada (Fenecidos), caja 1034-4. Poco después cedió la mitad de estas casas a Diego de Quirós y mantuvieron pleito por su pago en 1590. En el documento se menciona que las casas de Juan de Durana son colindantes. NAVARRO TALEGÓN, José, “Documentos inéditos para la historia del arte en Zamora”, *Studia Zamorensia*, 4, 1983, p. 99. Este autor proporciona la fecha de 1587 en vez de 1590.

Fue un participante muy activo en su parroquia, de manera que son incontables las veces que figura en la documentación y sería prolijo detallarlo aquí, destaquemos por ejemplo que en 1561 fue mayordomo de las cuentas de la parroquia y que actuó como testigo en las de 1582, 1583 y 1589. Él y Juana de Paredinas, esposa de Alonso de Aguilar, actuaron conjuntamente como padrinos en varias ocasiones, fueron padrinos de dos hijas –sucesivas y con el mismo nombre, lo que indica el temprano fallecimiento de la primera– del entallador Pedro de Encieta en 1561 y 1562, de varios de los hijos que tuvieron su cuñado el platero Alonso Vélez y su hermana Magdalena de Benavides, hermana de Gutiérrez. También apadrino a vástagos de otros colegas, como una hija de una hija del entallador Francisco Ramos en 1569 y otra criatura en 1589 fruto del matrimonio entre el entallador Cristóbal de

Alonso de Remesal⁹, Diego de Quirós¹⁰, Andrés Álvarez¹¹, Alonso de Escobar¹², Rodrigo Rodríguez¹³, Juan Ruiz¹⁴, Juan Ruiz de la Talaya¹⁵, Juan Álvarez de

Acosta e Isabel de Villalonga, Ese mismo año apadrinó a Antonio, hijo de Alonso de Remesal y de Ana de Paredinas. Actuó como testigo de otros bautizos junto a sus compañeros Antonio Falcote, Juan de Durana o Remesal, por no mencionar las numerosas ocasiones en las que ejerció de testigo de algunos matrimonios de sus colegas y convecinos. Destacamos que junto con Aguilar, fue testigo del enlace del entallador Francisco Ramos y una hija de Juan Godínez llamada Catalina de Carvajal en 1567. En octubre de 1572 fue testigo de la boda de Alonso de Remesal con la sobrina de Alonso de Aguilar, Ana de Paredinas.

⁷ Además de salir a relucir constantemente en las anotaciones de los libros sacramentales de la parroquia como testigo o padrino, hay constancia de que fue sepultado en el interior de su parroquia; se paga por su sepultura en 1589. A.H.D.Za., Zamora, *San Cipriano*. Fábrica I. Cuentas de 1589. También declaró en el pleito que la cofradía del Santísimo Sacramento, sita en esta parroquia, mantuvo contra Alonso de Remesal en la novena década de siglo. A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Varela (Olvidados), caja 851-1 y A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Varela (Olvidados), caja 286-2.

⁸ En su testamento, fechado en 1573, declara su voluntad de enterrarse en el interior del templo. Archivo Histórico Provincial de Zamora, (en adelante A.H.P.Za.), Protocolos, leg. 148, fol. 266. Figura en el padrón de 1561 como perteneciente a esta colación en *Copia de los vecinos que hay en esta ciudad de Zamora y sus arrabales al presente año de 1561*. A.G.S., Hacienda, expedientes, leg. 205-10.

⁹ Hereda las casas que poseía Alonso de Aguilar, tal y como este último deja consignado en su testamento, en pago de la dote de su sobrina Ana de Paredinas. NAVARRO TALEGÓN, “Documentos inéditos para la historia del arte. Pintores zamoranos del siglo XVI”, *Anuario del Instituto de estudios zamoranos Florián de Ocampo*, 1, 1984, p.326. Por supuesto, su presencia en los libros de la iglesia de *San Cipriano* es constante, y aparece como padrino o testigo en numerosas ocasiones. Además fue mayordomo de la parroquia en 1582, tal y como recoge PÉREZ MARTÍN, Sergio, “Sobre la actividad del pintor zamorano Alonso de Remesal III en Toro”, *Studia Zamorensia*, 13, 2014, p.206.

¹⁰ Sus casas se situaban *con vuelta a la plazuela de San Cebrián* y lindantes con las de Juan de Durana. Le habían sido traspasadas por el pintor Cristóbal Gutiérrez. NAVARRO TALEGÓN, José, “Documentos inéditos...”, 1983, p. 99. Consta como parroquiano de *San Cipriano* desde 1572. RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, “Diego de Quirós y Pedro de Quirós y Ramos, pintores de los siglos XVI y XVII en la ciudad de Zamora”, *Studia Zamorensia*, 12, 2013, p. 111.

¹¹ Además de los datos proporcionados por NAVARRO TALEGÓN, José, “Documentos inéditos para la historia del arte. Pintores zamoranos...”, queremos consignar que su primera esposa, Beatriz de Escobar, fallece en 1572 y ese año se anota un pago en su parroquia por la apertura de la *sepultura de la mujer de Andrés Álvarez*. A.H.D.Za., Zamora, *San Cipriano*. Fábrica I. Cuentas de 1572 Se casó en terceras nupcias con Ana de Benavides en la vecina iglesia de *San Juan de Puertanueva* (NAVARRO TALEGÓN, José, “Documentos inéditos para la historia del arte. Pintores zamoranos...”, p. 340), los dos hijos de este matrimonio, Inés y Esteban, fueron bautizados en *San Cipriano*. A.H.D.Za., Zamora, *San Cipriano*. Bautismos I, 1 de marzo de 1585 y 23 de agosto de 1587.

¹² Fue bautizado en este templo en 1559, NAVARRO TALEGÓN, José, “Documentos inéditos para la historia del arte. Pintores zamoranos...”, p. 337. Figura en el padrón de la ciudad de Zamora realizado en 1597 como habitante *en la cruz de la rúa, Vecindad de la ciudad de Zamora, febrero de 1597*. A.G.S., Hacienda, expedientes, leg. 206, tercera pieza. También fue cofrade en la cofradía del Santísimo Sacramento.

¹³ Otro de los tres pintores que el padrón de 1597 sitúa como vecino *en la cruz de la rúa. Vecindad de la ciudad de Zamora, febrero de 1597*. A.G.S., Hacienda, expedientes, leg. 206, tercera pieza. En *San Cipriano* bautizó a los hijos que tuvo con Ana de Quirós, hermana del pintor Diego de Quirós. RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, “Diego de Quirós y Pedro de Quirós...”, p. 110.

¹⁴ Seguramente cuando el padrón efectuado en 1561 menciona a un Ruiz de Carvajal pintor, se está refiriendo a él. *Copia de los vecinos que hay en esta ciudad de Zamora y sus arrabales al presente año de 1561*. A.G.S., Hacienda, expedientes, leg. 205-10. En la parroquia bautizó a tres hijos habidos de su unión con Isabel Vaca, nacidos en la década de 1560.

¹⁵ Figura en el padrón de la ciudad de Zamora realizado en 1597 como habitante *en la cruz de la rúa, Vecindad de la ciudad de Zamora, febrero de 1597*. A.G.S., Hacienda, expedientes, leg. 206, tercera pieza. Además de aparecer repetidamente en los libros sacramentales de *San Cipriano* desde la década de 1590. En 1595 se le paga por aderezar la custodia de la parroquia en 1595. A.H.D.Za., Zamora, *San Cipriano*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1594, 1595 y 1602.

Escobar¹⁶, Pedro de Quirós¹⁷ y ya en el siglo XVII habitaron en él pintores como Matías Ruiz de Guraya, Benito de Segovia o Cipriano de Puga¹⁸.

Este espacio urbano se compartía con talleres dedicados a la platería, tal y como dejan traslucir los nombres y las profesiones que aparecen en los libros sacramentales de *San Cipriano*¹⁹, y por eso son frecuentes los enlaces matrimoniales entre ambas profesiones. Los vestigios de los talleres de platería son más perdurables en el tiempo, de tal modo que las excavaciones llevadas a cabo en las últimas décadas han permitido sacar a la luz algunos de estos talleres situados en la zona y constatar la decadencia del entorno desde mediados del siglo XVII, cuando algunos de los solares se hallaban en ruina²⁰. Por tanto, la plena ocupación de la zona coincide en el tiempo con el apogeo de los talleres pictóricos de la ciudad.

La vía comercial continuaba hacia el este de la ciudad en las calles aledañas a la parroquia de *San Juan de Puertanueva*, la segunda en importancia en cuanto a la concentración de artistas, sobre todo plateros y joyeros²¹, aunque también algún pintor como Martín de Carvajal²² o Antonio Maldonado, que vivió en la calle de la Alcazaba²³

En el primer tercio de siglo la desaparecida parroquia de *San Bartolomé*, algo más alejada de la zona comercial, tuvo como feligreses a algunos entalladores

¹⁶ En esta iglesia fue bautizado en 1557, NAVARRO TALEGÓN, José, “Documentos inéditos para la historia del arte. Pintores zamoranos...”, p. 337. Como yerno de Alonso de Remesal, ocupó las casas que éste tenía en la rúa de los Francos. Fue testigo y padrino en *San Cipriano* en varias ocasiones desde la década de los 90.

¹⁷ Aparece en los libros de la parroquia desde 1567. RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, “Diego de Quirós y Pedro de Quirós...”, p. 120

¹⁸ En 1626 Antonia de Vega, la viuda de Alonso de Remesal II, arrienda a Puga unas casas en la calle de la rúa. SAMANIEGO HIDALGO, Santiago, “Primera aproximación documental a la pintura de los Remesales (1570-1630)”, *Studia Zamorensia*, 5, 1984, p. 50.

¹⁹ Una profundización a ese respecto en PÉREZ MARTÍN, Sergio, “Nuevos datos para la historia de la platería en la provincia de Zamora (Siglos XVI-XVII)”, en HERNÁNDEZ LUIS, José Luis, *Sic vos non vobis. Colección de Estudios en honor de Florián Ferrero*, Zamora, 2015, pp. 479-508.

²⁰ STRATO, “Un taller de orfebrería de época bajomedieval y moderna bajo los restos de la iglesia y convento de Nuestra Señora de la Concepción, de Zamora”, *Anuario del Instituto de estudios zamoranos Florián de Ocampo*, 2000, pp. 79-112; STRATO, “Trabajos arqueológicos en el solar del antiguo convento de la Concepción en Zamora”, *Anuario del Instituto de estudios zamoranos Florián de Ocampo*, 2002, pp. 115-139. El solar ocupado actualmente por el Archivo Histórico Provincial y la Biblioteca Pública de Zamora fue con anterioridad fue el Convento de Nuestra Señora de la Concepción, fundado en 1676. Este convento a su vez aprovechó las casas de don Gonzalo de Valencia y se fue acrecentando con los solares contiguos, que en las excavaciones se han revelado como talleres de orfebrería. Por otra parte, el pintor Cristóbal Gutiérrez declara en 1577 que sus casas son fronteras con las de esta familia, y sabemos que a su vez su vivienda lindaba con la de Diego de Quirós, y éste a su vez con Juan de Durana. *Vid.* nota. 6.

²¹ Y así, en sus libros sacramentales se desgranar los nombres de plateros como Gonzalo Rodríguez, Francisco de la Peña, Antonio de Hontiveros, Antonio y Francisco de Tovar, Alonso de Medrano, Andrés López, Francisco de Ledesma, y los joyeros Martín de Acebedo, Andrés Fernández, Francisco Pérez de Aquitano “llamado Frías”, Felipe García, Antonio de Villasanta, etc.

²² Vivió en la rúa de la Cárcava, NAVARRO TALEGÓN, José, “Documentos inéditos para la historia del arte. Pintores zamoranos...”, p. 349.

²³ La actual calle Herreros. A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Ceballos-Escalera (Fenecidos), caja 86-4.

como Diego de Ronza, pero también pintores como, Pedro de Espinosa²⁴ y seguramente a Pedro de Palacios, pagador de un fuero sobre unas casas en la calle Cerrada que eran propiedad de dicha iglesia²⁵.

En Toro no existió una concentración en torno a una sola parroquia ni en una única cofradía. En el primer tercio de siglo sabemos que Juan de Vadillo vivía en la rúa de Pozoantiguo²⁶ y las casas de Pedro Fernández Cabero se encontraban en la colación de *San Sebastián*²⁷. Luis del Castillo vivía en la zona de la judería, en la calle de Gallinas²⁸, perteneciente a la colación de *Santa Marina* y fue miembro de la cofradía del *Santísimo Sacramento* de esa parroquia²⁹. Juan de Borgoña, Francisco de Valdecañas y Lorenzo de Ávila eran parroquianos de *Santo Tomás Cantuariense*³⁰. De Ávila se puede precisar además que vivía en la calle Corredera³¹. Antonio de Salamanca era parroquiano de *San Sebastián*³², mientras que Baltasar de Coca y Gonzalo Hernández lo fueron de *San Lorenzo el Real*³³; Antonio de Canseco del *Santo Sepulcro*, al igual que Gaspar de Palencia durante el tiempo que residió en Toro³⁴. Juan de la Talaya, antes de trasladarse a Zamora tenía sus viviendas en la ochava de *El Salvador*³⁵, como Lucas Ramírez, quien habitaba unas casas alquiladas en la rúa de Pozoantiguo³⁶.

Pese a este último ejemplo, parece que la mayoría de los pintores vivían en casas que eran de su propiedad, pero gravadas con censos, algo que era usual en

²⁴ En 1540 bautiza a una hija llamada Constanza en esta iglesia. A.H.D.Za., Zamora, *San Bartolomé*. Bautismos, I. 27 de diciembre de 1540.

²⁵ A.H.P.Za., Libros parroquiales. Zamora, *San Bartolomé*. Fábrica y Visitas. Cuentas de 1527, 1540 y 1566.

²⁶ A. R. Ch. Va., Ejecutorias, caja 200-53.

²⁷ NAVARRO TALEGÓN, José, "Pintores en Toro en el siglo XVI", en *Pintura en Toro. Obras restauradas*, Zamora, 1985, p.8.

²⁸ NAVARRO TALEGÓN, José, "Pintores en Toro...", p. 17.

²⁹ Así figura en 2 de julio de 1571 cuando se presentan las ordenanzas de la cofradía; también eran cofrades el entallador Melchor Diez y más adelante (1586) Juan Ducete y el platero Pedro Gago. A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Moreno (Fenecidos), caja 1153-2.

³⁰ Como tal figuran en el Padrón realizado en 1561. NAVARRO TALEGÓN, José, "Pintores en Toro...", p.7. Además, en los libros sacramentales de *Santo Tomás Cantuariense* se registran puntualmente los bautizos, matrimonios, defunciones de miembros de sus familias, y con frecuencia ejercen entre ellos de padrinos o testigos en estos acontecimientos.

³¹ NAVARRO TALEGÓN, José, "Pintores en Toro...", p. 10.

³² *Padrón de los vecinos de la ciudad de Toro de 1561*. A.G.S., Hacienda, expedientes, leg. 187-22. Vivía en las casas que el pintor Pedro Fernández Cavero le había dejado en herencia a él y a su esposa –nieta de Fernández Cavero– en esta colación. A.H.P.Za., sign. 3150, fols. 28-31. *Cifr.* en NAVARRO TALEGÓN, José, "Pintores en Toro...", p. 8, que lo ubica en los fols. 159-162.

³³ *Padrón de los vecinos de la ciudad de Toro de 1586*. A.G.S., Hacienda, expedientes, leg. 187 s/n.

³⁴ *Padrón de los vecinos de la ciudad de Toro...*

³⁵ *Padrón de los vecinos de la ciudad de Toro...* Debía vivir en la calle de la Judería, tal y como se afirma años después en un pleito mantenido por su hijo Cristóbal, A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Zarandona y Walls (Olvidados), caja 3597-5.

³⁶ NAVARRO TALEGÓN, "Pintores en Toro...", p. 23.

la mayoría de los inmuebles³⁷. En el caso de los pintores toresanos, sabemos con certeza que eran dueños de las viviendas en las que habitaban Pedro Fernández Cabero³⁸, Lorenzo de Ávila³⁹ y Luis del Castillo⁴⁰. De entre los pintores zamoranos, Alonso de Aguilar, Alonso de Remesal⁴¹, Juan de Durana, Cristóbal Gutiérrez o Diego de Quirós⁴². El dato es relevante porque no parece que suceda como en otros obispados, donde los que los artistas tuvieron preferencia por concentrarse en casas arrendadas del cabildo catedralicio⁴³.

2. LA ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO. EL TALLER

Frecuentemente calificamos una obra artística “de taller” para referirnos a su inferior calidad y originalidad respecto a otras conocidas. Pero lo cierto es que todas las obras que asignamos a un maestro contaron con la participación de un taller más o menos numeroso. De hecho, cuanto más crece el éxito y número de encargos de un artista, mayor suele ser el grupo de colaboradores con que cuenta y menor la directa intervención de éste en las obras. Esta menor participación del maestro implica una orientación hacia una concepción más intelectual de la actividad artística. Pero son cambios tímidos, sin que en ningún caso parezcan acercarse a planteamientos acerca de la ingenuidad de la pintura, sino que son consecuencia de un reparto más racional del trabajo. Incluso Lorenzo de Ávila, cuya faceta como autor del dibujo de las composiciones y de las trazas para retablos está sobradamente probada, no dejó de intervenir manualmente en las obras, se encargó de los paisajes y los rostros y corrigiendo y reprendiendo a los que se equivocaban⁴⁴.

³⁷ Un estudio de los censos zamoranos del siglo XVI en GARCÍA ÁLVAREZ, Pedro, “El censo enfiteúutico redimible en el siglo XVI a través de los archivos zamoranos. Tipología documental”, *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, 7, 1990, pp. 463-480.

³⁸ NAVARRO TALEGÓN, “Pintores en Toro...”, p. 11.

³⁹ *Vid.* nota 29.

⁴⁰ NAVARRO TALEGÓN, “Pintores en Toro...”, p. 16.

⁴¹ *Vid.* nota 9.

⁴² En el caso de Durana, Gutiérrez y Quirós *vid.* nota 6 y 20.

⁴³ Así lo afirma en el caso de Sigüenza RAMOS GÓMEZ, Francisco Javier, *Juan de Soreda y la pintura del Renacimiento en Sigüenza*, Guadalajara, 2004, p. 28. Los datos proporcionados por SILVA MAROTO, Pilar, *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, vol. I. Valladolid, p. 95 y ss. para los pintores burgaleses desde la segunda mitad del siglo XV, muestran que la mayoría de los pintores documentados vivían en casas arrendadas al cabildo de la catedral. En la ciudad de Palencia no lo podemos asegurar, pero el extracto del censo realizado a propósito del repartimiento de alcabalas de 1533, publicado por GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Tomo tercero, I, pintores*, Valladolid, 1946, pp. 11-14, deja entrever la gran densidad de pintores que habitaban en el barrio en torno a la catedral.

⁴⁴ A lo primero hacen referencia algunos contratos conservados. De lo segundo nos informa Juan de Borgoña II en el pleito de Abezames: *...tomaba los pinceles y le enmendaba [a Antonio de Salamanca] lo que le parecía porque es condición del dicho Lorenzo de Ávila reprender a todos los que van errados en el dicho oficio*. A. R. Ch. Va. Pleitos Civiles, Alonso Rodríguez (Fenecidos), caja n.º 2852-3, s/f. *Vid.* a este respecto VASALLO TORANZO, Luis, FIZ FUERTES, Irune, “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”*, 16, 2003, pp. 313-326. Además de

Por tanto, cuando hablamos de taller nos estamos refiriendo al equipo de pintores que trabajan bajo un mismo techo y comparten un estilo y una dirección. Dentro de él la organización es piramidal, en torno a las directrices del maestro, quien organiza y distribuye desde las labores más serviles y rudimentarias hasta las más especializadas.

En la base de esta pirámide, están los aprendices. En la mayoría de los casos se trata de menores⁴⁵ cuyos padres ponen bajo la tutela del maestro, a quien debe servir a cambio de recibir la formación en el oficio.

Viven en casa del maestro y éste les enseña el oficio durante una estancia que varía entre tres y cinco años. Frecuentemente este intercambio se completa con una cantidad de dinero variable entregada por los padres del aprendiz al pintor que le va a mantener. El caso de Pedro de Ivar, que firma en 1538 una carta de aprendizaje con Juan de Borgoña II, difiere del resto porque es él el titular del contrato, lo que indica que era mayor de edad. Esta circunstancia, sumada a que sea Borgoña quien se comprometa a pagarle doce ducados por los tres años en los que le enseñará *a pintar de pincel* indica que Ivar ya tenía ciertos conocimientos y que sus servicios le eran útiles a Borgoña desde el primer día, sin que tuviera que perder tiempo en adiestrarle en las labores más rudimentarias⁴⁶. Sólo en el caso de Luis del Castillo, que no recibe pago por la formación otorgada a sus aprendices, se especifica que al final del tiempo de aprendizaje se les entregará *un sayo e una capa de un jubón e calzas e camisas de paño que valga hasta seis reales la vara*, en uno de los contratos⁴⁷ y *una capa y un sayo de paño de a cuatro reales la vara y un jubón de lienzo e dos camisas de lienzo y unas calzas de cordallate e una caperuza de paño negro e unos zapatos*, en la otra escritura conservada⁴⁸.

Los contratos de aprendizaje que tenemos consignados, con fechas extremas 1532-1614, no cambian apenas sus condiciones a lo largo de ese periodo, lo que significa que la relación de fuerzas entre maestro y aprendiz no se modificó durante varias generaciones. Ni siquiera el salario medio de un oficial, el que se

este proceso por las diferencias en la valoración de la pintura del retablo de *San Salvador* de Abezames, la iglesia mantuvo pocos años antes otro litigio con los escultores de esta obra, dado a conocer en PÉREZ MARTÍN, Sergio, "El entallador leonés Jaques Bernal y el retablo mayor de San Salvador de Abezames: un encargo frustrado por los oficiales del obispado de Zamora", *Brigecio*, 24-25, 2014-2015, pp. 155-178.

⁴⁵ En ninguna de las escrituras de aprendizaje conservadas se menciona sus años, sólo su minoría de edad.

⁴⁶ En este sentido MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el Siglo de Oro", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 57, 1959, p. 402, expone el testimonio de Alonso Berruguete en el pleito con el hijo del boticario Íñigo de Santiago. Opina el artista que en los primeros años se pierde tiempo en aleccionar al aprendiz, pero luego se recupera sobradamente cuando éste puede ayudarle en cualquiera de las labores artísticas encomendadas.

⁴⁷ A.H.P.Za., Protocolos, leg. 3047, fols. 82-83. Citado en NAVARRO TALEGÓN, José, "Pintores en Toro...", p. 16.

⁴⁸ A.H.P.Za., Protocolos, leg. 3030, fols 315-316. Citado en NAVARRO TALEGÓN, José, "Pintores en Toro...", p. 16.

estima que ganará un mozo una vez termine su aprendizaje, varía mucho: los 485 maravedís citados en 1532⁴⁹ se convierten en dos ducados cincuenta años más tarde⁵⁰, es decir, sólo 275 maravedís más, en una época en la que la moneda se había devaluado seriamente. Son, en definitiva, condiciones que no difieren de las del resto de la península, con un tiempo de aprendizaje similar al de otros territorios, con las consabidas garantías que los padres del muchacho otorgan al pintor al prometerle correr con los gastos si su hijo se ausenta, etc⁵¹. No sólo coinciden con los aprendizajes seguidos en otros lugares, sino con el de cualquier otro oficio en Zamora por las mismas fechas⁵². En todos los casos importa menos detallar el tipo de formación recibida que la especificación de derechos y deberes a las que se someten ambas partes.

Se empieza por adiestrar al mozo en las labores más rudimentarias y serviles, apenas artísticas, para ir incrementándose esta faceta a medida que avanza el tiempo. En el caso del contrato de aprendizaje entre Luis del Castillo y Alonso González, suscrito en 1546, se especifica que de los cuatro años y medio que dura el aprendizaje, los tres primeros años González se dedicará a *todo aquello que le mandare en el dicho oficio*⁵³. Sólo el último año y medio se dedicará a lo que se denomina “maestría de pincel”, expresión que podemos identificar con la de pintura figurativa en paneles destinados a formar parte de un retablo. Pero en la mayoría de los casos, como sucede con otros contratos de aprendizaje de cualquier oficio, se pide nada más que la profesión se enseñe *sin encubrir cosa alguna*. No es una fórmula vacía de contenido, sino que indica que algunos maestros no mostraban todo su saber para controlar durante más tiempo la mano de obra barata de los aprendices antes de que haya que pagarlos por ser oficiales. Borgoña es el menos parco en este sentido, pues en sus cartas de aprendizaje se habla de que se enseñará al aprendiz a *pintar, dorar, estofar*, en el caso de Francisco de Bécades⁵⁴, y a Pedro Pérez *según e como es costumbre de mostrar a otros oficiales del dicho oficio que es pintar y aparejar e dorar e grabar y estofar e cualquier cosa que sea menester*

⁴⁹ Contrato de aprendizaje de Pedro de Caviedes con Luis del Castillo. A.H.P.Za., Protocolos, leg. 3047, fols. 82-83. Citado en NAVARRO TALEGÓN, José, “Pintores en Toro...”, p. 16.

⁵⁰ Contrato de aprendizaje entre Alonso de Remesal y Clemente de Villalpando. A.H.P.Za., Protocolos, leg. 157, fol. 134. Citado en SAMANIEGO HIDALGO, Santiago, “Primera aproximación documental a la pintura de los Remesales...”, p. 41.

⁵¹ Para una visión general de las condiciones de los artistas en la época *vid.* MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, “La vida de los artistas en Castilla la Vieja...” y MARÍAS, Fernando, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, 1989, pp. 453-494, FALOMIR FAUS, Miguel, “Entre el divino Apeles y el cornudo Pitas Payas. La imagen del pintor en la España de Carlos V”, en *Carolus*, Madrid, 2000, pp. 103-119.

⁵² Una visión global del aprendizaje de oficios en Zamora en el siglo XVI, con especial atención a la situación en Toro en LORENZO PINAR, Francisco Javier, “El aprendizaje de los oficios artesanos en la Zamora del siglo XVI”, *Studia Historica. Historia Moderna*, 6, 1988, pp. 449-464.

⁵³ NAVARRO TALEGÓN, José, “Pintores en Toro...”, p. 9.

⁵⁴ NAVARRO TALEGÓN, José, *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*, Zamora, 1980, p. 236.

*para dorar e todas otras cosas que en mi oficio yo supiere y alcanzare*⁵⁵. Con Pedro de Ivar se compromete a emplear de los tres años concertados, *el año y medio en dorar e el año e medio en pintar*⁵⁶.

Estos contratos de aprendizaje se pueden emplear como un parámetro que ayuda a medir el grado de aceptación de un maestro, teniendo en cuenta los precios estipulados para que aprendan a su lado y por la procedencia de los aprendices. En este sentido es significativo que en los años de mayor éxito de los talleres toresanos, que a grandes rasgos coincide con el tercio central de siglo, se reciban aprendices de la ciudad de Zamora. Nos faltan contratos de aprendizaje de Lorenzo de Ávila para completar esta visión, de quien varios pintores que declaran en el pleito por la pintura del retablo de *San Salvador* de Abezames afirman que *puede ser muy bien maestro de todos ellos*⁵⁷. Está expresado de tal modo que se debe interpretar en sentido figurado, a modo de alabanza, más que de una relación real, pero en todo caso creemos que indica el influjo del abulense sobre toda una generación de artistas.

En una relación en la que el aprendiz estaba sometido absolutamente a la autoridad del maestro, con unas condiciones de servidumbre sobre todo en los primeros años, es natural que surgieran desavenencias. Hemos localizado un “rompimiento de contrato de aprendizaje” de 1540, en el que no se especifica el oficio⁵⁸. Esto puede significar que estos desacuerdos entre las partes estaban en cierto modo previstos y regulados de igual modo para todas las profesiones que conllevaran un aprendizaje. Habida cuenta la rigidez de los contratos ante notario, poco aportan sobre este tipo de desavenencias, mas los pleitos vienen en nuestra ayuda para enriquecer el panorama estudiado; en ellos no se habla de las causas de las discrepancias, pero se documenta el trasiego de aprendices entre unos talleres y otros. Por el mencionado pleito del retablo de Abezames sabemos que Alonso González, pintor que colabora con Juan de Borgoña II y a quien éste enseñó en parte el oficio, fue anteriormente discípulo de Luis del Castillo⁵⁹. Otro ejemplo es el que proporcionan las declaraciones del litigio mantenido entre la cofradía del Santísimo Sacramento de la parroquia de *San Cipriano* y el pintor Alonso de Remesal, donde se dice que éste fue discípulo de Cristóbal Gutiérrez. No debió de ser una relación

⁵⁵ A.H.P.Za., Protocolos, leg. 3102, fol. 267. Citado en NAVARRO TALEGÓN, José, *Catálogo monumental...*, p. 236.

⁵⁶ A.H.P.Za., Protocolos, leg. 3091, fols. 398-399. Citado en NAVARRO TALEGÓN, José, *Catálogo monumental...*, p. 236..

⁵⁷ A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Alonso Rodríguez (Fenecidos), caja 2852-3, s/f.

⁵⁸ A.H.P.Za., Protocolos, leg. 33, fol. 110.

⁵⁹ Aspecto este último que se confirma gracias la carta de aprendizaje con Castillo, fechada en 1546, por la que González se compromete a servir a Castillo cuatro años y medio. A.H.P.Za., Protocolos, leg. 3030, fols. 315-316. Citado en NAVARRO TALEGÓN, José, “Pintores en Toro...”, p. 16.

muy cordial ya que Remesal recusa la declaración de Gutiérrez *por ser enemigo capital de mi parte e por cuya traza y orden se puso a mi parte este pleito*⁶⁰. A su vez, Cristóbal Gutiérrez había empezado su formación al lado de Martín de Carvajal. Además de ser su maestro, Carvajal ejerció de curador cuando Cristóbal era un menor. Sobre tal curaduría mantuvieron un litigio, hoy perdido, aunque conocemos todos estos datos por el acuerdo que alcanzaron en 1544 con el fin de no seguir pleiteando⁶¹. Carvajal se había comprometido a enseñarle durante dos años a cambio de dos cargas de trigo⁶². Tras el acuerdo, Cristóbal Gutiérrez, que aún era menor de edad, pasa a depender de Francisco Gutiérrez, de quien era hijo natural, que le terminaría de enseñar el oficio.

En muchos de los contratos se especifica que, *al fin del dicho tiempo le tengo de dar enseñado del dicho mi oficio a vista de oficiales*⁶³, o, *lo saquéis oficial del dicho oficio a vista de dos oficiales*⁶⁴. Como sucede en el resto de España y en Castilla en particular⁶⁵, no quedan vestigios documentales de ningún examen que graduara el paso de aprendiz a oficial. Sin embargo, las citadas expresiones y otras parecidas son alusiones implícitas de un examen. El hecho de que no quedara registrado por escrito, esto es, ante un notario, no significa que no existiera⁶⁶. Estas *cartas de examinación* sí se conservan en Zamora para otras profesiones vinculadas a la industria textil, cuyos artífices estarían más preocupados por la intrusión de oficiales forasteros y les era más necesario contar con una salvaguarda legal, lo cual explica su interés en realizar la prueba mediando un escribano⁶⁷.

Es interesante apreciar que si no supera el examen la culpa será del maestro, que no le ha inculcado bien las enseñanzas necesarias. Quizá por eso se especifica en algún caso la voluntad del muchacho para aprender el oficio. En definitiva, la

⁶⁰ A. R. Ch. Va. Pleitos Civiles, Escribanía Varela (Olvidados), caja n.º 286-2, fol. 57 v. La ejecutoria de este pleito en PÉREZ MARTÍN, Sergio, "Sobre la actividad del pintor zamorano...", p.207.

⁶¹ A.H.P.Za., Protocolos, leg. 70, fols 150-153. Citado en NAVARRO TALEGÓN, José, "Documentos inéditos para la historia del arte. Pintores zamoranos...", p. 349.

⁶² Las continuas fluctuaciones de precios durante toda la centuria impiden calcular con precisión la valoración en maravedís. Se pueden tomar como referencia los dos ducados por carga en que se fija el precio de cada una de las 10 cargas de trigo que los padres de Pedro Pérez se comprometen a pagar a Juan de Borgoña por sus enseñanzas en 1549.

⁶³ Contrato entre Santiago de Robles y el dorador zamorano Juan de Durana suscrito en 1560. NAVARRO TALEGÓN, José, "Pintores en Toro...", p. 9.

⁶⁴ Contrato entre Luis del Castillo y Alonso González suscrito en 1546. NAVARRO TALEGÓN, José, "Pintores en Toro...", p. 16.

⁶⁵ MARÍAS, Fernando, *El largo siglo...*, pp. 458-459.

⁶⁶ Así lo considera CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón: pintura y escultura 1540-1580*, Zaragoza, 1996, p. 31, a propósito de la ausencia de cartas de exámenes de maestría.

⁶⁷ Sirva como ejemplo la documentación relativa a la década de los cuarenta del siglo XVI encontrada en A.H.P.Za., Protocolos, leg. 26, fol. 22, leg. 27, fol. 36, leg. 74, fol. 169, etc. Es evidente que era ésta una actividad mucho más protegida, como indican así mismo sus tempranas ordenanzas. Vid. PESCADOR DEL HOYO, María del Carmen, "Los gremios artesanos de Zamora", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 77, 1974.

creencia es que si existe esa voluntad de una parte, además de una buena enseñanza de la otra, no hay nada que impida que el mozo sea oficial: no se trata de una cuestión de talento especial, sino de aprender unas claves mecánicas de oficio.

2.1. El dinamismo de los oficiales en un taller

Pero el taller no sólo estaba formado por estos discípulos, sino que en él son parte fundamental los oficiales que trabajan bajo la tutela del maestro. Permanecen invisibles la mayor parte de las veces en los documentos de concierto de obras, al no tener un taller propio y porque las escrituras de contratación con los maestros debieron de ser verbales la mayoría de las veces, pues resulta llamativa su escasez en la documentación. Los pleitos también permiten conocer el nombre de estos pintores, que suelen actuar en calidad de testigos.

Martín de Aguirre declara en el proceso entre la cofradía y Remesal que éste había trabajado con dos aprendices y un oficial en varios retablos y en concreto en el retablo de *San Andrés*, se documenta la presencia de Jusepe Álvarez en la labor de pintura⁶⁸ y de Juan Ramos en la de escultura⁶⁹. Luis del Castillo se queja en un pleito de 1568 de cómo tuvo que dejar solos a sus oficiales que estaban trabajando en el retablo mayor de *El Salvador* de Morales del Vino porque le reclamaron en Medina del Campo⁷⁰. Este mismo pintor habla de la *posada e cama* que necesitarán él y sus criados para asentar el retablo de Almaraz de la Mota⁷¹, etc.

El cambio de categoría de aprendiz a oficial era notable: pasaban a cobrar un sueldo y dejaban de mantener una relación tan sometida al maestro. Por eso, en el pleito por el retablo de Abezames, Juan de Borgoña II hace hincapié en aclarar que antes de vivir en casa de Ávila ya cobraba dinero por su trabajo, explicitando así que al no haber entrado en su taller como aprendiz, sino ya con el rango de oficial, no debía sus conocimientos al abulense⁷² y no tuvo con él una relación tan supeditada como pretenden los testigos de la parte contraria. Pero en cambio otros

⁶⁸ En la probanza hecha por la parte de Alonso de Remesal de 3 de abril de 1584 afirma que tiene veinticinco años y que *ha trabajado en la obra de San Andrés*. A. R. Ch. Va. Pleitos Civiles, Escribanía Varela (Olvidados), caja n.º 286-2, es un pintor poco documentado, la otra referencia conocida es de un año antes, cuando teniendo al platero Miguel de Urbina como fiador se obligan a pintar dorar y estofar para la cofradía de las Angustias de Zamora un cristo de madera por el que recibirá catorce ducados. NAVARRO TALEGÓN, José, “Documentos inéditos...”, p. 341

⁶⁹ A. R. Ch. Va. Pleitos Civiles, Escribanía Varela (Olvidados), caja n.º 286-2. Sobre este escultor *vid.* SAMANIEGO HIDALGO, Santiago; MURILLO PÉREZ, María Guadalupe, “Revisión sobre el escultor zamorano Juan Ramos (†1585)”, en HERNÁNDEZ LUIS, José Luis, *Sic vos non vobis. Colección de Estudios en honor de Florián Ferrero*, Zamora, 2015, pp. 459-477.

⁷⁰ A. Ch. Va. Pleitos Civiles, Escribanía Zarandona y Balboa (Fenecidos), n.º 904-5, s/f.

⁷¹ A.H.P.Za., Protocolos, leg. 3045, fols. 246-247. Citado en NAVARRO TALEGÓN, José, “Pintores en Toro...”, p. 15.

⁷² VASALLO TORANZO, FIZ FUERTES, “Organización y método...” pp. 313-326.

como Luis Falcote, pintor emparentado con los entalladores de igual apellido, se formó como aprendiz en el taller de Cristóbal Gutiérrez, que fue incluso su curador durante su minoría, y luego trabajó para él como oficial con un sueldo de dos ducados mensuales⁷³. En su testamento, Gutiérrez le deja encomendada la pintura de casi todas las obras contratadas que tenía aún por acabar. La muerte de Falcote menos de un año después truncó las expectativas de heredar trabajo y obrador de su maestro⁷⁴. Más habitual es la situación de pintores como Antonio de Sánchez de Salamanca, un pintor toresano que colaboró en obras de Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña II y Luis del Castillo⁷⁵. También realizó obras modestas en solitario, sobre todo al final de su vida. No sólo trabajó en Toro, sino en Valladolid⁷⁶ y en Medina de Rioseco⁷⁷ y seguramente también en Paredes de Nava, donde estuvo avecindado por un tiempo. Pertenece a un tipo de oficiales con estilo versátil que colaboran con uno u otro taller en función de la demanda existente. Estos pintores secundarios no tenían capacidad para formar un taller; como mucho podían contratar en solitario alguna obra no muy grande, como ocurre en el caso de Sánchez de Salamanca al final de su vida⁷⁸, o concertarse con otros pintores, algo que él hizo en la capilla de los Benavente en Medina de Rioseco⁷⁹.

El caso de este pintor es singular porque hemos podido documentar más ampliamente su trayectoria, pero es el tipo de oficial que predominó. Y es que, a medida que se conoce más sobre el artesanado en Europa, se destierra la idea de taller estático⁸⁰. No es posible saber la ratio entre oficiales y aprendices en un taller, porque no existe un taller estable siempre con el mismo número de oficiales. Ya Alonso Berruguete se quejaba en el pleito que mantuvo con el boticario Iñigo de Santiago de la dificultad

⁷³ A.H.P.Za., Protocolos, leg. 650, fols. 36-39. Citado en SAMANIEGO HIDALGO, Santiago, "El retablo zamorano a finales del siglo XVI: Montejo y Falcote", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLVI, 1980, p. 331, n.11. Este autor menciona el documento pero no aporta su transcripción, afirmando que era "prácticamente ilegible por efectos de la humedad", por ello no queda claro si se está refiriendo al testamento del entallador Antonio Falcote o al de este pintor.

⁷⁴ A.H.P.Za., Protocolos, leg. 514, fols. 814 y ss.

⁷⁵ Aparte de otras pruebas documentales, él mismo se encarga de especificar en el pleito de Abezames que *trabaja con todos ellos*. A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Alonso Rodríguez (Fenecidos), caja 2852-3, s/f.

⁷⁶ Junto con Alonso de Ávila contrató en 1545 un retablo para la cofradía de Nuestra Señora de la Consolación y de la Concepción. A.H.P.Va., Protocolos, leg. 88, fol. 737. Debo el conocimiento de esta referencia a la amabilidad de Jesús Pascual, profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid.

⁷⁷ Contrató en 1551 junto con otros pintores la pintura y dorado de la capilla de Álvaro de Benavente en la iglesia de *Santa María* de esa localidad, GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio...*, pp. 54-65.

⁷⁸ En 1567 la cofradía de la Circuncisión del desaparecido convento de *San Francisco* en Toro le encarga una pintura que ilustre ese episodio de la infancia de Jesús. A.H.P.Za., Protocolos, leg. 3296 fols. 259-260. Citada en los fols. 219-220 en NAVARRO TALEGÓN, José, "Manifestaciones artísticas de la Edad Moderna", en ALBA LÓPEZ, Juan Carlos (coord.), *Historia de Zamora*, t. II, Zamora, 1995, p. 567.

⁷⁹ *Vid.* nota 77.

⁸⁰ ZOFÍO LLORENTE, Juan Carlos, *Gremios y artesanos en Madrid, 1550-1650. La sociedad del trabajo en una ciudad cortesana preindustrial*, Madrid, 2005, p. 410, nota 916.

de retener a los aprendices una vez se convertían en oficiales⁸¹. Y además, su número variará dependiendo de la obra contratada. Así, Luis del Castillo contrata a Lucas Martín, *habitante de Medina del Campo*, por seis meses en 1528⁸², probablemente para que le ayudara en el retablo que Isabel de Neira le encargó para la iglesia de *San Lorenzo* en Toro⁸³, teniendo en cuenta la coincidencia de fechas. Por eso, cuando la documentación proporciona nombres de pintores que no se pueden vincular con ninguna obra, vemos que ellos mismos se tildan frecuentemente de *estantes* en determinada villa, como el caso de un Hernando Rodríguez de veintidós años, que en 1553 se encontraba trabajando con Luis del Castillo⁸⁴ o de un Rodrigo Gómez, de veinte años de edad, que declara en 1584 en el pleito de la cofradía del Santísimo Sacramento contra Alonso de Remesal en Zamora⁸⁵.

Conviene recordar este tipo de relaciones laborales con los oficiales, para subrayar la existencia de gran cantidad de trabajo invisible, de la intervención de varias manos sobre una misma obra en la que luego no es posible distinguir autorías. A no ser que nos encontremos con un oficial de marcada personalidad y al que luego se le pueda seguir su trayectoria individual, como sucede en el caso de Lorenzo de Ávila respecto a Martín de Carvajal primero y luego respecto a Juan de Borgoña. Algo de esto se apunta subrepticamente en el testimonio de Diego de Quirós en el pleito por la pintura del retablo de *San Andrés*, cuando descalifica a sus colegas Durana y Aguilar diciendo de sus obras *si algunas han hecho que parecen tener algún lustre no las azen ni las han hecho ellos, sino aprovechandose de habilidades ajenas*⁸⁶.

El escalafón superior al de oficial es el de maestro, aunque en Castilla no está muy clara la distinción entre ambas categorías. A falta de pruebas que avalen otra hipótesis, hemos que pensar que la diferencia entre oficial y maestro estribaba solamente en la posesión de un taller, sin que mediara examen que avalara el paso de uno a otro estadio. En el pleito entablado por la cofradía del Santísimo Sacramento contra Alonso de Remesal, éste y otros colegas se denominan “maestros de pintura” en lugar de “pintores”: Diego de Quirós, Juan de Durana, Alonso de Aguilar y Cristóbal Gutiérrez⁸⁷. Lo mismo sucede para otros oficios artísticos⁸⁸,

⁸¹ Cifr. en ZOFÍO LLORENTE, Juan Carlos, *Gremios y artesanos en Madrid...*, p. 343.

⁸² NAVARRO TALEGÓN, José, “Pintura en Toro...”, p. 16.

⁸³ A.H.P.Za., Protocolos, leg. 3008, fols. 1012-1013. Debo el conocimiento de este contrato a la gentileza de Luis Vasallo Toranzo, profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid. El retablo se encuentra hoy en la Colegiata de Toro y anteriormente en la sacristía de *San Julián de los Caballeros*.

⁸⁴ A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Alonso Rodríguez (Fenecidos), caja 2852-3, s/f.

⁸⁵ A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Varela (Olvidados), caja 286-2.

⁸⁶ 4 de noviembre de 1578. SAMANIEGO HIDALGO, Santiago, *La iglesia de San Andrés de Zamora y el mecenazgo Sotelo*, Zamora, 2016, p. 200.

⁸⁷ A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Varela (Olvidados), caja 286-2.

⁸⁸ En el mismo proceso Esteban de Arnedo se nombra “maestro de talla y de hacer órganos”; Juan Ramos “maestro de la dicha arte de talla”, etc.

pero en otras ocasiones hablan de sí mismos indistintamente de maestros u oficiales, como el caso de Diego de Quirós; se dice en el mencionado proceso que para tasar las obras *nombre oficial (...) donde luego nombran para ello a Diego de Quirós, maestro de pintura*. O Remesal, que se había tildado de “maestro”, plantea preguntas donde se denomina *uno de los mejores oficiales del arte de pintor*. Aún es más paradójico y por ello más significativo, aunque concierna a otro oficio en Zamora, que Antonio Rodríguez, que se denomine “oficial y maestro de platero”.

Otro caso de ambigüedad en los vocablos, que de nuevo viene a ratificar la ausencia de ordenanzas que establezcan claras distinciones, es la palabra “pintor”, pues esta denominación engloba por igual a pintores de pincel, doradores y otras categorías como pintores de sábanas o pintores-albañiles. Sin embargo, hay algún testimonio que deja entrever la preeminencia de los pintores de pincel sobre los doradores. Como afirma Luis del Castillo en el pleito por el retablo de Abezames a propósito de Francisco de Valdecañas que *el que es oficial de pincel sabe más que el mejor estofador que hay en toda Castilla*⁸⁹.

Teniendo en cuenta el panorama descrito, hemos de desechar definitivamente la idea de un idílico taller/familia inmóvil: que ámbito de trabajo y ámbito doméstico fueran lo mismo no significa axiomáticamente que el maestro se comportara como un padre de una armónica familia. De hecho, las relaciones con los aprendices eran de sumisión y la movilidad de los oficiales conlleva que las relaciones no siempre hayan de ser estrechas, por eso Castillo aclara en el pleito de Abezames que a Hernando Rodríguez *le paga este confesante su dinero por lo que trabaja*, dicho esto en un contexto en el que necesita precisar que no está bajo su autoridad y que su testimonio es imparcial y no puede ser desestimado por la parte contraria.

Otra idea que va en contra de este taller monolítico es el modo en que se reparte la tarea, pues que en un mismo proyecto trabajen unos artistas subordinados a otros no implican que lo hagan bajo el mismo techo. De este modo actúa Alonso González. Tras su aprendizaje primero con Castillo y luego con Borgoña, colaboró con este último, pero desde su propia casa, tal y como afirma Borgoña *que confiesa que le ha dado que hacer y que lo hace en su casa como hombre que tiene casa y allá lo trabaja*. Borgoña también encomendó frecuentemente obra a Francisco de Valdecañas, a quien paga a destajo por el trabajo hecho, y no a jornal, como es lo común en las relaciones en las que unos oficiales trabajan supeditados a otro. En

⁸⁹ A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Alonso Rodríguez (Fenecidos), caja 2852-3, s/f. Salvando el marco temporal y teniendo en cuenta la mayor sensibilidad de los residentes en la Corte, es interesante el testimonio citado por ZOFIO LLORENTE, Juan Carlos, *Gremios y artesanos en Madrid...*, p. 346, incluido en el pleito que tuvo lugar en Madrid en 1620, cuando los doradores querían examinar a los pintores es para uno de los testigos *cosa extraordinaria que los pies e idiotas quieran ser cabeza*.

este segundo caso estamos hablando de una subcontratación, habitual en los talleres toresanos para las labores de dorado y estofado.

Al menos en el caso de Toro, donde ha pervivido la suficiente pintura de su momento de apogeo como para percatarse de que los estilos preponderantes se resumen en el de Ávila-Borgoña y Castillo, el hecho de que haya un gran número de pintores documentados, no se traduce en la existencia de muchos talleres. Solo unos pocos absorbieron la fuerte demanda existente. Esto supone el control del mercado pictórico toresano en pocas manos: se acaparan varias obras simultáneamente, se subcontrata la parte escultórica, el dorado y estofado y otros aspectos secundarios sin necesidad de dar cobijo en el taller-domicilio a todos los partícipes en el trabajo. Este aspecto está directamente relacionado con la capacidad de gestión empresarial de los artistas que estaban al frente de los mismos. También son frecuentes las asociaciones entre dos talleres a la hora de acometer un trabajo, sobre todo si este es un proyecto ambicioso. Hay colaboraciones en las que se percibe de un solo vistazo que la obra ha sido hecha por dos artistas. Sirva como ejemplo el retablo mayor realizado por Blas de Oña y Martín de Carvajal en *Santa María del Templo* de Pajares de la Lampreana⁹⁰. En este caso no creemos que medie un contrato de compañía. Son proyectos acometidos por dos talleres modestos que no podrían hacerse cargo de la obra en solitario y se asocian en retablos concretos, generalmente de gran tamaño.

Otro tipo de colaboración es aquella que se prolonga en el tiempo mediante contrato de compañía⁹¹, de tal modo que el estilo de las obras realizadas resulta uniforme y es complicado tratar de buscar diferencias estilísticas. Eso es lo que sucede en los retablos en los que colaboraron Lorenzo de Ávila y Martín de Carvajal. Del mismo modo, la obra conjunta de Borgoña y Ávila ejemplifica a la perfección este modo de trabajar. Junto con Francisco de Valdecañas en las labores de dorador, sabemos que mantuvieron un contrato de compañía al menos entre 1543 y 1553⁹², los años más prolíficos de los talleres toresanos. Dicho contrato no se ha conservado, pero sí el suscrito unos años después, en 1574, entre Alonso de Aguilar y Alonso de Remesal. En una de sus condiciones se especifica claramente... *mas que si el dicho Alonso de Aguilar hubiere menester al dicho Alonso de Remesales que le colore o meta de colores alguna obra que el dicho Alonso de Aguilar sea obligado de le hacer, rajar o picar otra tanta cantidad como el diere de colores en la obra*

⁹⁰ Solo está documentada la intervención del primero –A.H.P.Za., Protocolos, leg. 13 a, fol. 77– al mencionarse como parte del pago de la dote de su hija en 1542, pero el estilo del segundo es perfectamente reconocible y diferenciable.

⁹¹ Aunque apenas han sobrevivido ejemplos de este tipo de acuerdos, se alude con frecuencia a ellos en la documentación como una práctica habitual.

⁹² Se alude a él en las probanzas por el pago de la pintura del retablo de *San Salvador* de Abezames. A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Alonso Rodríguez (Fenecidos), caja 2852-3, s/f.

*del dicho Alonso de Remesaes en la cual se entienda que de colorar e rajado e picado se entienda que en todo haya conformidad, que no sea mejor la una que la otra que de tal manera sea que la obra parezca una sola*⁹³.

Este texto evidencia que por parte de los artistas hay una intención evidente de crear una obra uniforme. Este resultado final más armónico conlleva una colaboración mucho más íntima y a largo plazo entre talleres.

Con frecuencia estas asociaciones acabaron en discordia debido a discrepancias en los pagos, pero fueron un método usual tanto en pintores como en escultores. De este modo, se podía afrontar el esfuerzo económico que suponía la realización de un gran retablo y se neutralizaba la competencia de otros talleres, incapaces de asumir dicho esfuerzo en solitario.

Este último aspecto nos hace volver sobre la capacidad empresarial que ha de tener un artista para mantener un taller estable en el tiempo. No se trata sólo de gozar de la categoría de maestro de pintura, ni de ser un artista cualificado o novedoso. Es imprescindible tener una mente gestora, que permita coordinar un taller con oficiales y formar a nuevos aprendices, además poseer una solvencia económica constante para acometer grandes encargos.

El mejor ejemplo de este tipo de artista es Lorenzo de Ávila. Paradójicamente, como ya hemos apuntado, no nos ha llegado ningún contrato de aprendizaje concertado por él, pero las obras miméticas a la suya que encontramos más allá del ámbito toresano no se explican satisfactoriamente sólo bajo la etiqueta de imitadores o seguidores; con seguridad se deben a artistas formados en su entorno. Ya se ha mencionado que la etapa más prolífica de los obradores toresanos son los años comprendidos entre 1530 y 1550, y la mayoría de los retablos conservados de esa época llevan el sello de Lorenzo de Ávila. Aunque a su rival Luis del Castillo nunca le faltaron encargos, siempre quedará la duda de si el menor éxito de éste fue debido tan sólo a condicionantes estilísticos o si también influyeron otros factores, como las relaciones personales de Ávila y su compañía con Martín de Carvajal primero y Juan de Borgoña II después.

Por lo que respecta a las condiciones físicas del taller, es escasa la información y aún menor en lo concerniente a los útiles empleados para desarrollar el oficio. Los inventarios son insuficientes y poco significativos para ayudarnos a trazar unas condiciones generales. El más rico de ellos, perteneciente a los bienes que Luis del Castillo traspasa a su yerno Juan de la Talaya en 1581, detalla gran número de estampas y una considerable cantidad de libros⁹⁴, pero es inusual y no ilustra lo que debieron ser las características generales de la época. La almoneda

⁹³ A. R. Ch. Va. Pleitos Civiles, Escribanía Varela (Olvidados), caja n.º 286-2, fol. 35v.

⁹⁴ NAVARRO TALEGÓN, José, "Pintura en Toro...", p. 19.

de bienes de Alonso de Aguilar es exigua. Al morir en 1580 no contaba ya con un taller, puesto que vivía en compañía de su sobrino político Alonso de Remesal. Esto explica que sea tan sumaria la relación de herramientas relativas a su oficio: *tres losas con sus moletas, una que se muele al olio, de dos azes, y otra en que se muele bole (...) diez piedras de bruñir en un talegoncillo de cuero. Tres pares de bancos como de sastres para poner obra. Una cajita de grabadores*⁹⁵. Por último, el inventario de los bienes de Martín de Aguirre, realizado en 1602, tampoco es muy representativo. El pintor de origen navarro residía en Zamora en una casa de huéspedes, no contaba con su propio taller. Entre sus bienes se consignan diversas cantidades de pigmentos, tres piedras para molerlos, piedras de bruñir, pinceles y paletas de pintar, bolo arménico y albayalde⁹⁶. Son los elementos mínimos que, junto con un libro de estampas, conformaban el material imprescindible para realizar su labor.

En cuanto a la localización del taller, en la documentación conservada se alude a la vivienda del artista, que se identifica con el lugar donde lleva a cabo el trabajo. Antonio de Salamanca afirma en el pleito de Abezames que vio la tercera parte del retablo en casa de Juan de Borgoña⁹⁷. En el pleito de la cofradía del Santísimo Sacramento contra el pintor Alonso de Remesal se alude en varias ocasiones a las obras que tiene Remesal en su casa. El pintor Martín de Aguirre precisa a este respecto que *les vio trabajar en el dicho banco que lo tenían en el portal de las casas del dicho Remesal*⁹⁸. Cuando se hace inventario de las obras que Remesal tenía en su domicilio, se vuelve a mencionar el portal, además del segundo cuerpo de la casa y otra habitación cerrada bajo llave⁹⁹. De este pleito también podemos deducir que cuando se trataba de alguna obra de envergadura como el retablo para *San Andrés*, la realizaban en otro lugar. Por dos veces se alude en dicho proceso a *otra casa donde tenía la obra de san Andrés, estaban dentro de unas casas*¹⁰⁰. Pero en general los pintores tenían suficiente espacio en su vivienda para albergar más de un retablo, teniendo en cuenta que era habitual que se trabajara en varias obras simultáneamente. En 1600 Juan Ruiz de la Talaya custodia en su casa de Zamora los retablos colaterales de Valdefinjas, hechos por Juan Ducete “el mozo”, tomados

⁹⁵ NAVARRO TALEGÓN, José, “Documentos inéditos para la historia del arte. Pintores zamoranos...”, pp. 329-330.

⁹⁶ NAVARRO TALEGÓN, José, “Documentos inéditos para la historia del arte. Pintores zamoranos...”, pp. 333-334.

⁹⁷ A. R. Ch. Va., Pleitos Civiles, Escribanía Alonso Rodríguez (Fenecidos), caja 2852-3, s/f.

⁹⁸ A. R. Ch. Va. Pleitos Civiles, Escribanía Varela (Olvidados), n.º 286-2, s/f.

⁹⁹ Hay que tener en cuenta que la disposición de las obras en este caso concreto puede deberse a la confusión y ocultación que Remesal quiere crear a los tasadores.

¹⁰⁰ A. R. Ch. Va. Pleitos Civiles, Escribanía Varela (Olvidados), n.º 286-2, s/f.

en prenda por el pintor por una deuda entre ambos¹⁰¹. Un ejemplo más tardío, pero clarificador, está fechado en 1639, cuando en un proceso contra Cristóbal Ruiz de la Talaya se afirma que éste, como pintor que es, *tiene en su casa obrador y oficiales*. Más adelante en el mismo proceso, el pintor Cipriano de Puga, para demostrar la condición de pintor de Talaya, arguye que este trabaja las obras en su casa¹⁰².

En definitiva, nos encontramos con una fusión entre el taller y la vivienda, y por tanto entre la vida laboral y la privada. Teniendo en cuenta esta identificación bajo un mismo techo, los aprendices y algunos de los oficiales que vivían en casa del maestro convivirían con la familia de éste y en muchos casos terminaban casándose con alguna de sus hijas, siendo este es uno de los factores que explican la continuación dinástica en los oficios artísticos. A veces hay un deseo de ascensión social que empuja al maestro a buscar enlaces con estamentos más elevados que el suyo. Pero en la mayoría de los casos este tipo de uniones *inter pares* parecen favorecidas por el propio artista, que veía así, sobre todo en el caso de ausencia de hijos varones, la continuidad del taller en la siguiente generación, asegurándose de este modo la subsistencia de sus descendientes.

2.2. Viudas, hijas, hermanas, madres... mujeres pintoras

Teniendo presente este contexto, ¿eran las hijas de pintores meras transmisoras de la herencia familiar de una generación a otra? En la mayoría de las ocasiones así es, como sucedía, por otra parte, en todos los estamentos sociales.

En el campo artístico, más allá de su tradicional papel de musa, en los últimos años se han generalizado los estudios del papel ejercido por la mujer en el mecenazgo. Sin embargo en el terreno creativo, a falta de documentos, nos movemos en un margen mucho más estrecho, trazado a partir de breves alusiones. Si en otras profesiones artesanales está probada su participación en el negocio, proporcionando mano de obra a bajo coste, de tal manera que se ha definido su rol como de “maestría silenciosa”¹⁰³. En los oficios artísticos, se es más reacio a otorgar un papel activo a la mujer. La mayoría de las veces desempeñaron labores en las que no estuvo presente un componente creativo, reservado al maestro. Vamos a aportar ciertos testimonios que nos obligan a ampliar este papel, aunque sean en casos puntuales, pues en Zamora hay ejemplos que dejan traslucir que algunas de ellas contaron con los conocimientos necesarios para desarrollar una labor

¹⁰¹ VASALLO TORANZO, *Sebastián Ducete y Esteban de Rueda, escultores entre el Manierismo y el Barroco*, Zamora, 2004, p. 67, n.123.

¹⁰² A. R. Ch. Va. Pleitos Civiles, Escribanía Zarandona y Walls (Olvidados), n.º 3597-5.

¹⁰³ ROMERO MARÍN, Juanjo, “La Maestría Silenciosa: maestras artesanas en la Barcelona de la primera mitad del siglo XIX”, *Arenal: Revista de historia de mujeres*, 4, 1997, pp. 275-294.

artística, siempre por debajo de su principal cometido en el entramado familiar: el reproductor y de administración doméstica.

Juana de Paredinas, la mujer del pintor Alonso de Aguilar, activo entre 1546 y 1580, trabajó con su marido en las obras que éste contrató. Recibiría su aprendizaje en el hogar paterno, ya que es probable que fuese hija del pintor Benito de Paredinas, documentado en el primer tercio de siglo. En el pleito entre la cofradía del Santísimo Sacramento y Alonso de Remesal varios testigos confirman la actividad de la mujer de Aguilar. Uno de ellos dice que... *la susodicha mujer que en el oficio de pintura ganaba tanto como otro oficial y así este testigo al dicho Alonso de Aguilar nunca le conoció oficial que le ayudase en su oficio y esto sabe y no otra cosa de esta pregunta*¹⁰⁴.

De hecho, al sufrir una enfermedad que le impedía ejercer su oficio, Aguilar hubo de ceder todas sus obras a Alonso de Remesal, casado con una sobrina suya. Su intención era traspasarlas a su esposa y a Remesal, pero (...) *el dicho señor obispo no quiso, aunque dicen se lo rogó don Antonio de Toledo*¹⁰⁵, *sino que quedasen las obras encargadas a hombre e no a mujer e por esta razón dice que la dicha donación se había fecho a favor de Remesal*¹⁰⁶.

Además de este caso tan significativo, a veces encontramos en los protocolos notariales a viudas de pintores afirmando que hicieron tal o cual obra y lo interpretamos como que ellas son tras el fallecimiento de su esposo las titulares de esos trabajos y por tanto de su cobro; de ese modo, defienden los intereses familiares en obras previamente concertadas por sus maridos. El obrador sigue funcionando de la misma manera, a cargo de los oficiales, pero la encargada de recibir los pagos pendientes es la viuda del pintor que poseía y administraba el taller. Eso no significa por tanto que ejerciera labores artísticas, pero tampoco se debe negar taxativamente este hecho, como queda demostrado en el caso de Juana de Paredinas.

En los primeros años del siglo XVII encontramos tres mujeres a las que se denomina “pintoras” en los documentos. La primera, Ana de Quirós, estaba casada con el dorador Rodrigo Rodríguez, activo en los últimos años del XVI e inicios del XVII¹⁰⁷. La segunda, Luisa de Remesal, fue la esposa del también pintor Alonso de Escobar. De la tercera no se dice su nombre, pero muy probablemente se esté

¹⁰⁴ A. R. Ch. Va. Pleitos Civiles, Escribanía Varela (Olvidados), caja n.º 286-2, s/f, testimonio de Gregorio Martín, notario episcopal.

¹⁰⁵ Prior de la Orden de San Juan de Jerusalén. Hijo de don Diego Enríquez de Guzmán, tercer conde de Alba de Liste, y de doña Leonor Álvarez de Toledo, hija a su vez del segundo Duque de Alba. KAMEN, Henry, *El gran Duque de Alba: soldado de la España imperial*, Madrid, 2004, p. 26.

¹⁰⁶ A. R. Ch. Va. Pleitos Civiles, Escribanía Varela (Olvidados), caja n.º 286-2, testimonio de Cristóbal Gutiérrez.

¹⁰⁷ *Veintiún mil maravedís que pagaron a Ana de Quirós, pintora, a cuenta del retablo de Santiago de la iglesia, como constó por el remate y carta de pago*. A.H.D.Za., Almaraz de Duero, *El Salvador*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1621-1622. La pintora sabía firmar, algo infrecuente en las mujeres pertenecientes a estamentos bajos.

haciendo referencia a Francisca de Remesal, mujer de Juan Álvarez de Escobar, pues la “pintora” que recibe los pagos empieza a aparecer en la documentación tras la muerte de este pintor a causa de la obra inacabada por él¹⁰⁸.

En los tres casos nos hallamos además ante mujeres no sólo casadas con pintores, sino familiares de otros. Ana de Quirós era hermana del pintor Diego de Quirós; Francisca y Luisa fueron hijas de Alonso de Remesal. Respecto a las dos primeras, queda la duda de si realmente ejecutaron parte de la obra o si se trata, como se ha apuntado más arriba, de un método para asegurarse la titularidad de la obra en contratos firmados por sus esposos, gestionando la obra pero, por utilizar la terminología de la época, “no poniendo mano en ella”.

En el caso de Luisa, debido a que se reitera su condición de pintora sin que medien pleitos por motivos pecuniarios, creemos que sí que ejerció la profesión¹⁰⁹. Sin embargo, a la hora de formar a sus hijos en el oficio, hubo de acudir a otros pintores¹¹⁰. Creemos que esta acción se justifica no porque ella contara con unos conocimientos escasos, sino movida por la necesidad de que sus hijos se formaran dentro del sistema establecido con el objetivo de alcanzar la categoría de oficiales.

En definitiva, se constata en Zamora un panorama inmovilista similar al del resto de España. Hay que subrayar asimismo la importancia de la faceta empresarial del pintor, ya que es necesaria una capacidad de gestión del trabajo que hemos de situar a la altura de sus cualidades como artista.

¹⁰⁸ En la localidad de Entrala hay pagos desde 1617 a Juan Álvarez de Escobar por unos retablos colaterales entallados por Juan González. En las cuentas de 1628-1629 se reseñan *mil maravedís que se dieron a la pintora porque cesase en el pleito sobre entregarnos los retablos y también a cuenta de lo que hubiere de haber por la pintura, que con ellos tiene trece mil maravedís (...). Dos reales al notario por hacer la carta de pago que otorgó la pintora de los mil maravedís por asistir a la entrega y dejación del pleito de los retablos*. A.H.D.Za., Entrala, *Nuestra Señora*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1628-1629.

¹⁰⁹ En 1613 se le paga por una caja para el Santísimo Sacramento de la iglesia de Fresno de Sayago: *Item que le pagaron para en cuenta de la pintura de la caja del santísimo sacramento cien reales a Luisa de Remesal de que mostró carta de pago*.

Item diez reales que pagaron de la tasa de la dicha caja al pintor que la tasó, cinco reales por cuenta de la iglesia e cinco a cuenta de Luisa de Remesal que la pintó. A.H.D.Za., Fresno de Sayago, *San Miguel*. Fábrica y Visitas I. Cuentas de 1613.

En 1615 recibe dinero junto con su cuñado Juan Álvarez de Escobar *pintores vecinos de Zamora porque no acabasen de pintar el banco y pedestal que pintaban para la iglesia de Villavendimio de que mostró carta de pago*. A.H.D.Za., Villavendimio, *San Miguel*. Fábrica y Visitas II. Cuentas de 1615. Esta obra ya aparece citada en 1605 en el testamento de Ana de Paredinas, viuda de Alonso de Remesal, y por tanto madre de Luisa.

Ese mismo año se paga en Zamora, en la parroquia de San Cipriano a *Luisa de Remesal, pintora, doce reales de aderezar unos santos*. A.H.D.Za., Zamora, *San Cipriano*. Fábrica I. Cuentas de 1615.

¹¹⁰ En 1614 concierta sendas cartas de aprendizaje con su hermano Alonso de Remesal II y con Pedro de Quirós para sus hijos Melchor y Antonio respectivamente. NAVARRO TALEGÓN, José, “Documentos inéditos para la historia del arte. Pintores zamoranos...”, pp. 372 y 373

