

# BARTOLOMÉ DE CASTRO: FORMACIÓN Y ESTILO

ISABEL MATEO GÓMEZ (\*)

## RESUMEN

Bartolomé de Castro es un pintor formado en la órbita no sólo de los dos grandes pintores del ámbito palentino, Juan de Flandes y Pedro Berruguete sino que comienza con la influencia de Fernando Gallego a la que aúna, también, la de otros maestros castellano-leoneses como el Maestro de Astorga y el Maestro de los santos Juanes. Se intenta ordenar la evolución de su obra con la aportación de nuevas tablas y se reconstruyen algunos retablos.

## ABSTRACT

Bartolomé de Castro is a painter educated in the sphere not only of the two greatest painters in the Palencia area, Juan de Flandes and Pedro Berruguete, but he begins under the influence of Fernando Gallego and some others "Maestros castellano-leoneses" like the "Maestro" of Astorga and the "Maestro" of the santos Juanes. We intend to order the development of his works, showing new pictures and reconstructing some "altar-pieces".

Don Diego Angulo en 1954 dijo al referirse al pintor castellano del primer cuarto del siglo XVI, Bartolomé de Castro, que era un artista de baja calidad, de figuras grandotas y desmañadas pero que debió trabajar bastante él y su taller <sup>(1)</sup>.

---

(\*) Prof. de Investigación del Departamento de Historia del Arte del C.S.I.C.

(1) D. ANGULO, *Ars Hispaniae*, vol. XII, Madrid, 1954, p. 105.

La presencia en el comercio madrileño en 1992 del *San Onofre* (figura 8) firmado por Bartolomé de Castro y publicado por Post en 1950<sup>(2)</sup>, y en el londinense en 1993 de un *San Miguel Arcángel* (figura 29) alcanzando ambas cifras millonarias<sup>(3)</sup>, nos ha parecido que se hacía necesaria la revisión de la obra del pintor y, a la luz de nuevas aportaciones, lo que supuso la formación del pintor asimilando el ambiente pictórico en el que desarrolló su actividad haciendo su propia y singular aportación en tierras palentinas.

A partir de la tabla firmada de *Santo Domingo* (figura 30), propiedad del museo Lázaro Galdiano de Madrid, se le atribuyeron en el mismo museo, por razones estilísticas, una *Anunciación*, un *Nacimiento* y una *Epifanía* (figuras. 31-33)<sup>(4)</sup>. A partir de aquí, en 1931, Angulo amplía el catálogo del pintor con una espléndida tabla de la colección Johnson de Filadelfia, representando *La aprobación de la Orden Franciscana* (figura 35). Al analizarla Angulo subraya las coincidencias de modelo entre el Papa Inocencio III y Santo Domingo destacando las similitudes entre los tronos. Este mismo estudioso, en 1945, hace nuevas atribuciones, la monumental tabla de la *Coronación de la Virgen con el Niño* (figura 34) en la iglesia parroquial de Villoldo (Palencia), que Post había atribuido al Maestro de Sirga, el *Retablo de San Juan Bautista* (figura 15) de Requena de Campos (Palencia), dos tablas con *Milagros de San Blas* (figuras 6-7), en el Palacio Arzobispal de Palencia, que podríamos considerar anteriores a las citadas y, finalmente, el *banco del retablo* de la iglesia de San Martín de Paredes de Nava (Palencia) con *San Pedro, la Magdalena, San Juan Evangelista, Santa Catalina y San Pablo* (figuras 11-13)<sup>(5)</sup>.

Muy interesante y sugerente es la vinculación que hace Angulo con Bartolomé de Castro, de unas tablas de la iglesia de Santa María de Becerril de Campos (Palencia) y del Palacio Arzobispal de la capital palentina representando *La Virgen con el Niño entregando una rosa a un caballero*, una *Huida a Egipto* y una *Circuncisión*. Angulo denomina al pintor de estas tablas el Maestro del Caballero de la Rosa (figuras 3-5).

En 1935-36, Gratiniano Nieto<sup>(6)</sup> da a conocer unas tablas de la iglesia de Portillo (Palencia) atribuyéndoselas a un seguidor de Pedro Berruguete. Estas tablas fueron incluidas en la obra de Bartolomé de Castro, con interrogación, por Post en 1947<sup>(7)</sup>, pero se hallan lejos de la estética del pintor y sin embargo próximas a la del conocido como Maestro de Portillo.

(2) R. CH. Post, *A History of Spanish Painting*, Cambridge-Mass, 1950, vol. X, p. 426.

(3) A.B.C. de las Artes, núm. 17, 28 de febrero de 1992. *El punto de las artes*, 28 de febrero al 5 de marzo de 1992. *Antiquaria*, 1992, núm. 94.

(4) Tablas fotografiadas por la antigua casa Lacoste y reproducidos en *Referencias*, colección Lázaro, núms. 11.039R al 11.042R. El Santo Domingo lo publicó Von Loga en *Die Malerei in Spanien*. Bibliografía recogida en Angulo, nota 5, loc. cit. nota 1. VV.AA., *La colección Lázaro de Madrid*, Madrid, 1926, vol. I, p. 257, vol. II, pp. 38 y 39. J.C. AZNAR, *Guía del Museo Lázaro*, Madrid, 1981, p. 93.

(5) D. ANGULO, "La aprobación del Orden de San Francisco, de la colección Johnson de Filadelfia", *Archivo Español de Arte*, 1935, p. 178. *Ars Hispaniae*, loc. cit., nota 1. "Varios pintores de Palencia. El Maestro de Astorga", *Archivo Español de Arte*, 1945, p. 230.

(6) G. NIETO, "Tablas de la Iglesia de Portillo", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 1935-36, pp. 87-89.

(7) POST, loc. cit., nota 2. Vol. IX, 1.ª parte, 1947, p. 413.

Post considera a Bartolomé de Castro como un seguidor de Berruguete pero con un estilo singular e individualizado. Apunta que la dificultad de seguir el proceso de la obra del pintor radica en que las obras no se hallan en su lugar de origen ni se sabe nada sobre su procedencia, tal vez debido no solo al deterioro de los retablos, sino a que pertenecieran a conventos desamortizados y de ese momento procediera su dispersión dentro y fuera de España. En el catálogo del pintor acepta sin reservas las tablas del museo Lázaro Galdiano y la *Confirmación de la Orden de Franciscana* propuesta por Angulo, luego, con interrogación, le suma una serie de tablas: "Noli me tangere", de la Frick Art Library; "Santa Clara en oración con sus hermanas" de la colección Parmeggiani, de Reggia Emilia, considerada por Mayer como obra de un original discípulo de Berruguete<sup>(8)</sup> y que Díaz Padrón atribuyó acertadamente al Maestro de Astorga<sup>(9)</sup>; "Flagelación" del Museo Arqueológico de Madrid; una "*Coronación de la Virgen*" de la colección Arnoult de París (figura 28) que creo puede considerarse del pintor, por la similitud de los modelos muy próximos al San Miguel, y por la decoración brocada presente en la tabla de la Orden franciscana. En 1950 como ha quedado dicho, Post publica el *San Onofre*.

En 1963, Eric Young da a conocer un *San Juan Bautista* (figura 9) en colección privada inglesa, sugiriendo que podría haber formado pareja con el *San Onofre* como portezuelas de un tríptico con un relicario en el centro<sup>(10)</sup>.

En 1970, Camón Aznar<sup>(11)</sup> describe a Bartolomé de Castro como un pintor de sensibilidad hispánica que marca el paso del gótico al renacimiento y lo incluye en la órbita de Berruguete, por lo decorativo, pero con un concepto autónomo y con una personalidad más fuerte. Se ocupa de las tablas del Lázaro Galdiano —del que era director por aquellos años— y acepta las atribuciones de la *Confirmación de la Orden de San Francisco* y de *La Coronación de la Virgen* de la colección Arnoult de París.

Cuando describe Camón el estilo de Castro lo hace en la línea de Angulo pero mostrando más entusiasmo por el pintor "pocas veces el humanismo español, tan directo y desvelado de misterio aparece en las imágenes de una tan material corporeidad, tan descarnado de efluvios y de luces matizables". Alude también Camón a los modelos secos y voluminosos pero revestidos por una indumentaria que dibuja con mimo las dobladuras. Lo mismo ocurre con las sencillas perspectivas porque "lo que le importa a Castro es la proximidad del modelo al espectador para realzar su volumen de dura y varonil expresividad". Los colores los considera sencillos y planos, mostrando una cierta semejanza con Pedro Bello, semejanza a la que sumaríamos la del Maestro de los Claveles.

---

(8) A.L. MAYER, "Una colección de arte español en Reggia D'Emilia", *Revista Española de Arte*, 1935, pp. 331-332.

(9) M. DÍAZ PADRÓN y A. PADRÓN MÉRIDA, "Miscelánea de Pintura española del siglo XVI", *Archivo Español de Arte*, 1983, p. 198, figura 8.

(10) E. YOUNG, "Medieval painting in Spain: Progress and Problem", *Apollo*, Jan. 1964, pp. 16-18.

(11) *Summa Artis*, vol. XXIV, Madrid, 1970, p. 204.

En 1993, atribuí a Castro una *Resurrección* localizada en el fichero fotográfico de Don Diego Angulo, donado al Departamento de Arte del C.S.I.C., cuya simplicidad del paisaje y concepto voluminoso de la figura se hallaban en conexión con el pintor<sup>(12)</sup>.

Bartolomé de Castro ha suscitado curiosidad sobre su origen porque solo por la localización de sus obras, por tierras castellanas y en conexión con Pedro Berruete, han servido para considerarlo como castellano. Post a propósito de su procedencia llama la atención sobre el hecho de la presencia documentada de un Bartolomé de Castro en Sevilla por el año 1507, según noticia aportada por Gesto en su *Diccionario de Artífices sevillanos*, en 1909.

A propósito de ello y siguiendo la *Enciclopedia Heráldica* de García Carraffa, el apellido Castro deriva de cuando comenzaron a formarse los apellidos del lugar de origen y de la misma rama hubo cinco derivaciones. Lara, Haro, Castro, Guzmán y Villamayor. Además, dos lugares encontramos con la denominación de Castro próximos a la zona por donde trabajó el pintor, uno en la provincia de León, en la diócesis de Astorga y, otro, en la de Zamora, próxima a la Puebla de Sanabria. Este entorno geográfico no sólo justifica su apellido sino la presencia de pintores que van a influir en su estilo.

Todos los autores coinciden en que Bartolomé de Castro fue captado por lo expresivo y esta inclinación se debe a un comienzo de su carrera influida por el gótico de Fernando Gallego, digno representante del realismo exagerado, rayando a veces en lo caricaturesco, del mundo germánico. A estas primeras influencia se fueron sumando otras como las del Maestro de Astorga y el Maestro de los Santos Juanes que poco a poco fueron depurándose con la de Juan de Flandes, Pedro Berruete, e incluso el Maestro de Becerril<sup>(13)</sup>.

De Fernando Gallego tomaría no solo la tendencia por el exagerado realismo y placer por las joyas, sino también ciertos matices del paisaje y afición por firmar algunas de sus tablas en caracteres góticos; del Maestro de Astorga la colocación del nimbo a modo de peineta y cierta concepción del paisaje en las obras más tardías, caracteres que el Maestro de los Santos Juanes también aúna en la tendencia por lo expresivo y en las evocaciones del Maestro de Astorga, debiendo considerarse a ambos pintores como el resultado de similares influencias desarrolladas en un mismo ámbito geográfico pero con distinta sensibilidad. Finalmente, la influencia de Juan de Flandes aparece en la plasticidad del tratamiento del cabello y en modelos como el de *San Miguel arcángel*; la monumentalidad de las figuras —sobre todo las entronizadas—, y el gusto por los brocados y la pedrería son de Pedro Berruete.

---

(12) I. MATEO GÓMEZ, "Varia de pintura española del siglo XVI", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 1993, pp. 360-361, figura 3.

(13) ANGULO, *loc. cit.*, nota 5, "Varios pintores...". I. MATEO GÓMEZ, "El Maestro de los Santos Juanes". *Catálogo de la Galería Caylus* 1993-94, pp. 34-43; *idem*, 1998, pp. 36-39. I. FIZ FUERTES, "A propósito del Maestro de los Santos Juanes", *Archivo Español de Arte*, 2001, pp. 258-272.

Aunque Bartolomé de Castro asuma todas estas inspiraciones y no alcance los niveles de calidad de esos maestros, en su ingenua y candorosa rudeza expresiva radica su mayor atractivo.

Después del repaso a la bibliografía y catálogo de las obras, y al estudio de sus características e influencias, vamos a tratar con la aportación de alguna nueva obra, de ordenar cronológicamente la evolución de la misma.

Creo que podríamos considerar como obras de primerísima época una *Piedad* (figura 2), de pequeño tamaño (49 x 50 cm) que en el año 1975 se hallaba en la colección Cohen de Madrid, y un *San Sebastián*, en comercio madrileño por ese año (figura 1). Ambas tablas evocan el realismo y expresividad de la escuela germánica de la que se alimentó también Fernando Gallego, pero en el caso de la *Piedad* y del *San Sebastián* hay que sumarles el “desmañamiento” típico de Bartolomé de Castro, acentuado en la primera etapa de su quehacer artístico que respondería al último cuarto del siglo XV.

Algo posteriores, pero próximas estilísticamente, creo que habría que incluir en el catálogo del pintor, las tablas de la *Virgen dándole una rosa a un caballero* (figura 3) de la iglesia de Becerril de Campos (Palencia) y la *Circuncisión* y la *Huida a Egipto* (figuras 4 y 5), del Palacio Episcopal de Palencia, que Angulo relacionó con el pintor pero dándole el nombre al autor del Maestro del Caballero de la rosa. En todas ellas se observan las características primitivas del maestro pero que son precursoras, al mismo tiempo, en cuanto a modelos, a obras posteriores donde los rostros de narices grandes y alargadas, frondosas barbas y largas y plásticas cabelleras van a constituir sus características esenciales.

De lo que conocemos de la obra del pintor, las más próximas para enlazar con las tablas anteriores, serían las que se conservan en el Palacio Episcopal de Palencia representando a *San Blas* y *San Mateo* (figuras 6 y 7), al parecer procedentes de Paredes de Nava, en la misma provincia, y evocadores de una composición de Fernando Gallego en el retablo de Ciudad Rodrigo, la *Curación del ciego*, que actualmente se halla en el museo Tucson (Arizona). A *San Blas* se le consideró como “un hombre salvaje” que, después de ser obispo de Sebaste se retira a una cueva del monte Argeo, haciéndose amigo de los animales por lo que se le denominó el “Orfeo cristiano”. De vuelta a la civilización sanó a muchos enfermos e hizo muchos milagros convirtiéndose en un santo sanador y, curiosamente, en Paredes de Nava hubo varios hospitales <sup>(14)</sup>.

Post leyó en uno de los nimbos de estas tablas del Palacio Arzobispal “MATEO” en lugar de “BLAS”, y Sancho Campo “TOMAS”. Las iconografías descri-

---

(14) *Catálogo Monumental de Palencia*. Manuscrito inédito en depósito del Ministerio de Cultura, en el Departamento de Arte del C.S.I.C., F. SIMON NIETO, *Los antiguos campos góticos*. Madrid, 1982. MADOZ, *Diccionario*, Madrid, 1849. A. SANCHO CAMPO, “El Museo Diocesano de Arte de Palencia” en *El arte sacro de Palencia*, Palencia, julio, 1978, vol. V, p. 41. R. NAVARRO GARCÍA, *Catálogo monumental de la ciudad de Palencia*, Palencia, 1946. *Inventario Artístico de Palencia y su provincia*, Madrid, 1977. L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, París, 1955. La *Leyenda de Oro*, Barcelona, 1865.

ben a San Mateo de forma similar a San Blas, es decir como un “hombre salvaje” durante su estancia en la India, humilde, pobre, con los cabellos crecidos y desmelenados y el cuerpo desnutrido. Desde luego, en la escena del santo bautizando parece leerse en el nimbo el nombre del apóstol y, su actitud bautizando parece estar de acuerdo con uno de los quehaceres más importantes de un discípulo de Cristo <sup>(15)</sup>.

Por la trayectoria de ambos santos como “hombres salvajes” tal vez podría pensarse que el *San Onofre* de la colección Masaveu y el *San Juan Bautista*, de colección privada inglesa (figuras 8-9) —que Young propuso como puertas de un tríptico <sup>(16)</sup>— eran considerados también como tales, pudiendo haber formado parte del guardapolvo del retablo del Palacio episcopal palentino, acompañados de algún otro santo eremita como San Juan Crisóstomo y San Pablo ermitaño, cuyas iconografías son muy semejantes a las anteriores.

Volviendo a las escenas de San Blas observamos en la de la *Resurrección de un muerto*, cómo el nimbo está colocado a modo de peineta clavada en la parte posterior de la cabeza, de la misma manera que lo hace el Maestro de Astorga.

De formar parte *San Onofre* del retablo de San Blas nos encontraríamos con la primera obra firmada conocida de Bartolomé de Castro (figura 8) y podría deberse a un encargo importante hecho al pintor por algún comitente de alcurnia de Paredes de Nava, sugiriendo el nombre de los Manrique, señores de aquellas tierras por esos años. La tabla mide 103 x 44 cm y presenta al santo muy en primer plano como es característico en la obra del pintor, con una anatomía muy ingenua y cubriendo la parte baja del vientre por un ramo de hojas de vid. Va adornado de larguísima cabellera y poblada barba, sujetando un crucifijo con una mano y con la otra un rosario mientras que el nudoso bastón lo sujeta con el antebrazo. El paisaje es de horizonte muy alto y no distrae al espectador de la contemplación del modelo, que se repite en composiciones anteriores y en el *San Pedro* del banco (figura 11). San Onofre era hijo de un rey persa o abisinio y se hizo ermitaño en Tebaida en el siglo IV. Esta tabla fue vendida en Edmund Peel de Madrid, el 20 de febrero de 1992 y adquirida por la colección Masaveu. Procedía de la colección Bauza y después estuvo en otra colección que presumimos pudo ser la de Gudiol por la noticia aportada por Camón en el Catálogo del Museo Lázaro de 1981. Cuando ha sido vendida recientemente la prensa se hizo eco de ella lamentando que el Prado no tuviera ninguna obra de este singular pintor ni hubiera pujado por ella estando firmada.

El *San Juan Bautista* (figura 9) que publicó Young emparejándole a San Onofre repite modelos de San Blas o San Mateo y el canon alargado de la figura, la calidad precisa del dibujo, el paisaje, etc. es similar al anterior.

El *banco del retablo* podría ser el dado a conocer por Angulo, procedente también de Paredes de Nava, en el que aparecen de izquierda a derecha San Pedro, la

---

(15) L. REAU, *loc. cit.*, nota 14.

(16) E. YOUNG, *loc. cit.*, nota 11.

Magdalena, y en la siguiente tabla —vacía— pudo haber estado el San Juan Bautista de medio cuerpo que, en 1979, se hallaba en el comercio madrileño (figuras 11 y 12). En la parte de la derecha del banco se encuentran San Juan Evangelista, Santa Catalina y San Pablo (figura 13).

Muy próxima a las tablas de San Blas, en cuanto a modelos, calidad, etc., es la que también se hallaba en el comercio madrileño en 1980, representando el *Milagro de San Miguel en el Monte Gargano, con el obispo de Siponte* (figura 14). Las similitudes son tan grandes que no podemos sustraernos a pensar si no formaría parte del mismo retablo de San Blas.

En el retablo de Requena de Campos (Palencia), dedicado a la *Vida del Bautista*, se aúna la monumentalidad con un cierto manierismo formal en el alargamiento de algunas de las figuras que podrían estar hablándonos del primer cuarto del siglo XVI. De este retablo contamos con fotos antiguas y con otras hechas después de la restauración, que debió de ser hacia el año 1969 cuando salieron al mercado barcelonés.

Las pinturas se hallaban en su marco primitivo, un retablo plateresco, apuntalado parcialmente por listones de madera labrada, ajenos al retablo (figura 15). Constaba de un banco en el que aparecían representados: *San Pedro, la Visitación de la Virgen a Santa Isabel* y *San Antón* evocadores del apostolado de Fernando Gallego para el retablo de Ciudad Rodrigo, actualmente en el museo Tucson (Arizona). El cuerpo principal constaba de dos pisos rematado el central, sin duda, por un Calvario en bulto, y las laterales por hornacinas con veneras gallonadas que cobijarían esculturas, tal vez de evangelistas o profetas.

La historia de la vida del Bautista se desarrolla principalmente en el cuerpo central del retablo y, comenzando por el primer piso, de izquierda a derecha hallamos las siguientes escenas: Bautismo de Cristo, Santa Ana, la Virgen y el Niño, y la Danza de Salomé solicitando a Herodes la cabeza del profeta. En el piso superior se representa: la Decapitación del Bautista, San Juan en el desierto presidiendo, como protagonista del retablo, y la entrega de la cabeza del Bautista a Herodes.

A través de las fotos del Instituto Amatller de Barcelona sabemos la suerte que corrieron estas tablas cuando se vendió y dispersó el retablo, hallándose en colecciones privadas de Barcelona desde el año 1969. El banco completo del retablo y alguna tabla más fueron insertadas por uno de los nuevos propietario en un marco gótico, a modo de pequeño retablo, después de la restauración. Se ha conservado intacto el primitivo banco con *San Pedro, la Visitación de la Virgen a Santa Isabel, San Antón*, pero para el piso superior se seleccionó la *Virgen con Santa Ana* y el *Niño*, enmarcada por la *Decapitación del Bautista* y la *Entrega de la cabeza del Bautista a Herodes por Salomé* (figura 16).

En este retablo Bartolomé de Castro se muestra más monumental en su concepción de los modelos y de las composiciones pero los rasgos físicos de ojos rasgados por el rabillo, narices grandes y rectas, abundantes cabelleras y desmañadas figuras perviven entre sus características. No obstante la calidad es superior a lo vis-

to hasta ahora como podemos apreciar en los sutiles velos que cubren las cabezas o en el cuerpo del Niño (figura 20). Pese al exacerbado realismo de la escena de la decapitación, evocadora de las de Fernando Gallego, el pintor muestra cierto interés por la perspectiva arquitectónica, muy al estilo del Maestro de Astorga o el de los Santos Juanes (figura 21). Y, en la de Salomé con la cabeza del Bautista, muestra interés por lo anecdótico y secundario de estirpe flamenca, como los aparadores y el perrillo con el hueso en la boca en riguroso perfil. Este animalillo y el cerdo del San Antón del banco nos permiten atribuir al pintor un fragmento de otro San Antón, en el comercio londinense de hace algunos años (figuras 22 y 23).

Respecto a las restantes tablas: *El Bautismo, San Juan en el desierto* y la *Danza de Salomé* (figuras 24-26), sueltas en el comercio barcelonés, hallamos analogías entre la anatomía de Cristo con la de San Onofre; repite el mismo interés por lo anecdótico y secundario en los animalillos que pueblan la tabla de San Juan, características que se repiten en la tabla de la Danza con aparadores, viandas y arpa. Pero, en esta última tabla hay algo más, la utilización del grabado de Raimondi de Venus y Cupido, que el pintor interpreta a modo de relieve, para dar el significado de lujuria a la escena y que ya habían utilizado otros artistas españoles con la misma intención por esos mismos años.

Como enlace entre este retablo y el de Santo Domingo, que veremos a continuación, podría colocarse la finísima tabla de la *Coronación de la Virgen* de la colección Arnoult de París, que Post no se decidió a adscribir totalmente al pintor (figura 28). El canon de las figuras y los modelos son exactamente los suyos y, el baldaquino que cubre a Cristo es totalmente berruguetesco, pero, la diáfana arquitectura, deriva del Maestro de Astorga con evocaciones, también, de Pedro Delgado para su San Miguel, que también aparece firmado con letras góticas como el *San Onofre* y el *Santo Domingo* de Bartolomé de Castro.

El *San Miguel* (figura 29) que se vendió en Christie's de Londres en 1993 deriva del de Juan de Flandes, en su postura y su interés por las calidades de la armadura y escudo. Los pliegues de la capa del santo son los mismos del fragmento del San Antón (figura 23). San Miguel levanta la espada para asestar el golpe definitivo al enorme diablo que pisa, mientras éste se afana en agarrar uno de los platos de la balanza donde hay un alma.

Muy próxima al retablo del Bautista, con el que repite modelos, es la tabla de la *Presentación de la Virgen en el Templo* (figura 27), que en 1990 figuraba en la colección Xavier Vila, de Barcelona y cuyas medidas son 84 x 57 cm.

Un estilo más avanzado en la obra del pintor es el que nos muestra el espléndido Santo Domingo (figura 30) del museo Lázaro de Madrid. La influencia de Pedro Berruguete es manifiesta en la forma solemne y monumental de tratar al santo sentado en un magnífico trono decorado por mármoles, tallas, florones, brocados dorados y cubierto por un artesonado de casetones, evocador de la *Virgen con el Niño* de Berruguete en la colección Roda, y la del Ayuntamiento de Madrid del mismo pintor, amen de algunas similitudes con los retablos dominicos de Santo Tomás de Ávila.

No sabemos la procedencia del Santo Domingo pero debió tratarse de un encargo importante probablemente para algún convento dominico, del que había uno de religiosas en Palencia, y tal vez por la importancia del encargo —como en el caso de San Onofre— el pintor pone su firma en la tabla central. El estilo de Castro en esta tabla es más depurado, más preciso el dibujo y los desmañados modelos están más contenidos. Sin duda la tabla de Santo Domingo constituía la parte central de un retablo que yo sugeriría dedicado a la Virgen de la que el santo era defensor y fiel devoto del Rosario y cuyas tablas laterales pudieran haber sido la *Anunciación*, la *Natividad* y la *Epifanía* (figuras 31-33). Nos faltaría una tabla dedicada a la vida de la Virgen que podría ser su Nacimiento. Tampoco nos podemos sustraer a la tentación de considerar a la tabla de la *Coronación de la Virgen*, desde 1962 en la colección Wallace Simonsen de Sao Paulo (Brasil), como pieza del segundo cuerpo del retablo, que iría colocada sobre Santo Domingo (figura 34), con idénticas características estilísticas y de calidad que éste.

En la *Anunciación* advertimos un cuidado paisaje y un preciosismo en los detalles de orfebrería y cerámica como las obras de Fernando Gallego en la *Epifanía* del retablo de Ciudad Rodrigo, actualmente en el museo de Tucson (Arizona), así como el interés por lo decorativo en la capa del ángel; lo mismo ocurre en el Nacimiento donde la presencia de los pastores anima y enriquece el paisaje como en Berugete y el sutil velo de la Virgen y la magnífica “rubeniana” cabeza de San José nos muestra la espléndida y atractiva calidad del maestro dentro de su arcaísmo. Todas estas cualidades se hacen aun más evidentes en la “barroca” *Epifanía* donde la pedrería y los brocados se muestran exuberantes y donde el compacto nimbo de peineta es sustituido por un aro.

También pensamos que pintó por estos años *La Fundación de la Orden Franciscana por Inocencio III* (figura 35) de la colección Johnson de Filadelfia, en el que se repite la monumentalidad del Santo Domingo y los brocados de oro alcanzan idéntica ampulosidad. También contaba Palencia con un convento franciscano.

Finalmente, se hallan en el Archivo Amatller de Barcelona, atribuidas con razón a Castro, dos tablas representando a Santa Lucía y a San Andrés (figuras 36 y 37), que fueron fotografiadas en 1969 en colecciones privadas de la misma ciudad. En ambas tablas perviven las características señaladas de esta última etapa de Bartolomé de Castro pero, en la Santa Lucía el diáfano escenario arquitectónico que la cobija, nos recuerda los de el Maestro de Astorga y, por primera vez en la obra del pintor, aparece el retrato de una donante arrodillada ante la santa.



1. Bartolomé de Castro. *San Sebastián*.  
Paradero desconocido.



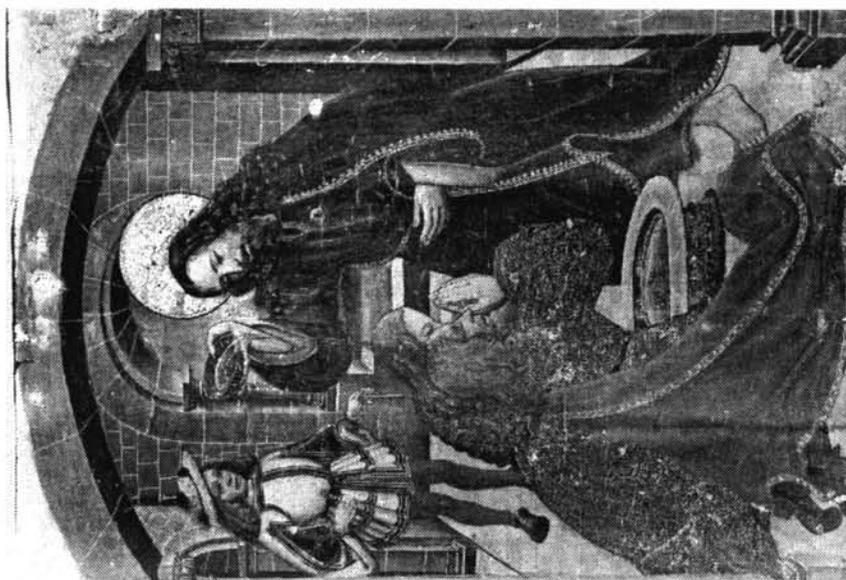
2. Bartolomé de Castro. *Piedad*. Madrid, col. Cohen.



3. Bartolomé de Castro. *Virgen del caballero de la rosa*.  
Paredes de Nava (Palencia).



4 y 5. Bartolomé de Castro. *Circuncisión y Huida a Egipto*. Palencia. Palacio arzobispal.



6 y 7. Bartolomé de Castro. *San Blas* y *San Martín*. Palencia. Palacio arzobispal.



8, 9 y 10. Bartolomé de Castro. *San Onofre*. Madrid, col. Masaveu. *San Juan Bautista*. Inglaterra, col. privada. *Firma del pintor en la tabla de San Onofre*.



11 y 13. Bartolomé de Castro. Banco del retablo de la iglesia de San Martín, en Paredes de Nava (Palencia).

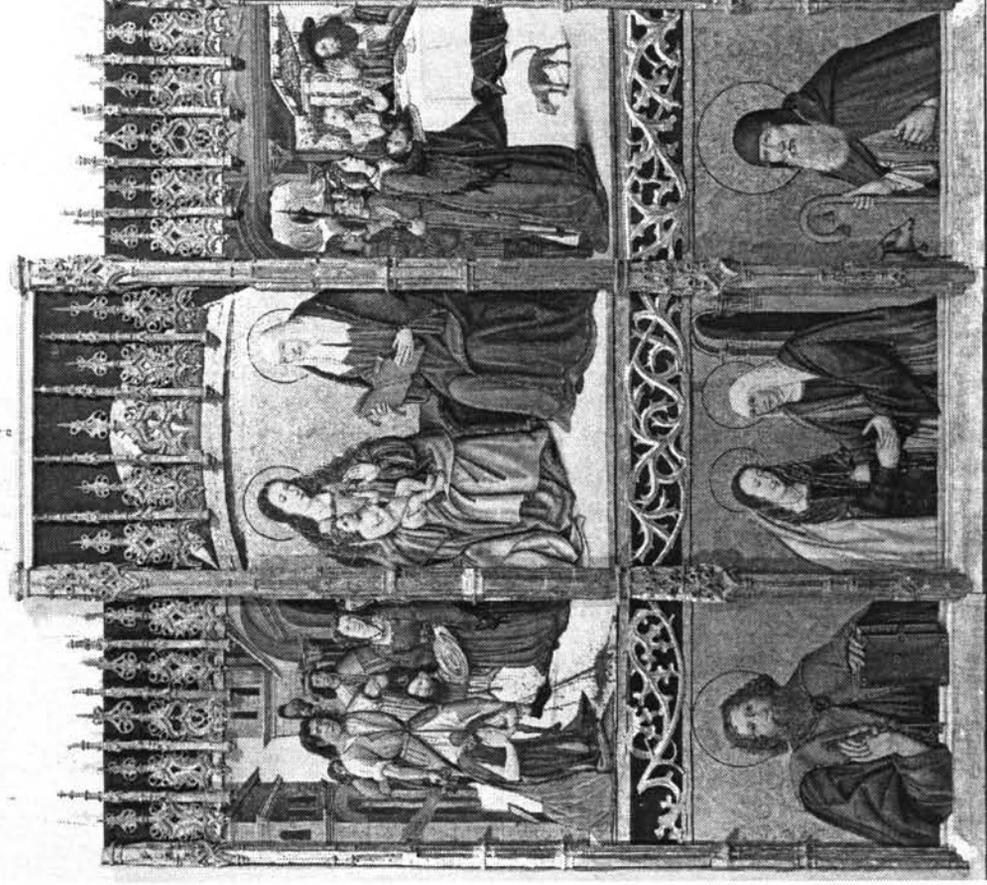
12. Bartolomé de Castro. *San Juan Bautista*. Paradero desconocido.



14.  
Bartolomé de Castro.  
Milagro del monte  
Gargano.  
Paradero desconocido.



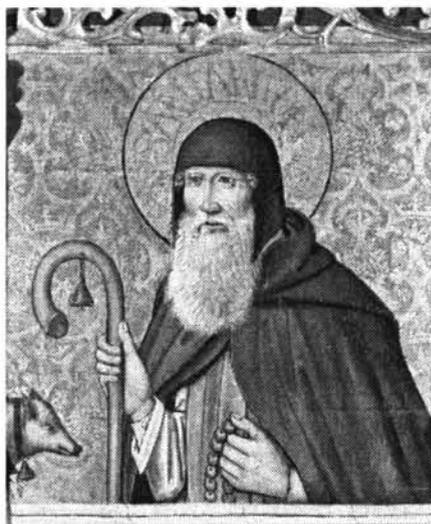
15.  
Bartolomé de Castro.  
Retablo del Bautista.  
Requena de Campos  
(Palencia).  
Actualmente disperso.



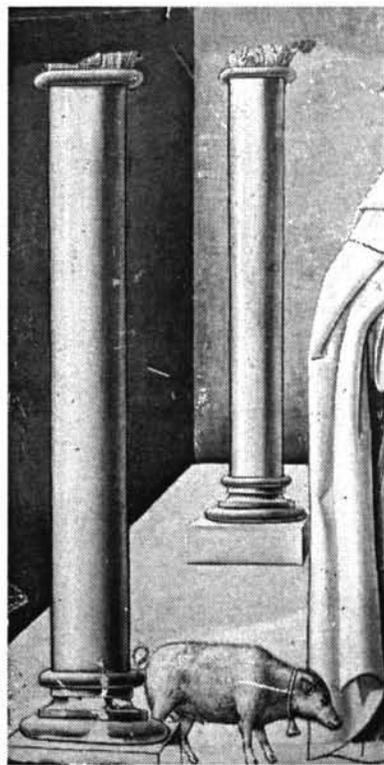
16. Bartolomé de Castro. *Retablo del Bautista*. Barcelona. col. privada.



17. Bartolomé de Castro. *Retablo del Bautista (detalle)*.  
Barcelona. col. privada.

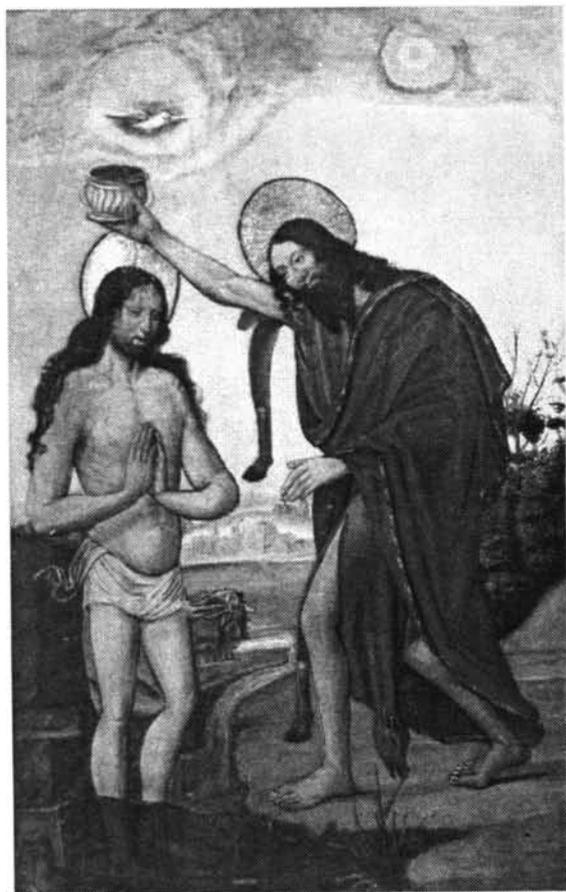


18, 19 y 20.  
Bartolomé de Castro.  
*Retablo del Bautista*  
(detalles). Barcelona.  
col. privada.



21 y 22. Bartolomé de Castro. *Retablo del Bautista (detalles)*. Barcelona. col. privada.

23. Bartolomé de Castro (atribuido): *San Antón (fragmento)*. Paradero desconocido.



24 y 25.  
Bartolomé  
de Castro.  
*Retablo  
del Bautista.*  
Paradero  
desconocido.



26.  
Bartolomé  
de Castro.  
*Retablo  
del Bautista  
(detalle).*  
Paradero  
desconocido.

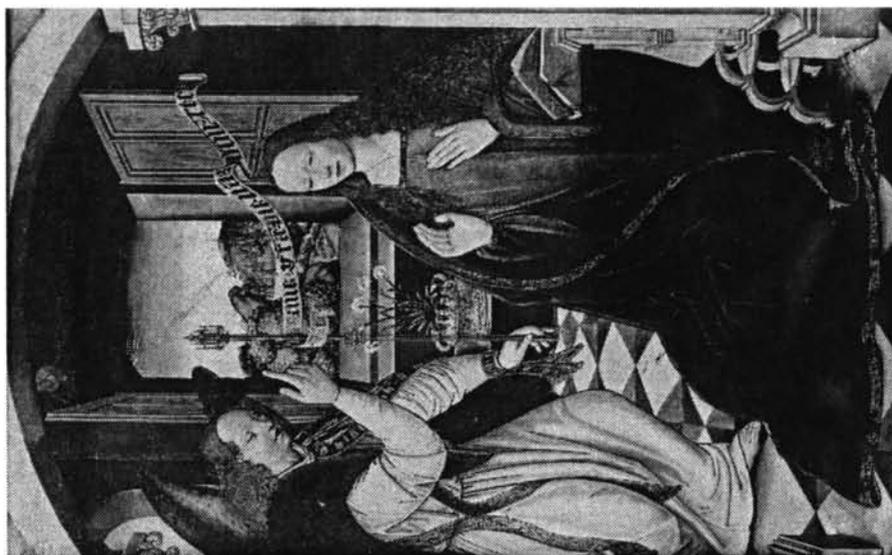


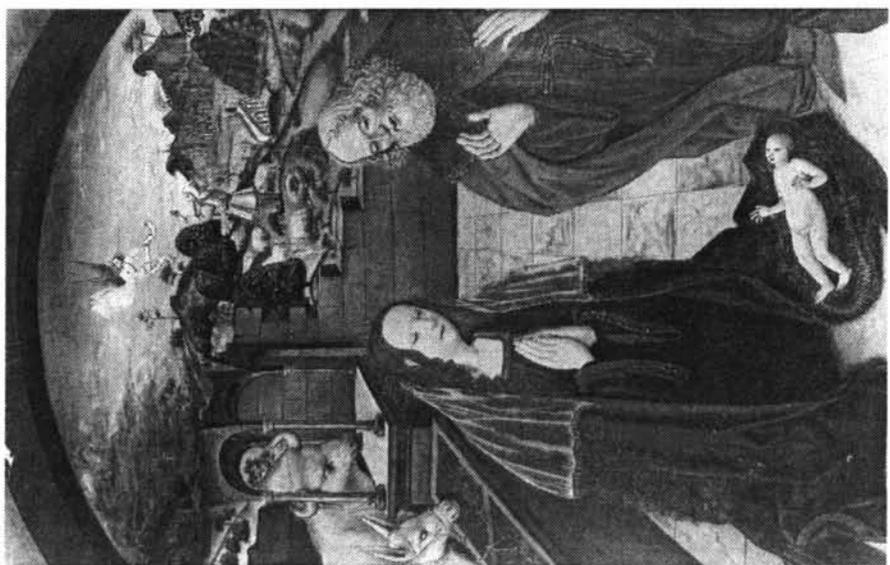
27.  
Bartolomé  
de Castro.  
*Presentación  
de la Virgen  
en el templo.*  
Barcelona.  
Col. Xavier Vila.



28 y 29. Bartolomé de Castro. *Coronación de María*. París, col. Arnault.  
*San Miguel Arcángel*. En comercio londinense en 1993.

30 y 31.  
Bartolomé  
de Castro.  
*Santo Domingo*  
y *Anunciación*.  
Madrid, Museo  
Lázaro Galdiano.





32 y 33.  
Bartolomé de Castro.  
*Macimiento  
y Epifanía.*  
Madrid, Museo  
Lázaro Galdiano.



34 y 35.  
Bartolomé de Castro.  
*Coronación de la Virgen.* Sao Paulo (Brasil). Col. Wallace Simonsen.  
*Fundación de la Orden de San Francisco por Inocencio III.* Filadelfia (USA). Col. Johnson.



36 y 37.  
Bartolomé  
de Castro.  
*Santa Lucía.*  
Barcelona,  
col. privada  
y *San Andrés.*  
Barcelona,  
col. privada.