

ALONSO NICOÍN DE LEÓN. PINTOR DEL RENACIMIENTO EN TIERRA DE CAMPOS

IRUNE FIZ FUERTES (*)

RESUMEN

Alonso Nicoín de León es un pintor del segundo tercio del siglo XVI que trabajó en las diócesis de Palencia y León. En este trabajo se le atribuyen seis retablos a partir de su única obra firmada, el retablo de Marcilla de Campos (Palencia).

ABSTRACT

Alonso Nicoín de León is a painter from the middle 1500's who worked in the diocese of Palencia and Leon. In this article six altarpieces are attributed to him on the basis of the study of his only signed work, the altarpiece of Marcilla de Campos (Palencia).

Alonso Nicoín de León es un pintor del siglo XVI dado a conocer en el *Inventario artístico de Palencia y su provincia*, a partir de un retablo de pincel situado en el lado del Evangelio de la iglesia parroquial de Marcilla de Campos (Palencia) donde aparece su firma en una tabla del banco, en la espada de San Pablo⁽¹⁾. El retablo consta de seis tablas, *San Pablo* y *San Bartolomé*, *San Juan* y *San Pedro* en el banco, y distribuidas en dos cuerpos, *Epifanía*, *Natividad*, *Anunciación* y *Desposorios*

(*) Departamento de Historia del Arte. Universidad de Valladolid.

(1) MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *et alii: Inventario artístico de Palencia y su provincia*. II, Madrid, 1978, pp. 107-108.

de la Virgen y San José. Actualmente se encuentran expuestas en el Museo Diocesano de Palencia ⁽²⁾.

Tras este hallazgo, su figura no ha tenido mayor trascendencia pese a ser uno de los pocos nombres propios con obra conocida con que cuenta la pintura palentina del Renacimiento. En esta zona se da la característica de la conjunción de estilos de Pedro Berruguete, Juan de Flandes y más tarde de Alonso Berruguete. Alonso Nicofn, que trabaja en el segundo tercio de siglo, se encuentra más cercano a este último. Esta influencia de Berruguete no es directa, pues, como veremos después, su pintura asimila sólo parcialmente los cambios traídos a la Península por el paredón. Se trata de una imitación de detalles superficiales para dotar a su obra de modernidad. Hay un lastre con el pasado en el gusto por la recreación de interiores arquitectónicos, en algunos casos muy recargados, en los que las figuras todavía no se han adueñado de casi toda la escena. En estos interiores persiste un gusto muy flamenco por lo tangible, el pintor se entretiene en la descripción de los materiales empleados, tales como los sillares de los muros que conforman la caja espacial, el enlosado, que en muchos casos tiene la peculiaridad de mostrarse irregular, o los tejidos, como los que aparecen en los cortinajes de la cama de la Virgen en la *Anunciación* de Marcilla de Campos. Todos estos elementos ayudan a dotar a la escena de realismo. Le acerca a Alonso Berruguete el intento de dotar de movimiento a sus personajes, así como el hecho de prescindir de la recreación minuciosa del paisaje propia de décadas anteriores: sus fondos son muy esquemáticos; si en Berruguete este rasgo tiene que ver con el manierismo, en Alonso Nicofn está más en relación con su escasa capacidad creativa, como se traduce en los paisajes idénticos de la *Natividad* y la *Epifanía* de Marcilla de Campos

Además de estos breves apuntes sobre su estilo, cabe señalar la diferencia en el tratamiento de las escenas que forman parte del cuerpo del retablo y de las que pertenecen al banco. En el primer caso, si la escena se desarrolla en un interior, éste suele estar decorado con arquitectura renaciente, y si se trata de una escena exterior, el paisaje aparece apenas esbozado, como fondo de la escena pero sin prestar atención a los detalles. En ambos casos, pero sobre todo en las escenas interiores, las figuras se desenvuelven en un amplio espacio, incluso parecen pequeñas para la arquitectura que las envuelve, el pintor no es muy ducho en la elaboración de cajas espaciales cerradas, y esto es más manifiesto en los interiores, donde parece que el suelo está inclinado hacia nosotros. En cambio en las figuras que ocupan el banco no tiene este problema, puesto que, como es habitual, la composición se centra en el personaje retratado hasta el busto, ocupando todo el espacio. Es tal la diferencia entre una parte y otra en algunos de los retablos estudiados, que en un análisis superficial podrían parecer pintores diferentes, pero la comparación de tipos no deja lugar a dudas.

(2) Agradecemos a don Ángel Sancho Campo, director de dicho museo, así como a los párrocos de todas las parroquias citadas, su amabilidad al atendernos.

Los retablos que se van a presentar aquí fueron hechos después de 1530 y antes de 1550 aproximadamente. Creemos que fueron realizados por el mismo autor que el de Marcilla de Campos y todos se localizan en poblaciones cercanas entre sí⁽³⁾. Los libros de fábrica de las localidades que se van a citar comienzan pasada la primera mitad del siglo XVI, por lo que han sido inútiles a la hora de documentar las obras. Sin embargo, las características muy acusadas del estilo de este pintor hacen que las podamos incluir en el catálogo de Alonso Nicoin de León. Es un artista poco creativo, que repite composiciones y personajes en todas sus obras. Esta escasa evolución ha sido una ventaja a la hora de identificar los distintos retablos con el firmado de Marcilla de Campos, pero ha dificultado enormemente la tarea de la datación de los mismos, aspecto que se irá precisando en cada una de las obras.

El patronímico de nuestro pintor hace pensar en su posible procedencia leonesa, pero es difícil determinar dónde pudo aprender, ya que la influencia de Alonso Berruguete no atañe tan sólo a tierras palentinas, tal y como es visible, por ejemplo, en el estilo de uno de los más interesantes pintores leoneses, Cristóbal de Colmenares. Del estilo de sus pinturas, que como se ha dicho suponen un entendimiento parcial y poco profundo de la renovación introducida por Berruguete, se puede inferir que su aprendizaje hubo de tener lugar en un foco secundario, alejado de las principales novedades, aunque luego desarrollara casi toda su obra en la diócesis de Palencia. Esta suposición se ve apoyada por el hallazgo de medio retablo de su mano en Villalobos (Zamora), localidad cercana a Benavente y antiguamente perteneciente a la diócesis de León. La iglesia de *San Pedro* de Villalobos alberga en su altar mayor un retablo de pincel recientemente restaurado. Consta de dieciocho pinturas distribuidas en tres cuerpos y banco, éste con cuatro tablas con apóstoles dispuestos en parejas. Los dos primeros cuerpos cuentan en nueve tablas la vida de San Pedro y el tercero dedica sus cinco tablas a narrar la Pasión de Cristo. En el retablo se evidencian claramente dos manos, algo que ya fue apreciado por Gómez Moreno, quien juzgó el lado derecho "berruguetesco" y el izquierdo "rafaelesco"⁽⁴⁾. La contemplación detenida del conjunto no permite asignar una mitad a cada pintor, sino que las tablas de ambos se entremezclan en todo el retablo. En el banco, las tablas de los extremos, con *San Bartolomé* y *Santiago el Menor* en la del extremo izquierdo y *San Juan Evangelista* y *San Andrés* en el derecho, han de asignarse a Alonso Nicoin de León, como se desprende de la comparación con las del banco de Marcilla de Campos. En el primer cuerpo, las escenas representadas son: *Vocación de San Pedro*, *Entrega de las llaves a San Pedro*, *Predicación de San Pedro* y *Muerte de Ananías*. Pensamos que Alonso Nicoin realizó también aquí las de los extremos. En el tercer cuerpo *San Pedro liberado de la cárcel por el ángel*, *Quo vadis?*, *Caída de Simón el Mago*, *Pren-*

(3) De las poblaciones estudiadas, la mayoría pertenecen al partido judicial de Carrión de los Condes, salvo Villalobos (Zamora) y Astudillo, cabeza de otro partido judicial palentino. Lo más probable es que el pintor tuviera su taller en la zona de Carrión de los Condes.

(4) GÓMEZ MORENO, M.: *Catálogo Monumental de la provincia de Zamora*. Madrid, 1927, p. 304.

dimiento de San Pedro y Crucifixión del mismo, Alonso Nicóin realizaría la segunda y la cuarta, y las tres primeras del tercer cuerpo, dedicado a la Pasión de Cristo, con las siguientes escenas, *Flagelación, Jesús ante Pilatos, Camino del Calvario, Descendimiento y Santo Entierro*. Las dos manos se aprecian no sólo por la diferencia de estilos (es más “expresionista” e “incorrecto” el pintor anónimo), sino en la diversa proporción de las composiciones. El pintor cuyo nombre desconocemos es más moderno, tiene predilección por las grandes figuras que ocupan la mayoría de la composición, en la que casi no hay lugar para el paisaje, y cuando éste aparece es yermo, sin concesión a lo anecdótico. Si la escena se desarrolla en un interior, como en la *Predicación de San Pedro*, la arquitectura que nos muestra es sobria, con los paramentos desnudos y las formas propias del Alto Renacimiento. Utiliza una amplia gama de colores, pero no gusta de matizarlos, lo que se traduce en unos duros contornos, sin asomo de *sfumato*. Creemos que es este anónimo pintor el que Gómez Moreno califica de “berruguetesco”, no sólo porque centre su atención en la figura humana, sino por la directa inspiración en algunas obras de Alonso Berruguete como el *Santo Entierro* del banco del retablo mayor de la parroquia de Fuentes de Nava (Palencia), que se copia aquí en la escena homónima. En otros casos, como en la *Crucifixión de San Pedro*, la relación no se halla en ninguna obra en concreto, pero el ritmo ondulante que imprime a la figura de San Pedro y el primer plano, lejos de la búsqueda de la *perspectiva artificialis*, sino más bien incidiendo en lo angustioso del pasaje mediante el agobio espacial, le acercan a los presupuestos berruguetescos. Los rostros, esquemáticos, también se inspiran en los de Berruguete, pero lo que en éste es síntesis manierista, como en Rosso Fiorentino o en Pontormo, en este seguidor peninsular poco aventajado se traduce en tosquedad.

En cuanto a la calificación de “rafalesca” que Gómez Moreno dio al resto de las tablas, es decir a las realizadas por Alonso Nicóin de León, probablemente se debe a la utilización de estampas a partir de la obra de Rafael y su escuela, como en la *Muerte de Ananías*, que reproduce parte del grabado sobre el mismo tema de Marcantonio Raimondi. El pintor ha simplificado mucho la escena, prescinde de la arquitectura renacentista y copia la postura de los personajes masculinos del lado izquierdo del grabado. Para los dos sayones que hostigan a Cristo en el *Camino del Calvario*, nuestro pintor tuvo presente, aunque de modo invertido, una de las muchas copias impresas que circulaban del *Pasmo de Sicilia* de Rafael. Asimismo invierte una figura del grabado de *La matanza de los inocentes* para el esbirro situado detrás de *San Pedro* en su *Prendimiento*: la postura de sus manos está tomada de la del verdugo con casco que sujeta los cabellos de una mujer en segundo plano del grabado. De la estampa titulada *Martirio de San Lorenzo* toma varios personajes, sobre todo para componer la *Flagelación*: los sayones que azotan a Jesús son copia de dos personajes situados en el registro inferior del grabado entre los muchos que hostigan a San Lorenzo: el que porta un haz de paja a la izquierda, y el que desenvaina la espada a la derecha; este último lo volverá a emplear portando una lanza detrás de Jesús en el *Camino del Calvario*. En el registro intermedio del grabado, a la derecha de Dacio, se sitúan de pié dos personajes barbados reproducidos en la *Flagelación* de Villalobos como espectadores del su-

plicio, así como el embozado que aparece a la derecha, que en la estampa de Raimondi aparece de pié a la izquierda de Dacio. Por último, en el registro superior del grabado, se sitúa en el centro una figura de espaldas atravesando un arco. Nicóin lo copia invertido, con cierta torpeza, en el personaje huidizo de la *Flagelación* y en el muchacho imberbe que cierra la composición en el *Prendimiento de San Pedro*. Las calificaciones de “rafaelesco” ó de “berruguetesco” no son excluyentes entre sí: el propio Alonso Berruguete está influido por el pintor de Urbino. En la obra de Alonso Nicóin, además de las estampas de Rafael, la influencia de Berruguete más que en las soluciones compositivas, como ocurre en el caso del pintor anónimo de Villalobos, se evidencia en el ritmo que Alonso Nicóin quiere imprimir a sus figuras, a través de algunos escorzos y de los cabellos y los paños de los vestidos al viento; sin embargo sigue optando por una composición equilibrada y una gama cromática cálida.

Respecto a su cronología, no contamos con ninguna fecha, pues los libros de fábrica empiezan en el siglo XVII, pero podemos ayudarnos de la copia que hace el pintor anónimo del *Entierro de Cristo* de Fuentes de Nava (Palencia), fechado en la década de los treinta⁽⁵⁾, por lo que el retablo de Villalobos se llevaría a cabo a mediados de ese decenio como pronto.

Es en Palencia donde encontramos cinco retablos más que debemos incluir en el catálogo de este pintor.

El retablo mayor de Quintanilla de la Cueva es casi desconocido para la historiografía artística; en el *Catálogo Monumental*, se consideran sus tablas del mismo taller que las de Arroyo⁽⁶⁾ y en el *Inventario*⁽⁷⁾, se las data a mediados del siglo XVI. Carece de banco y consta de doce tablas repartidas en tres cuerpos y cinco calles, la central se dedica a la escultura. Las calles laterales están ocupadas por tablas más estrechas en las que se representan de cuerpo entero personajes de la Biblia. En el primer cuerpo *San Juan Evangelista* y *San Lucas*, en el segundo *David* y *Jeremías*, *Daniel* e *Isaías* en el tercero. La identificación de los Evangelistas se desprende de los atributos que les acompañan, ambos aparecen sentados en actitud de escribir, con papel, pluma y tintero, *San Juan* con el águila y *San Lucas* con el toro. Los profetas se distinguen gracias a las filacterias que salen de sus bocas, en las que aparece su nombre, que antecede o precede a una cita bíblica. El rey *David* tiene también una sencilla corona ceñida a su sombrero y un cetro que le distingue como monarca, además de un arpa colgada del árbol que hay detrás de él. Respecto a las citas bíblicas de las filacterias, están claramente relacionadas con la escena narrativa que se en-

(5) PARRADO DEL OLMO, J.M.: Catálogo de la Exposición *Las Edades del Hombre. Memorias y esplendores*. Palencia, 1999, pp. 278-279.

(6) NAVARRO GARCÍA, R.: *Catálogo monumental de la provincia de Palencia*. II, Palencia, 1932, p. 38. Arroyo pertenecía en el siglo XVI a la diócesis de León, y sus tablas difieren del estilo de Alonso Nicóin, están más en relación con pintores leoneses como Cristóbal de Colmenares, aunque las de Arroyo son de calidad muy inferior a las obras de este maestro.

(7) MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. et alii: *Op. cit.*, p.153.

cuentra al lado de cada profeta⁽⁸⁾. A la izquierda de David se encuentra la *Flagelación*, y el texto que acompaña al rey procede del salmo 37, versículo 18. “*Quoniam ego in flagella paratus sum*”⁽⁹⁾, la filacteria de Jeremías procede del capítulo 11 versículo 19 del libro de este profeta que dice “*ego quasi agnus mansuetus qui portatur ad victimam*”⁽¹⁰⁾ que acompañan a *Jesús con la Cruz a cuestras*; en el último cuerpo, a la *Oración en el Huerto* le precede Daniel, su filacteria reza “*o savi dominum meum*” y hace alusión a la oración recitada por Daniel en el capítulo 9 de su libro, en el que invoca a la piedad de Dios, pero sin referirse a ninguna frase en concreto. Por último, Isaías se empareja con el *Prendimiento*, y la cita de su filacteria está tomada del llamado “Cuarto canto del siervo” del capítulo 53 del libro de Isaías, en concreto su versículo 7: “*Oblatus est quia ipse voluit*”⁽¹¹⁾.

En cuanto a las escenas narrativas, en el primer cuerpo se encuentran la *Misa de San Gregorio* y la *Ascensión*, en el segundo *Flagelación* y *Camino del Calvario*, y en el tercero *Oración en el huerto* y *Prendimiento*. Todas las escenas tratan de la *Pasión* de Cristo salvo la *Misa de San Gregorio*, que además tiene un tamaño menor al resto de escenas y forma de arco de medio punto en el extremo superior; la pintura está enmarcada por unas columnillas y un dintel con *putti* sobre el que descansa una venera. Es una pequeña puerta que aún conserva el orificio donde debió ir la cerradura, de lo que se deduce que, tanto por su forma como por la escena eminentemente eucarística y ajena al resto de la temática del retablo, sería el sagrario original. La calle central, escultórica, obedece a una reforma posterior: el tabernáculo que ocupa la parte inferior de dicha calle es de unas décadas después que el resto del retablo; parece más que probable que el sagrario primitivo se alojara en este lugar. El espacio que hoy ocupa, a la izquierda de *San Juan Evangelista*, albergaría en origen otra escena de la *Pasión* de Cristo. Ya que la lectura del relato evangélico comienza en el cuerpo superior con la *Oración en el Huerto* y acaba en el inferior con la *Ascensión*, lo más probable es que la escena que no está fuera el *Descendimiento de la cruz*, el *Santo Entierro* o la *Resurrección*. Faltaría el *Calvario*, escena clave de la *Pasión* y de casi cualquier retablo, pero siempre se le reserva el emplazamiento más privilegiado en el remate, por lo que hay que descartar la posibilidad de que el tablero que no conservamos se dedicara a este tema: lo más probable es que falte también una escultura en la calle central representando a Cristo en la cruz.

(8) Para la corroboración de las citas bíblicas de las filacterias hemos utilizado la edición de la *Vulgata* de la Biblioteca de Autores Cristianos: *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, Madrid, 1946; para su paralelismo con los textos en castellano, la *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, 1975. Como es bien sabido, la *Biblia de Jerusalén* está directamente vertida del griego y del hebreo al castellano, lo que explica que al comparar el texto de las filacterias, extraído de la *Vulgata*, con la actual versión al castellano nos encontremos con interpretaciones diferentes de la Palabra.

(9) La *Biblia de Jerusalén* sigue en los Salmos la numeración de la Biblia hebrea, mientras que la *Vulgata* une los Salmos 9 y 10, por lo que el Salmo 37 de la *Vulgata*, al que hace referencia la cita, es en la liturgia actual el Salmo 38. La traducción de este versículo en la *Biblia de Jerusalén* es: “y ahora ya estoy a punto de caído”. *Biblia de Jerusalén, op. cit.*, p. 748.

(10) “Y yo que estaba como cordero manso llevado al matadero”. *Ibidem*, p. 1.146.

(11) “Fue oprimido, y él se humilló”. *Ibidem*, p. 1.116.

El parentesco de estas tablas con otras seguras de Alonso Nicoín no ofrece lugar a dudas, el *Camino del Calvario* o la *Flagelación* repite casi punto por punto las mismas escenas del retablo de Villalobos. Los rostros de los personajes mantienen sus peculiaridades, como se puede apreciar en *San Pedro* en el *Prendimiento*, o en los apóstoles de la *Ascensión*, así como otras características tales como la parquedad en los paisajes y la torpeza en el uso de la perspectiva en los espacios cerrados. La inspiración en estampas a partir de la obra de Rafael sigue presente. Así, a los préstamos ya citado en Villalobos para la *Flagelación*, *Camino del Calvario* a partir del *Martirio de San Lorenzo*, hay que añadir que el tronco y brazos de la citada figura de *San Pedro* en el *Prendimiento* está copiada del esbirro con una espada que aparece a la derecha de *La matanza de los inocentes* y en el *Camino del Calvario* vuelve a tomar prestado del *Pasmo de Sicilia* los dos sayones de la derecha de la composición. Hay tres tablas que hemos de considerar aparte, pese a ser coetáneas al resto, *San Juan*, *San Lucas* y el profeta *Jeremías*. En las rocas desnudas y en los árboles que aparecen detrás de ellos no observamos diferencias con el resto de las pinturas. No sucede lo mismo con los rostros, con los rasgos menos definidos, en los que se evidencia la intervención de otra mano.

La herencia de Pedro Berruguete es patente en la presencia de los reyes y profetas de las calles laterales, y más claramente en los evangelistas del primer cuerpo, ya que se inspiran en los del banco del retablo de la parroquia de *San Juan* de Paredes de Nava, albergados hoy en el museo de la parroquia de *Santa Eulalia* de dicha localidad. El rey *David* ostenta un cetro copiado del de su homónimo del banco del retablo mayor de la iglesia de *Santa María* de Becerril de Campos, además de otros detalles secundarios como el color del cabello y el ropón de tejido brocado. Asimismo creemos que para el profeta Isaías tuvo en cuenta aspectos secundarios del mismo personaje del banco de la citada iglesia de *Santa María*. Estos rasgos retardatarios y la poca pericia en la construcción de la perspectiva hace que sea de sus primeras obras conocidas, que se realizaría en fecha muy próxima al retablo de Villalobos.

En la ermita del Cristo de Torre Marte de Astudillo se encontraba en el lado del Evangelio un retablo con la *Anunciación*, *Desposorios*, *Natividad*, *Purificación*, *Epifanía*, *San Pedro* y *San Pablo*. En la sacristía de dicha iglesia se hallaba una tabla que representa a *Cristo coronado por dos ángeles custodios* que también enlaza con el estilo de Alonso Nicoín, aunque desconocemos si en un principio formaría parte del retablo⁽¹²⁾. Se ha vinculado con Juan de Borgoña⁽¹³⁾.

En la misma ermita, pero en el lado de la Epístola había un retablo dedicado a *San Juan Bautista* con siete tablas: *Nacimiento de San Juan*, *Decapitación de San Juan*, *Bautismo de Cristo*, *Santa Águeda*, *Santa Apolonia* y, en el banco, *Llanto so-*

(12) REVILLA VIELVA, R.: *Catálogo monumental de la provincia de Palencia*. I, Palencia, 1951, p. 9, afirma que esta tabla, que se encontraba en la sacristía, pertenece al remate de dicho retablo.

(13) SANCHO CAMPO, A.: *El arte sacro en Palencia*. III, lámina 59. Palencia, 1972.

bre Cristo muerto flanqueado por *Santa Catalina* y *Santa Lucía*. En los estudios que se han realizado sobre el patrimonio de Astudillo poco se nos aclara sobre la filiación de este retablo, se le considera plateresco, del primer cuarto del siglo XVI⁽¹⁴⁾ y es reproducido por Sancho Campo. La fotografía, de hace treinta años, nos muestra el lamentable estado de conservación el que se encontraba por entonces⁽¹⁵⁾. Creemos que hay que incluirlas en el catálogo de Alonso Nicóin.

El retablo dedicado a la vida de la Virgen guarda gran similitud con el precedente de Marcilla de Campos: la repetición de tipos es palpable, lo único que varía un poco es el escenario en el que están representadas las figuras. En los *Desposorios*, la figura de *San José* es exactamente igual, así como otros personajes, sin embargo, en la tabla de Astudillo ha situado la escena en un exterior, sin hacer alarde de tanta cita clásica como en Marcilla de Campos. En la *Natividad* y en la *Epifanía*, el pintor prescinde del pórtico plagado de grutescos que utiliza en Marcilla para ambas escenas, pero no relega totalmente la arquitectura clásica, presente en las columnas jaspeadas de la *Natividad* que sujetan en primer plano la estructura de madera que se prolonga hacia el espectador. La *Epifanía* reproduce el grabado de Dürero perteneciente a la serie de la Vida de la Virgen. La *Purificación* es una escena que generalmente se sitúa dentro del templo. El pintor ha resuelto este interior de manera más plausible que en otras ocasiones al no cerrar la caja perspectiva mediante las paredes laterales del templo; la mesa de altar prolongada hacia nosotros consigue dotar de profundidad a la escena, así como la ingeniosa recreación de una nave lateral tras las columnas en primer plano. Utiliza una arquitectura clásica, de nuevo limpia de grutescos. Este retablo parece de estilo más maduro que el de Marcilla no sólo por lo que hemos comentado de su simplificación en el uso del grutesco, sino que compositivamente también es más sencillo: ya no rodea a los figuras principales de tantos personajes secundarios (salvo en la *Purificación*), por ejemplo en la *Natividad* prescinde de los pastores y reduce el número de ángeles a cuatro, aunque probablemente la diferencia cronológica entre uno y otro retablo sea mínima, pues no se aprecian cambios sustantivos en el canon de las figuras ni en sus vestimentas. Creemos que puede fecharse a principios de la quinta década de siglo.

Respecto al dedicado a *San Juan* perteneciente a la misma ermita, es de inferior calidad, aunque siempre dentro de las características del estilo de Alonso Nicóin, se repiten rostros, como el del personaje situado detrás del verdugo en la *Decapitación de San Juan*, similar a San José en los *Desposorios* de Marcilla; las santas de la predella guardan gran parecido con la Virgen de la *Anunciación* de Marcilla, aunque son más toscas que éstas; podría deberse a un miembro de su taller.

(14) REVILLA VIELVA, R.: *Op. cit.*, p. 8; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *Op. cit.*, I, p. 82; SANCHE CAMPO, A.: *Op. cit.*, lámina 59; PARRADO DEL OLMO, J. M.: *Astudillo. Iglesias y ermitas*. Palencia, 1994, p. 64.

(15) En el momento de redacción de este artículo, los retablos se estaban restaurando en la Escuela de Arte y Antigüedades de Madrid. Agradecemos la amabilidad de su directora, D.ª Mónica Segui, quien nos brindó la oportunidad de examinarlos.

Otro retablo palentino poco conocido es el de la parroquia de San Cristóbal de Nogal de Huertas, consta de trece pinturas, cuatro en el banco con dos santos caballeros, *San Benito* y una santa sin atributos identificativos, que pudiera tratarse, de *Santa Escolástica*, la hermana de San Benito, formando ambas pinturas pareja; el primer cuerpo tiene cuatro tablas: *Flagelación*, *Camino del Calvario*, *Entierro de Cristo* y *Resurrección*, y el segundo y último cinco, *Desposorios de la Virgen*, *Anunciación*, *Calvario*, *Visitación* y *Nacimiento* ⁽¹⁶⁾. Es reseñado sin mayores pormenores, como “plateresco” en el *Catálogo Monumental* ⁽¹⁷⁾. Hay escenas que repiten la composición que hemos visto en otros retablos del autor: la *Flagelación* copia la de Villalobos y Quintanilla de la Cueva, así como el *Camino del Calvario* coincide con los de estos dos retablos; los *Desposorios* se asemejan a la misma historia en el retablo de Astudillo. La fisonomía y la disposición de los personajes es la misma, pero el canon de las figuras se ha alargado considerablemente; no hay que soslayar la importancia que pudieron tener en el alargamiento del canon de las figuras las medidas de las tablas, muy altas y estrechas si las compramos con las de otros retablos; sin embargo en este caso el artista ha sabido jugar con esta característica, las figuras se adaptan a las dimensiones, ocupan casi toda la composición, dejando apenas lugar para la arquitectura y el paisaje, como podemos comprobar si comparamos las escenas citadas en los distintos retablos. Este mayor dominio del espacio, consecuencia de la madurez del pintor, también se evidencia en los interiores: la *Flagelación* de Nogal repite escenario, una columna de basa y capitel clásico, pero de orden indeterminado, a la que Cristo se encuentra maniatado levemente encorvado, centra la composición. La perspectiva está resuelta de manera más satisfactoria. Los personajes secundarios que pululaban por detrás han sido suprimidos, sólo restan los dos verdugos que aparecen más cerca de Cristo, de tal modo que el de la izquierda le tapa las manos. Por todo esto creemos que este retablo es posterior a los anteriormente citados y debería encuadrarse en la segunda mitad de la década de los cuarenta. El alargamiento del canon de las figuras se aprecia también en los rostros, por lo que pudiera parecer de distinto pincel que el resto de los retablos estudiados, sin embargo, la comparación de rostros no deja lugar a dudas. Para los tipos femeninos el pintor se vale de dos modelos muy distintos, de un lado, rostros dulces y armónicos como el de la Virgen de la *Anunciación* de Marcilla, y de otro más adusto, casi siempre de perfil, como se observa en la Virgen de la *Natividad* de Marcilla, muy semejante a los semblantes masculinos de la predella. En la *Anunciación* del retablo de Nogal de Huertas hallamos los dos tipos de rostros: el de Gabriel se puede identificar con el de la Virgen de la *Natividad* de Marcilla, mientras que el de la Virgen coincide con el del mismo personaje en la *Anunciación* de Marcilla. Del primer ti-

(16) Seguimos la disposición anotada en el *Inventario de Palencia*, t. II, p. 120, ya que en la actualidad se encuentra desmontado en el taller de restauración del Museo Diocesano de Palencia, donde hemos podido verlo. Agradecemos a D. Artemio Salvador, director del taller de restauración, su amabilidad al permitirnos estudiar el retablo.

(17) REVILLA VIELVA, R.: *Catálogo monumental de la provincia de Palencia*. II, Palencia, 1948, p. 31.

po de facciones tenemos otro ejemplo en la Virgen de los Desposorios, y del segundo en casi todas las figuras femeninas del retablo, como la sirvienta que aparece detrás de *Santa Isabel en la Visitación*, etc... La *Santa Escolástica* del banco también guarda semejanzas, pero no podemos afirmar rotundamente que Alonso Nicoin trabajara en las tablas del banco, ya que no guardan las semejanzas suficientes con el resto de su producción para garantizar su autoría. Respecto a las figuras masculinas, baste comparar a José de Arimatea del *Entierro de Cristo* o a San José de los *Desposorios* con los apóstoles del banco de Marcilla de Campos.

En la iglesia de *Santa María* en Villalcázar de Sirga (Palencia), en la capilla bajo la advocación del apóstol Santiago, hay un retablo con once pinturas sobre tabla. Las pinturas se disponen en una estructura de tres cuerpos y un banco, tres calles, reservándose la mayor parte de la central para un nicho que cobija una escultura de Santiago atribuida a Juan de Valmaseda⁽¹⁸⁾. En el último cuerpo, la calle central sí alberga una tabla: la Asunción de la Virgen; encima de la misma un gran tondo con el Calvario pintado, realizado por el mismo pintor, corona la estructura. Las nueve tablas restantes están dedicadas a relatar algunos de los episodios más relevantes de la vida del apóstol Santiago. El retablo se centra en la historia de la conversión de Hermógenes y la muerte y posteriores avatares del cadáver del Santo en España, según se relata en *La Leyenda Dorada* de Jacopo della Voragine⁽¹⁹⁾. La historia se inicia en la calle del lado del Evangelio, en su cuerpo superior, sigue en la calle del lado de la Epístola de abajo a arriba y acaba en las tres tablas que forman el banco, de izquierda a derecha. La primera escena es *Predicación de Santiago*, donde recoge la conversión de Fileto, enviado por Hermógenes para convencer a los que escuchaban al Apóstol de que lo que dice son falsedades. La segunda tabla representa a *Los demonios enviados por Hermógenes a Santiago*; tras su fallido ataque, el Apóstol ordena a los demonios que vayan en busca del mago y lo traigan a su presencia, y esto es lo que encontramos reflejado en la siguiente tabla: *Hermógenes llevado por los demonios ante Santiago*; la tabla que continúa el relato, ya en el lado de la Epístola, representa dos escenas sucesivas de la *Conversión de Hermógenes*: en un segundo plano se representa el momento en que Hermógenes entrega sus libros de encantamiento al mar, mientras que el primero se reserva para la acción inmediatamente posterior, cuando Hermógenes se arrodilla ante Santiago y es perdonado y acogido por éste. Finalizada la historia de Hermógenes, la siguiente pintura representa el *Prendimiento de Santiago*; éste aparece llevado por tres esbirros, y a la derecha, en un plano ligeramente posterior, aparece un personaje con las vestiduras episcopales. En la *Leyenda Dorada*⁽²⁰⁾ se nos dice que el sacerdote hebreo Abiatar, a quien le correspondía ese año de pontificado, movió al pueblo en contra de Santiago, a quien ató y condujo ante el rey Herodes Agripa. De la escena parece des-

(18) PARRADO DEL OLMO, J.: "Atribuciones a Juan de Valmaseda", *B.S.A.A.*, XL-XLI, (1975), p. 657.

(19) DELLA VORAGINE, J.: *La Leyenda Dorada*. Madrid, 1996, pp. 396-400.

(20) *Ibidem*, p. 398.

prenderse que el momento elegido por Alonso Nicoin es aquel en el que Abiatar, caracterizado como un obispo, ordena a los esbirros que conduzcan a Santiago en presencia de Herodes. Sigue a esta tabla la que representa la *Decapitación de Santiago y Josías*; el pintor no ha ahorrado crueldad en la representación: las cabezas de Santiago y Josías se encuentran en el suelo, con los ojos en blanco y rodeadas de sangre, mientras que de los cuellos sigue manando sangre; la decapitación acaba de ocurrir, ya que el cuerpo de Santiago aún se encuentra arrodillado y con las manos en tensión, el verdugo, con la espada desenvainada, centra la escena, que se equilibra con dos figuras en cada extremo, las de la izquierda, por su cara de consternación representan a discípulos del apóstol. Así pasamos a las tablas del banco que describen los episodios más vinculados con España, en primer lugar la *Traslación del cuerpo de Santiago*, pese a la ingenuidad y la sencillez de la representación, el pintor dota de gran realismo a la escena al mostrarnos a dos de sus discípulos cargando con el cuerpo para introducirlo en la barca que les llevará a Galicia, mientras que otro se ocupa de la cabeza. Los dos siguientes cuadros, que cierran el ciclo dedicado a Santiago, reproducen el conocido episodio del *Milagro de los toros de la reina Lupa* y el menos frecuente de *Los soldados del rey de España ahogados por el desplome de un puente*, aunque *La Leyenda Dorada* los relata en orden inverso⁽²¹⁾; enviados por la reina Lupa, los discípulos comparecen ante el rey de España, que les hace encarcelar, pero un ángel del Señor los libera por la noche, y cuando los soldados del rey salen en su busca, un puente se derrumba a su paso y los soldados perecen ahogados en el río; temeroso el rey, les dio permiso para que predicaran en libertad. Es una vez acaecido este incidente cuando la reina Lupa les envía en busca de unos toros para trasladar el carro con el cuerpo de Santiago con la secreta intención de que los discípulos murieran al intentar uncir los toros, que eran salvajes y peligrosos, pero al acometer esta acción los toros no opusieron resistencia alguna. El momento normalmente elegido para representar este suceso es cuando los discípulos del Apóstol pasan por delante del palacio de la reina con los mansos toros, con la subsiguiente conversión de la reina.

Este retablo ha sido atribuida a Cristóbal de Herrera⁽²²⁾. La existencia de este pintor es conocida gracias a los documentos publicados por García Chico⁽²³⁾, de los cuales se desprende que su profesión era la de dorador más que la de pintor de escenas. Aunque ambos trabajos no eran incompatibles, no hay ninguna noticia que le acredite como pintor figurativo. No obstante Post⁽²⁴⁾ le atribuye obras como las de Tordehumos o Villamuriel de Cerrato que hoy aparecen asignadas con seguridad a Juan de Villoldo, el principal seguidor del estilo pictórico de Alonso Berruguete en

(21) *Ibidem*, pp. 399-400.

(22) ANTOLÍN FERNÁNDEZ, J.E. "Estudios sobre Villasilva" B.I.T.T.M., núm. 30, (1970), p. 212. SANCHO CAMPO, A.: *El arte sacro en Palencia*. IV, 1975, lámina núm. 251, y ANDRÉS ORDAX, S.: *Villalcázar de Sirga. Iglesia de Santa María*. Palencia, 1993, pp. 44-46, recogen esta atribución.

(23) GARCÍA CHICO, E.: *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Pintores*, I. Valladolid, 1946, pp. 41-49 y 93-94.

(24) POST, R.Ch.: *A History of Spanish Painting*. XIV, 1966, pp. 32-37 y 41-42.

Palencia. En realidad, el estilo de Cristóbal de Herrera, si es que llegó a ejecutar alguna tabla, no se conoce, pero al aparecer vinculado en algunos documentos a Juan de Villoldo se ha llegado a la conclusión de que su modo de pintar es semejante al de éste: muy influido por Alonso Berruguete; al contemplar las tablas de Villasirga y ver en ellas la influencia berruguetesca, coetánea a la obra de Juan de Villoldo pero de inferior calidad, se ha enlazado erróneamente con Herrera. No hay documentación, puesto que los libros de fábrica de *Santa María* de Villalcázar de Sirga empiezan en el año 1564 ⁽²⁵⁾. Nosotros creemos que su autor es Alonso Nicoín de León, ya que el estilo de las pinturas coincide con el del retablo autógrafo de Marcilla y con el de las tablas que le hemos asignado en el de Villalobos. En algunos casos vemos que la escena se corresponde exactamente, como en el *Prendimiento de Santiago* con el *Prendimiento de San Pedro* de Villalobos. Al margen de la identificación iconográfica de ambos prendimientos, como señala Reau ⁽²⁶⁾, escenas de la vida de Santiago fueron inventadas como reflejo de las de San Pedro. Así, al enfrentamiento de éste con Simón el Mago, se contraponen la historia de Santiago y Hermógenes. Los tipos son muy reconocibles, como por ejemplo Fileto en la *Predicación de Santiago* tiene el mismo rostro que los apóstoles del banco de Marcilla. En esta misma escena observamos el reiterado uso de las estampas rafaelescas, en este caso la *Muerte de Ananías* para la figura de Santiago. Es más avanzado que el de Villalobos, ya que ganan protagonismo las figuras como se puede observar comparando las escenas de los prendimientos de los santos de sendos retablos. Además imprime a las figuras mayor dinamismo. Un elemento extrartístico que nos puede ayudar a datar las pinturas es la indumentaria; por ejemplo, la reina Lupa, lleva un tocado muy español, la llamada toca de papos: la toca que cubría el cabello femenino desde la Edad Media se transforma en la cuarta década del siglo XVI, cuando, para adaptarse al peinado consistente en dos moños laterales, se abulta en los laterales de la cabeza ⁽²⁷⁾. En los años que median entre 1540 y 1560 la toca cae sobre el pecho en pico ⁽²⁸⁾, como se aprecia en el caso de la reina Lupa; mediado el siglo, las protuberancias laterales son más altas y menores para adaptarse a un nuevo tipo de moño lateral que deja a la vista las orejas ⁽²⁹⁾. Por todo esto creemos que las tablas de Villalcázar de Sirga tuvieron que realizarse a finales de los años cuarenta o principios de los cincuenta, teniendo en cuenta que en provincias las novedades de la moda llegaban con cierto retraso.

Estos siete retablos que fueron realizados por Alonso Nicoín merecen que, pese a no ser un artista de primera línea, haya que tenerlo en cuenta para la elaboración de la historia de la pintura castellano-leonesa, por el gran número de obra conservada y el interés que conlleva que no sea un pintor anónimo.

(25) Se conservan hojas sueltas de años anteriores, desde 1558, en las que no se encuentran registrados pagos por este retablo.

(26) REAU, L.: *Iconografía del Arte Cristiano*. t. 2, vol. 5, p. 170, Barcelona, 1998.

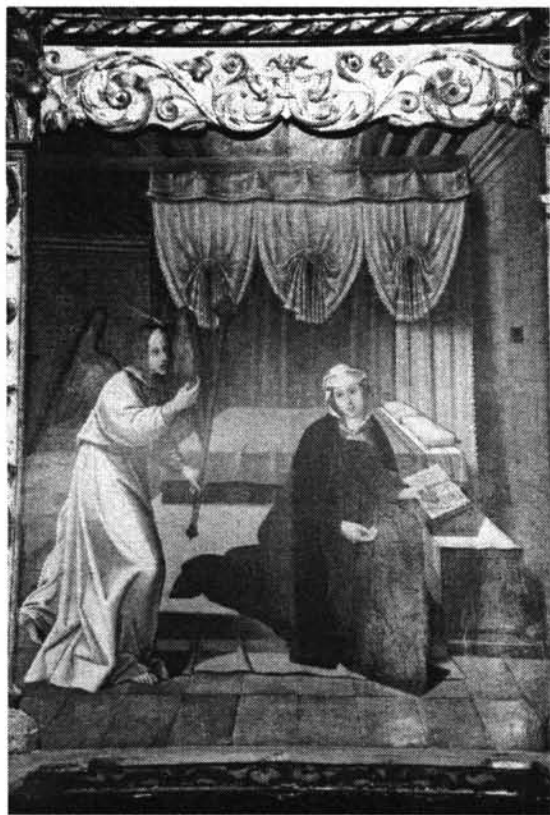
(27) BERNIS, C.: *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid, 1962, p. 43-44

(28) *Ibidem*.

(29) *Ibidem*.



1. Palencia. Museo Diocesano. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Marcilla de Campos. *San Pablo*. Alonso Nicóin de León.
2. Palencia. Museo Diocesano. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Marcilla de Campos. *Desposorios de la Virgen y San José*. Alonso Nicóin de León.



3. Palencia. Museo Diocesano. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Marcilla de Campos. *Anunciación*. Alonso Nicóin de León.



4. Palencia. Museo Diocesano. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Marcilla de Campos. *Epifanía*. Alonso Nicóin de León.



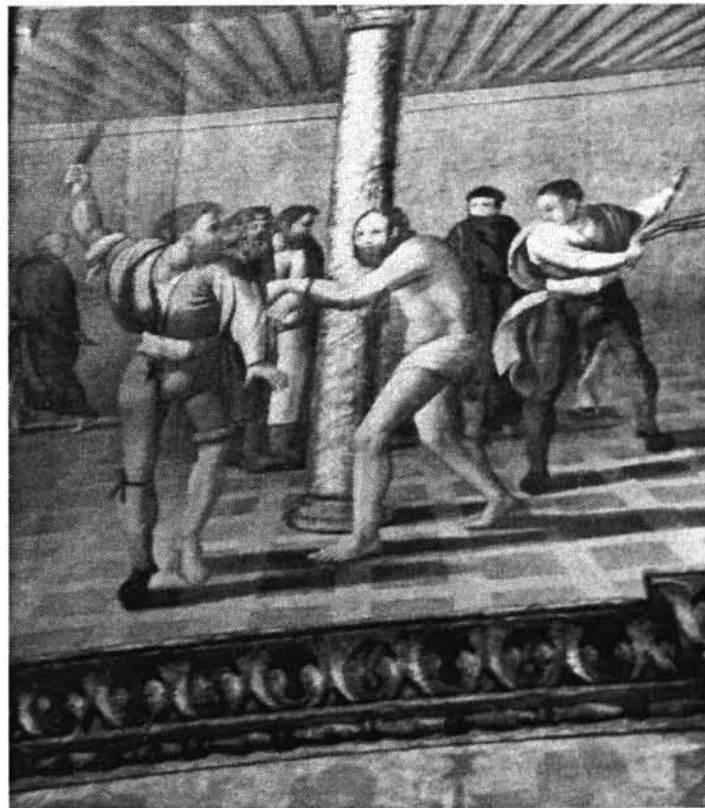
5. Palencia. Museo Diocesano. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Marcilla de Campos. *Natividad*. Alonso Nicoín de León.
6. Villalobos (Zamora). Iglesia parroquial. Retablo mayor. *San Bartolomé y Santiago el Menor*. Alonso Nicoín de León.



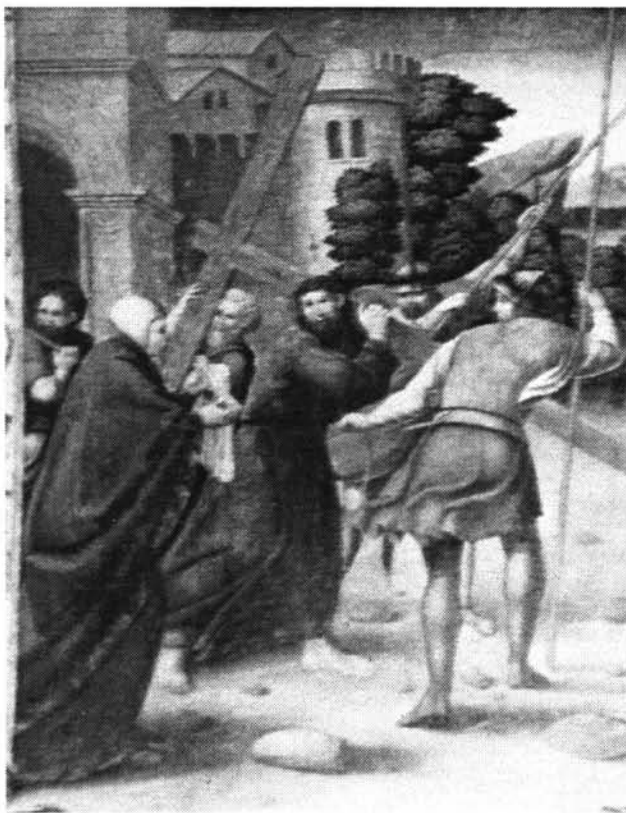
7. Villalobos (Zamora). Iglesia parroquial. Retablo mayor. *Predicación de San Pedro* (detalle). Anónimo.
8. Villalobos (Zamora). Iglesia parroquial. Retablo mayor. *Muerte de Ananías*. Alonso Nicofn de León.



9. Villalobos (Zamora). Iglesia parroquial. Retablo mayor. *Prendimiento de San Pedro* (detalle). Alonso Nicóin de León.



10. Villalobos (Zamora). Iglesia parroquial. Retablo mayor. *Flagelación* (detalle). Alonso Nicóin de León.



11. Villalobos (Zamora). Iglesia parroquial. Retablo mayor. *Camino del Calvario*. Alonso Nicóin de León.



12. Quintanilla de la Cueva (Palencia). Iglesia parroquial. Retablo mayor. *Camino del Calvario*. Alonso Nicóin de León.



13. Quintanilla de la Cueva (Palencia). Iglesia parroquial. Retablo mayor. *Flagelación*. Alonso Nicofn de León.

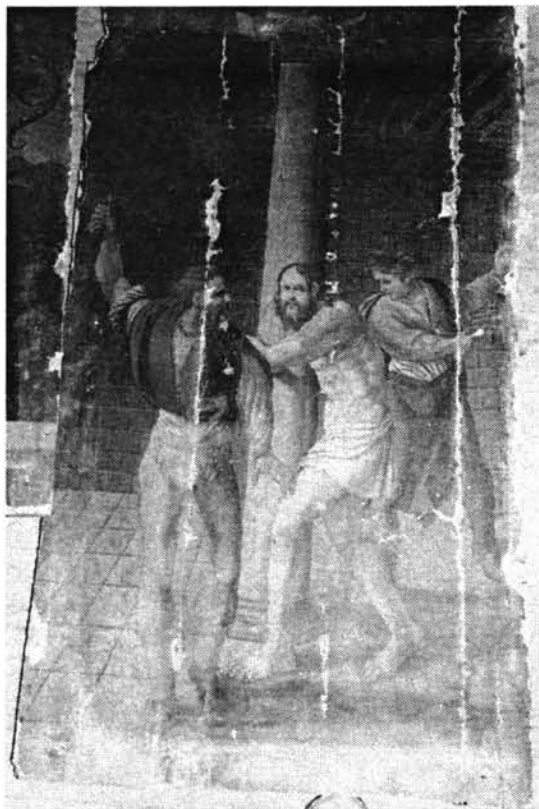


14. Quintanilla de la Cueva (Palencia). Iglesia parroquial. Retablo mayor. *Prendimiento* (detalle). Alonso Nicofn de León.



15. Quintanilla de la Cueva (Palencia). Iglesia parroquial. Retablo mayor. *Rey David*. Alonso Nicófn de León.

16. Astudillo (Palencia). Ermita del Cristo de Torre Marte. Retablo lateral. *Santa Lucía*. Alonso Nicófn de León.



17. Nogal de Huertas (Palencia). Iglesia parroquial. Retablo mayor. *Flagelación*. Alonso Nicófn de León.



18. Nogal de Huertas (Palencia). Iglesia parroquial. Retablo mayor. *Camino del Calvario*. Alonso Nicófn de León.



19. Nogal de Huertas (Palencia). Iglesia parroquial. Retablo mayor. *Desposorios de la Virgen y San José* (detalle). Alonso Nicófn de León.
20. Nogal de Huertas (Palencia). Iglesia parroquial. Retablo mayor. *Anunciación*. Alonso Nicófn de León.

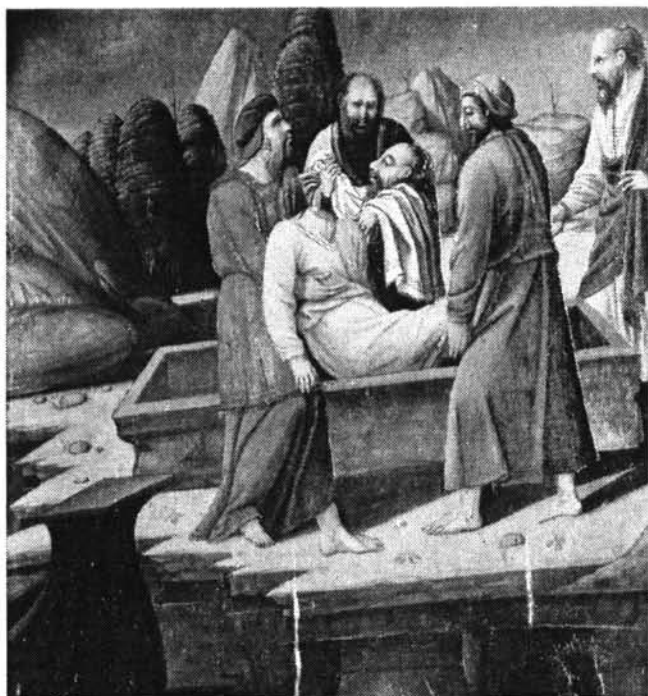


21.

Villalcázar de Sirga. (Palencia). Iglesia parroquial. Retablo lateral. *Predicación de Santiago* (detalle). Alonso Nicoin de León.

22.

Villalcázar de Sirga. (Palencia). Iglesia parroquial. Retablo lateral. *Prendimiento de Santiago*. Alonso Nicoin de León.



23. Villalcázar de Sirga. (Palencia). Iglesia parroquial. Retablo lateral. *Traslación del cuerpo de Santiago*. Alonso Nicófn de León.
24. Villalcázar de Sirga. (Palencia). Iglesia parroquial. Retablo lateral. *Milagro de los toros de la reina Lupa* (detalle). Alonso Nicófn de León.