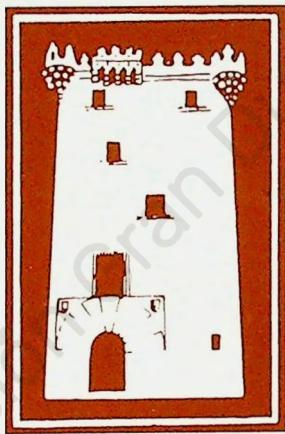


INSTITUCION GRAN DUQUE DE ALBA
DIPUTACION PROVINCIAL DE AVILA



**El Retablo de la Iglesia
de San Miguel de Arévalo
y su restauración**



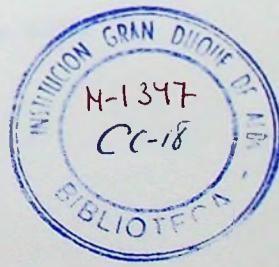
Inst. Gra
726



Institución Gran Duque de Alba

CDU #26(960.183)

INSTITUCIÓN GRAN DUQUE DE ALBA





Institución Gran Duque de Alba

El Retablo de la Iglesia de San Miguel de Arévalo y su restauración



**Institución “Gran Duque de Alba”
de la
Excmo. Diputación Provincial de Ávila**



I.S.B.N.: 84 - 00 - 06102 - 0

Depósito Legal: AV. 424-1985

Imprime: Gráficas C. Martín, S.A. - Pol. Ind. Las Hervencias - AVILA

SUMARIO

Págs.

A MODO DE PRESENTACION

Por la Institución "Gran Duque de Alba" 7

BREVE HISTORIA DE SAN MIGUEL DE AREVALO Y LA PINTURA HISPANO-FLAMENCA EN AVILA

Por M.ª Jesús Ruiz Ayúcar

I.	San Miguel de Arévalo	11
II.	La pintura hispano-flamenca	14
II.1.	La Escuela de Avila	15
II.2.	Los seguidores del Maestro de Avila	17
II.3.	Otras obras hispano-flamencas en Avila	18
III.	Los pintores abulenses en los últimos años del siglo XV y principios del XVI	21
IV.	Los Pinilla	32
V.	El retablo de San Miguel	36
VI.	Relación de pintores documentados en Avila en los últimos años del siglo XV y principios del XVI	38
VII.	Notas	40
VIII.	Bibliografía	41

INFORME SOBRE LOS TRABAJOS DE CONSERVACION DEL RETABLO DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE AREVALO (Avila)

Por: Magdalena Aguirregomezcorta

Rosario Bartolomé

Ana Cubillo

Ana Eulate

Págs.

*Maria Suárez Inclán
Paloma Pérez de Armiñán
Concepción Vela*

1. Identificación	47
2. Historia material	51
3. Historia del Arte	52
4. Técnicas de Ejecución	55
5. Estado material	56
6. Tratamiento realizado	63

DOCUMENTACION FOTOGRAFICA

A MODO DE PRESENTACION

La Institución “Gran Duque de Alba” financió los trabajos de restauración del retablo de San Miguel de Arévalo, a petición del Ayuntamiento de esta Villa y con el informe favorable del Obispado de Ávila, dada la calidad del retablo y las lamentables condiciones en que se encontraba.

Los trabajos fueron encomendados a un equipo seleccionado bajo el asesoramiento de Don José Antonio Buces Aguado (Restaurador de Pintura ICROA), y cuya labor se llevó a cabo durante los meses de junio y julio de 1984.

La Institución “Gran Duque de Alba”, como órgano de la Diputación Provincial, quiere cumplir de esta manera con uno de sus principales objetivos:

La defensa y tutela del Patrimonio Cultural y Artístico de la Provincia.

Ávila, noviembre, 1985

Carmelo Luis López

DIRECTOR DE LA INSTITUCIÓN





Institución Gran Duque de Alba

BREVE HISTORIA DE SAN MIGUEL
DE AREVALO Y LA PINTURA
HISPANO-FLAMENCA EN AVILA



Institución Gran Duque Alba



INSTITUCIÓN
GRAN DUQUE DE ALBA
FUNDACIÓN

COLABORACIÓN
CON LA BIBLIOTECA
NACIONAL DE
ESPAÑA

I. SAN MIGUEL DE AREVALO

La Villa de Arévalo tuvo antiguamente nada menos que doce parroquias. San Andrés y San Esteban desaparecieron ya en el siglo XVI; Santa María Magdalena, arruinada en el siglo XVII; San Nicolás, abandonada en el XVIII y San Pedro, en el XIX. En 1911 fueron cerradas al culto las de San Martín, San Miguel y San Nicolás y, posteriormente, hasta nuestros días, se cerraron progresivamente San Juan, El Salvador y Santa María la Mayor, permaneciendo activa solamente la de Santo Domingo de Silos.

La iglesia de San Miguel fue llamada también de los Montalvos, por tener en ella sus enterramientos esta linajuda familia. Está situada sobre las cuestas del río Arevalillo, junto a la antigua muralla. Sus comienzos corren parejos con la reconquista de Arévalo, pero de su antigüedad no quedan más restos que el cerramiento cuadrado del ábside, del que desapareció la parte curva para dar paso a una calle. Arquillos ciegos de diversa anchura y tamaño se distribuyen por su superficie. Los muros que cierran las naves son de sillarejo, alternando con hiladas de ladrillo, cuya disposición en la torre recuerda la Nueva de San Martín. En el cuerpo de la iglesia se abren estrechas ventanas de ladrillo. Aunque algo reformada, se conserva una de las portadas, con triple arquería de ladrillo, enmarcada entre pilastras del mismo material y dintel con friso de facetas remontado con tejadillo. Todo ello apenas tiene un ligero eco de la mezquita que, según Montalvo, se convirtió en la iglesia que ahora examinamos.

El interior fue totalmente reformado. Montalvo dice en su Historia (1) que la restauración fundamental, consistente en la parte alta de la torre, el bajo coro, el retablo, la techumbre de madera (casi desaparecida cuando él lo contaba), y los arcos, se realizaron en la segunda mitad del XV, con cargo al peculio particular del Regidor Juan Montalvo, Señor de Botalorno y de su mujer, doña María de Balderrábano, perteneciente a la casa de Villatoro. Otros miembros de la familia aportaron igualmente su colaboración a las obras.

En realidad, la reforma a que Montalvo se refiere fue realizada en el siglo XVI y, según consta del Libro de Fábrica de la iglesia (1479-1550) la obra corrió a cargo de las rentas de la misma, aunque pudieron añadirse donaciones particulares (2).

En 1530 el párroco de San Miguel expuso al Obispo la necesidad de realizar algunas obras debido a que ciertos pilares de la iglesia se habían caído (f.º 62 y 63 v.º). Los Visitadores giraron la correspondiente visita de inspección, de la que resultó el siguiente mandamiento:

“Otrosí: Por cuanto visitando esta iglesia pareció tener renta de los años pasados y se congregaron los clérigos y feligreses della y segund pa-
resció se debían gastar los dichos mrs. en desembarazar ciertos arcos que están en la dichas iglesia, por tanto, mandó al mayordomo desta iglesia que ponga por obra lo siguiente: y es que se haga un arco en la capilla mayor por manera que se abra todo lo que fuere posible para dar vista a los que oyen misa desde fuera de la dicha capilla; y mandó que el arco que viene desde la capilla mayor hasta la tribuna que está en medio de la iglesia, que se derribe, por cuanto no sirve de cosa alguna y ocupa mucho en la dicha iglesia.

Item. Mandó que se derribe la bóveda que está encima de la tribuna e se haga e cubra la dicha iglesia de madera bien labrada al parescer del cura e clérigos e parroquianos...” (f.º 79).

Las obras de cantería corrieron a cargo de Diego de Escobar y Diego de Soba, mientras que el carpintero Diego López, vecino de Medina hizo “el cuerpo de la iglesia”. En las obras, que se prolongaron hasta el año 1550, participaron también Diego Ramos, Andrés González y Nicolás de San Pablo.

Gómez Moreno en su Catálogo Monumental (3) dice que San Miguel es la más grandiosa de las parroquias de Arévalo. Y añade:

“Interiormente asombra la gallardía del presbiterio, cuyo ancho es de 8,25 m. término medio, por la oblicuidad y convergencia de sus costados; le atraviesan dos perpiaños de tenue apuntamiento, con doble arquivolta, y otros arcos semejantes, esbeltísimos, decoran los muros laterales, entre los pilares de aquellos. Su arco total es del siglo XVI, con rosetas, y en cuanto a las naves, se reformaron a la vez, tendiendo de largo dos valientes arcos, de 15,25 m. de abertura, casi semicirculares, que apean estrechos colgadizos y armadura medial. De ella sólo quedan, por desgracia, sus riquísimas pechinas oblicuas, de lazo ataujeroado de doce, con cuerdas dobladas y molduras romanas y, además una tirante toda tallada con bichas y grutescos”. (Pág. 230).

La degradación de la iglesia había empezado antes de su cierre al culto en 1911. Quadrado alcanzó a ver la armadura de madera pocos años antes de la

descripción de Gómez Moreno (4), que había casi desaparecido en la época de Montalvo, el cual menciona también otros altares a ambos lados del presbiterio, uno de ellos con un cuadro de las Angustias y el escudo de los Montalvo tallado en él. En las paredes colgaban cuadros del siglo XVI representando a Santa Bárbara, Santa Isabel de Hungría, el Sacrificio de Isaac y la Purísima Concepción. Los retablos de la nave tenían pinturas sobre Santa Teresa, pero las tallas de la advocación ya habían desaparecido. "... Tiene también hermoso púlpito con artístico y elevado tornavoz..." .

El abandono de la iglesia fue paulatinamente degradando, no sólo el interior, sino también la estructura. Las cubiertas se convirtieron en nido de palomas que posteriormente invadieron la iglesia con las consabidas consecuencias. Los objetos de culto y todos los demás componentes se trasladaron o desaparecieron con el transcurso de los años, arrinconándose en una trastera los pocos restos que quedaban. Milagroso ha sido que el retablo que hoy se restaura haya podido librarse del expolio.

II. LA PINTURA HISPANO-FLAMENCA

La pintura flamenca derivada del gótico internacional, adquiere un enorme impulso y difusión de la mano de los Van Eyck y de Roger Van der Weyden. El nuevo estilo, manteniendo el carácter narrativo, busca también lo cotidiano, la anécdota, que le hace acercarse más al espectador. Es una pintura muy realista, con gran género de detalles. El desarrollo de esta pintura en una de las Cortes más amantes del lujo y la riqueza hace que todo sea llevado a la pintura, vistiendo a sus personajes con ropa de la época, en la que son dominantes los brocados, sedas y terciopelos, aunque sean las que se representan escenas de la vida de Cristo, la Virgen o los santos.

También se introduce la técnica al óleo, que facilita la pintura en pequeñas superficies, generalmente sobre tabla, lo que les hace asequibles no sólo a las grandes iglesias, sino a las más modestas y aún a los particulares, los cuales pueden tenerlas en su oratorio o llevarlas consigo en los frecuentes desplazamientos. Dotando a estas tablas de goznes se las convertía en dipticos o trípticos de cualquier tamaño, susceptibles de cerrarse para facilitar su transporte. El exterior de las puertas se decoraba también con alguna escena religiosa monócroma.

En la pintura se utilizaban grandes cantidades de oro y plata, colores brillantes que se fijaban con aceite de linaza y cualquier otro aglutinante, con lo que se llegaba a conseguir un efecto casi transparente. La técnica al óleo facilitaba en gran medida el trabajo del pintor al simplificarse la preparación previa que suponía una pintura al temple y, por otro lado, le permitía corregir los posibles errores, pintando unos colores sobre otros. También se conseguían variedad de matices hasta entonces desconocidos.

Sigue dominando la temática religiosa, pero la interpretación varía: se hacen más cercanos, más íntimos al espectador, al interpretarse como escenas de la vida diaria, a la vez que los momentos dramáticos se reflejan con gran realismo, a veces un tanto exagerado. Por lo general las historias se desarrollan

en espacios abiertos o en interiores con ventanas, galerías, etc. que permiten ver al fondo la naturaleza, buscando el punto de fuga. Es el momento de la aparición de grandes paisajistas.

Tomado del arte italiano, el flamenco incorpora a su pintura la figura del donante, la persona dueña de la capilla o retablo de que se trate. Esta adopción permite a los flamencos el desarrollo del retrato. No es la idealización italiana lo que se busca, sino la interpretación real, auténtica del retratado con todas sus características y aún sus defectos.

La intensa relación de España con Flandes y el desarrollo del comercio, facilitan en extremo la llegada de este estilo a nuestro país. Aparte de algunos extranjeros que aquí se instalan como pintores de Corte o de las grandes catedrales, la Feria de Medina difunde las pequeñas obras, dipticos o trípticos, al igual que cuadros aislados. En Medina se desarrolló un comercio artístico y sumptuario de gran importancia, donde podía adquirirse todo lo necesario para el desarrollo de la pintura, no sólo las tablas ya pintadas, sino el oro, los colores, los brocados, cintas y sedas de todas clases. Es frecuente encontrar en los libros de gastos de las grandes iglesias los originados por encargos en la Feria de Medina. Una pléyade de comerciantes itinerantes traían y llevaban los encargos y aún se asociaban con el particular “a pérdida y ganancia” en determinadas partidas de objetos sumptuosos en los que se podía sacar un provecho sustancioso.

La nueva forma de pintar fue pronto asimilada por los artistas españoles que la adaptaron a su propio estilo. El naturalismo, el realismo, facilitó la tarea en cuanto a la elección del modelo, ya que se podrían incorporar al cuadro los que se tenía alrededor, el paisaje que ya conocían o los trajes que usaban o veían usar a los clérigos en sus ceremonias o a los poderosos en sus reuniones.

Fue un estilo que se extendió por la Península, con diversas particularidades según las zonas.

II.1. LA ESCUELA DE AVILA

En el ámbito vallisoletano destaca la figura de Jorge Inglés, autor del retablo para la capilla del Marqués de Santillana, donde se incorpora a los Marqueses como donantes en magníficos retratos. Bajo su influencia se desarrollan en Castilla diversos focos artísticos donde destaca Fernando Gallego en la zona de Salamanca-Zamora y el llamado “Maestro de Avila” en esta provincia.

En opinión de Post (5), el estilo del Maestro de Avila deriva directamente de Fernando Gallego. Considera posible su identificación con García del Bar-

co, pues se conoce cierta relación entre ambos. El hecho de que una de las tres obras que se le atribuyen al Maestro de Avila se encontrase en Barco —de donde García tomó su apellido— apoya también esta opinión.

Entre las características principales de la forma de hacer del Maestro de Avila están la afición a los grandes elementos arquitectónicos, con lo que deja escaso espacio para el paisaje; la vulgarización de muchos de sus personajes que muestran a veces expresiones rayando en lo grotesco; el colorido un tanto chillón, que puede recordar al Maestro de la Flemalle; el abundante uso del oro y la infinidad de objetos de tipo doméstico, cotidianos, instrumentos musicales; el detailismo se refleja también en las vestiduras, sobrias en los hombres rústicos y con todo lujo de detalles en las vestiduras reales o eclesiásticas. Los modelos de importación flamenca se hispanizan.

Tres son las obras que se atribuyen generalmente a este Maestro: el *tríptico del Nacimiento* que, procedente del convento de las Concepcionistas de Avila, se conserva hoy en el Museo Lázaro Galdiano. El *Abrazo ante la Puerta Dorada*, en la iglesia parroquial de San Vicente de Avila y el *retablo* de la iglesia de Barco de Avila, del que hoy sólo quedan tres tablas: dos en el museo de esta parroquia y otra en colección particular.

El *tríptico del Nacimiento* es la obra más conocida del Maestro. El panel central lo ocupa el Nacimiento de Cristo, inspirado en los flamencos Van Eyck o Memling, muy ordenado y simétrico e idealización en los personajes. En los paneles laterales, el anuncio a los pastores y la aparición de la estrella a los Reyes Magos. En ambos el concepto naturalista de que hablábamos antes es bien patente. Al exterior de las puertas se representa la Anunciación, monó-croma, como es norma en la pintura flamenca. El tríptico fue fechado por Mayer entre 1470-75.

En el *Abrazo ante la Puerta Dorada*, de la iglesia de San Vicente, las ampollosas figuras de San Joaquín y Santa Ana dominan la escena. Tras ellos se levanta la mole de los edificios, de muros almenados, que pueden recordar la propia arquitectura de la ciudad. El valle y el río que se divisan al fondo, que también se muestra en el tríptico anterior, en la escena de los pastores, puede ser paisaje también familiar al pintor. Frente a los esposos, de rostros poco característicos, el criado que lleva la oveja sobre sus hombros muestra unas facciones que pudieran corresponder a un auténtico retrato. Es réplica casi exacta de uno de los pastores del grupo anterior.

Las tablas de la iglesia del Barco representan el *Abrazo ante la Puerta Dorada*, *Jesús ante los Doctores* y la *Dormición de la Virgen*. El primero es de composición muy similar al de San Vicente, menos volumen en las figuras y más desarrollo del paisaje. A mi manera de ver es, también, de mejor factura.

Las tres tablas guardan una estrecha relación con las obras anteriormente mencionadas, por lo que puede seguirse la atribución de Tormo (6), de estas obras a la misma mano que pintó las anteriores.

II.2. LOS SEGUIDORES DEL MAESTRO DE ÁVILA

Menciona Post (al que siguen la mayoría de los historiadores) en esta Escuela a un primer discípulo, más aventajado, que sería el autor del *retablo de la Virgen de Gracia*, en la girola de la Catedral, que sigue los mismos planteamientos del Maestro aunque sin llegar a su nivel técnico. A este mismo pintor le atribuye el *retablo de San Pedro*, que estuvo en su capilla del crucero de la catedral y hoy se encuentra en el Museo.

Un segundo seguidor sería el autor del *retablo de San Pedro ad Vincula*, hoy armario de objetos de culto, situado en la antesacristía de la catedral. Pintaría también, según su opinión, el *retablo de San Marcial*. Gudiol cree que sería también el autor del *retablo de Bonilla de la Sierra*, hoy enmarcado en armadura churrigueresca, aunque hay quien piensa que podría ser obra del primer discípulo, opinión a la que me sumo. Algunos de los tipos del *retablo de San Pedro*, del museo catedralicio, tiene su réplica exacta en las tablas de Bonilla. Tampoco hay que descartar en cualquiera de estos retablos la existencia de más de una mano, pues, como veremos más abajo, es posible que se pintaran en talleres familiares.

En mi opinión, pueden atribuirse igualmente a la Escuela de Ávila las siguientes obras:

— *La Visitación* de la iglesia de Santa María de la Cabeza, de Ávila, que creemos de la misma mano que los retablos de San Pedro y de la Virgen de Gracia.

— *San Martín*, de la iglesia del mismo nombre de Ávila. Presenta todas las características típicas de esta escuela, como es el gran primer plano del grupo principal, mientras reserva una mínima parte para el desarrollo del paisaje. Como siempre, gran minuciosidad en los detalles.

— *La flagelación de Cristo*, de la iglesia de Santiago de Ávila. A Gómez Moreno le recuerda el retablo de San Miguel, de Arévalo.

— *Retablo de Santa Ana*, de la iglesia de Piedrahita. Aún perteneciendo también al ámbito de esta Escuela, la acostumbrada idelización en los rostros de los santos se pierde aquí, en la tabla central, que resulta un tanto desabrida por el adusto gesto del rostro de Santa Ana.

— *Retablo de la capilla bautismal*, de Barco de Ávila. Está compuesto de una tabla central con *el bautismo de Cristo* y cuatro laterales con *la Transfiguración*, *la Imposición de la casulla a San Ildefonso*, *la Misa de San Gregorio*

y el donante con su nombre: *Juan Rodríguez*. Post se pregunta si este donante sería el pintor que alternaba con García del Barco en la pintura del palacio del Duque de Alba en aquel lugar, en cuyo caso puso ser igualmente el autor del retablo. La vulgaridad del nombre y el desconocimiento absoluto de la obra de este pintor deja paso a cualquier tipo de lucubración.

— En *Madrigal* quedan, en la iglesia de San Nicolás, restos de un retablo de estos años finales del siglo XV. Una de las tablas representa a *Santa Marta con el dragón*, figura y perfil que recuerda a la Virgen de la Visitación de la iglesia abulense de Santa María de la Cabeza. En el Libro de Mayordomia de San Nicolás sólo consta que en 1483 se pagaron "... los gastos que se fisieron en el asiento del retablo..." (7), sin ninguna mención de sus autores.

— En *Adanero* se conserva una tabla con *Santiago Matamoros*, que sigue los planteamientos propios de esta Escuela. Aquí el grupo principal —Santiago y el caballo— se dibujan a menor escala que los vistos con anterioridad; también se desplazan del centro, dejando más sitio al paisaje. Se presta gran atención a los detalles de la vestimenta del Santo y a los archiperres del caballo.

El eco de la forma de hacer del Maestro de Avila se dice que traspasó su ámbito para llegar a Toledo, donde el llamado Maestro de la Sisla sigue muy de cerca las características de la escuela abulense en las tablas dedicadas a la vida de la Virgen, que hoy se conservan en el Museo del Prado. Dadas las estrechas relaciones artísticas y de todo tipo que en estos años tenían Avila y Toledo, no tiene nada de particular la aparición de estas pinturas que pudo resultar, bien por la adquisición en Avila, donación, testamento, etc., bien por la estancia en Toledo de cualquier maestro abulense, o efectivamente, por la influencia en algún artista toledano.

II.3. OTRAS OBRAS HISPANO-FLAMENCA EN AVILA

En la zona de ámbito abulense se encuentran igualmente otras obras de esta época que no siguen los planteamientos del Maestro de Avila, pero que muy bien pudieron hacerse por alguno de los muchos pintores que actuaban en la provincia en estos años.

— En San Segundo de Adaja hay una serie de tablas de diversos retablos y procedencias. Algunas anuncian ya el Renacimiento, quizás por influencias de Berruguete o Borgoña.

— *La grisalla de Santa Ana* del museo catedralicio. Se atribuye por Gómez Moreno y Tormo al pintor Sansón Florentín, pero es sin duda alguna obra flamenca alejada del gótico internacional, que debía ser el estilo dominado por el italiano. La gran tabla pudo ser la encargada por el Beneficiado Francisco

González de Arévalo para su entierro, y su figura, la del innominado donante que se ve en ella. El 14 de enero de 1466 se tomó el siguiente acuerdo en el Cabildo:

“Cómo los señores Dean e Cabildo asignaron e dieron logar al Bachiller Francisco González de Arévalo, Beneficiado, para faser un altar de señora santa Agna... le asignaron logar al dicho Bachiller... para que faga un altar en el rebollo de los Apóstoles, cabe la capilla del señor san Andrés Apóstol, advocación de señora santa Agna, e asimesmo para que se pueda enterrar delante del dicho altar” (A.H.N. Códice 411-B, f.º 45 v.º).

Este altar sustituyó al antiguo dedicado a San Dionis; posteriormente se entregó el lugar a la familia Velada, que lo dedicó a San Vidal. Actualmente se encuentra allí San Rafael.

— En la iglesia de Barco de Avila, *la Asunción de la Virgen*, composición sencilla que anuncia ya el Renacimiento.

— De Narros de Saldueña (hoy en el museo de la catedral), cuatro tablas representando *la Anunciación*, *la Natividad*, *la Epifanía* y *la Presentación de Jesús en el templo*.

— En Fuentes de Año, interesante retablo que se ha atribuido al llamado Maestro de Portillo, que pintó igualmente el retablo de Sinlabajos (hoy en la catedral). Quizá un estudio más detenido de las fuentes resolvería alguna de estas ambiguas atribuciones.

— En Gimialcón, tablas góticas con *el Nacimiento de la Virgen* y *el Nacimiento de Cristo*. Los rostros de sus personajes recuerdan en gran manera a los de la grisalla de Santa Ana en la catedral abulense.

— De mayor inspiración flamenca es el tríptico del Museo Provincial, procedente de la Diputación, a donde llegó tras la desamortización:

En la tabla central, superpuestas, se muestran: *la Colocación de Jesús en el sepulcro*, *la Resurrección*, *la Ascensión* y pequeñísimas escenas de los diversos momentos anteriores al sepulcro: *Jesús con la cruz a cuestas*; *Jesús clavado en la cruz*; *el Calvario*; *el Descendimiento* y *La Piedad*. En el ala izquierda, dividida en dos cuerpos, se representan, en el inferior, tres pequeñas escenas con *la Presentación de la Virgen en el templo*; *la Anunciación* y *la Visitación*, y otra de mayor tamaño, *la Adoración del Niño*. En la parte superior, *la Transfiguración*. El ala derecha, en su parte baja, *el Tránsito de la Virgen*, y, en diminutas escenas, *la Asunción* y *la Coronación de la Virgen*. En la zona superior *la Venida del Espíritu Santo*. Al exterior, en las puertas, *la Misa de San Gregorio*.

Este tríptico, de gran calidad, que Gómez Moreno supone realizado en Flandes para el comercio, pudo ser hecho igualmente en Ávila, por alguno de los muchos artistas cuya obra permanece aún desconocida.

Con esta relación no pensamos haber agotado el número de las obras que se conservan, sino simplemente dar una idea de lo que pudo ser la Escuela de Ávila. Por ello, no hemos hecho mención a pinturas que, aún realizadas en estos años, se inspiran más en el arte italiano o entran ya en el Renacimiento.

III. PINTORES ABULENSES EN LOS ULTIMOS AÑOS DEL SIGLO XV Y PRINCIPIOS DEL XVI

En el curso de diversas investigaciones hemos reunido un considerable número de pintores actuantes en el Obispado de Ávila, que amplian en gran medida el panorama pictórico de las fechas que tratamos, algunos de cuyos nombres ya han sido dados a conocer por otros autores (8).

No menos de cincuenta pintores (sin incluir los iluminadores, escritores de libros ni doradores) se mencionan en la documentación consultada, si bien sólo de unos pocos se hace con motivo de su actividad. En la mayoría de los casos son las situaciones familiares, los negocios, avales, censos, las que se refieren. El examen de cantidad de libros parroquiales no arroja tampoco mucha luz, ya que es raro el archivo que ha conservado los correspondientes al siglo XVI y no digamos anteriores. Caso de hacerlo, observamos que en estos años que nos ocupan es corriente asentar los pagos con referencias tales como "... que pagó a un pintor...", "de los... mrs. que dió al entallador...", con lo que quedamos en igual o peor situación que estábamos.

De cualquier manera, el convencimiento de la existencia de tan gran número de pintores y de alguna de sus obras, hace que rechacemos por ambiguas, denominaciones tales como la del "Maestro de Ávila" o "Maestro de Portillo". Un estudio profundo de la documentación y de las obras existentes puede de ir encajando a los autores con sus obras, como de hecho se ha logrado ya con alguno, como veremos a continuación.

Hay que hacer constar que, pese a los ejemplos vistos anteriormente, el número de obras procedentes de estos años se puede considerar escaso, debido a diversos factores. Muchas pinturas fueron sustituidas en años posteriores por otras de los nuevos estilos; retablos de pincel se cambiaron también por otros de talla, dándose aquellos a iglesias o conventos que tenían pocos medios. La moda del retablo barroco arrinconó cantidad de pinturas que, en muchos casos, se vendieron y, finalmente, la invasión francesa, la desamortización y las

revoluciones de los siglos XIX-XX colaboraron también en esta desaparición. Finalmente, la pobreza a la que se vieron reducidos iglesias y monasterios, les obligó a vender a particulares “benefactores” y anticuarios lo poco que les quedaba.

De los cincuenta pintores que relacionamos al final de este estudio, hacemos referencia solamente de aquellos de los que tenemos constancia de su actividad pictórica, con objeto de recalcar su importancia. Algunos datos creemos que son absolutamente inéditos y pueden servir de pauta para estudios posteriores.

1. CRISTOVAL ALVAREZ (1494-1531) (9)

Pintor bastante activo en su época. En los primeros años del siglo trabajó para la *iglesia de San Pedro, de Avila* y en decorar el nuevo *Consistorio de Avila*, en unión del también pintor Cristoval Valero. En 1510-13 hizo, junto al pintor Grimaldo, el *retablo de la iglesia de San Pedro de Linares*. En 1528 pintó para el Consistorio el *retablo de talla* que, para su oratorio, había hecho el escultor Blas Hernández. Ninguna de estas obras se conserva, ni siquiera el viejo Consistorio o la iglesia de San Pedro de Linares.

En 1529 fue contratado para pintar el *retablo de La Magdalena*, en la iglesia de Aldeanueva de Santa Cruz, contrato del que fueron testigos los plateros Juan y Alonso de Nájera (A.H.P. Protocolo 252). La demora en entregar la obra y el exceso de precio sobre lo estipulado hizo que el cura responsable entablase contra Alvarez un pleito del que el pintor salió condenado, presentando después una apelación de la que desconocemos el resultado (A. Diocesano. Pleitos).

Esta obra de Cristoval Alvarez, aunque reformada e incompleta, se conserva aún en su lugar original.

2. BLASCO DE AVILA (1466)

El único dato que tenemos de este pintor es su participación en la pintura de la *bóveda de la claustra*, en la Catedral abulense, que en estos años se estaba haciendo por Sansón Florentín, García del Barco y Pedro de San Martín (A.H.N. Códice 411 B, f.º 59).

3. GARCIA DEL BARCO (1465-1476)

Como hemos dicho antes, los estudiosos de la pintura de esta época identifican a García del Barco con el llamado “Maestro de Avila”, discípulo para

unos de Fernando Gallego y seguidor, según otros, de Jorge Inglés.

Se conoce la relación de García del Barco con Fernando Gallego quien, en 1473, cuando contrata seis retablos para la catedral de Coria, nombra como sus árbitros, en caso de litigio entre las partes, a García del Barco y a fray Pedro de Salamanca, también actuante en Ávila.

García del Barco aparece documentado en la catedral de Ávila por primera vez el 30 de junio de 1465, en un contrato de obligación, en unión de Blasco de Ávila, Sansón Florentín, fray Pedro de Salamanca y Ferrand González de San Martín, para pintar en la claustra *las cabezas de las sierpes* que se iban a poner en los ángulos de su bóveda (A.H.N. Códice 451-B, f.º 2).

A partir de dicho año pintará en esta iglesia el *retablo de San Ildefonso*, entre 1465-66 (A.H.N. Códice 411-B, f.º 34 v.º y 57 v.º); en abril de 1566 hace una nueva obligación para las sierpes de la claustra (Códice 411-B, f.º 59) y, en este año, junto a Sansón y Pedro de Salamanca, cobra ciertas cantidades por la pintura de *Santa María*, de la misma claustra (Códice 411-B, f.º 71 v.º). Entre 1466-68 se ocupa del *retablo de San Andrés* (Códice 411-B, f.º 86 v.º y Clero, Libro 816, f.º 218). En 1476 suscribe un compromiso, en unión del pintor de Béjar Juan Rodríguez, para pintar al temple los *corredores y galerías del palacio del Duque de Alba*, en Barco, según contrato que transcribe Ceán (10). Ninguna de las obras mencionadas subsiste en la actualidad.

García del Barco casó en 1465, en cuyo año encontramos el siguiente asiento:

“Carta de Mari Gómez, mujer de Diego Gómez de Rosales, vecina de Ávila. En Ávila, viernes nueve días de agosto de 65, García del Barco, pintor, vecino de Ávila dijo, que por quanto la dicha Mari Gómez le estaba obligada a dar e pagar en casamiento con Catalina su fija, diez e siete mil mrs., los nueve mil mrs. en dinero e los ocho mil en ajuar, en ciertas cosas, e cuatro mil e quinientos mrs. en unas casas que ella ha e tiene a encense al barrio de Cesteros, que han por linderos, del un cabo, casas del Bachiller Grijota, e de la otra, casas de Alvar Pérez e Juan de Villalobos. Las cuales dichas casas dijo que gelas daba cargadas en los dichos cuatro mil e quinientos mrs. con el cargo del encense que sobre sí tenian e destos mrs. había dado el dicho García a la dicha Mari Gómez mil mrs. así que son por todos los mrs. que ansi rescribió en ajuar e casas, doce mil e diez e ocho mrs. los cuales se obligó de los tener de manifiesto para la dicha su esposa e gelos dar realmente con efecto treinta días después que se velara, so pena de un florín de oro bueno y de justo peso del reino de Aragón por cada un dia. E si, lo que Dios no quiera, la dicha Catalina fallesciere sin dejar fijo o fija legítimo, que se vuelva todo lo que así con ella rescribió al tronco. Obligó sus bienes carta fuerte a vistas de letrados. Testigos Alvaro de Escobar e Martín, hijo de Sancho

Ferrandez e Antón de Salamanca e Francisco de Juan Sánchez e Sancho, fijo de Andrés González, pintores, vecinos de Avila". (A.H.N. Códice 451-B, f.º 3 v.º).

Las relaciones con el clero debían ser frecuentes, no sólo en el aspecto profesional:

"Carta para García del Barco pintor vecino de Avila. En Avila este dia tres días de junio (1467), el señor don Diego de Tamayo, Dean de Santiago se obligó de dar al dicho García mil novecientos sesenta mrs. que le restaron por pagar de un caballo que le hobo comprado..." (Códice 451-B, f.º 35 v.º).

En 1472 García del Barco ensancha su casa con la del Bachiller Sancho de la Reina, que también estaba con censo a la catedral:

"Poder para los señores Juan Alvarez e otros de las casas de Sancho de la Reina. En la capilla de San Bernabé, viernes tres días de abril año de setenta y dos los señores del cabildo (dieron) poder a los señores Juan Alvarez de Palomares e Pedro Fernández de Solana, canónigos e a Pedro Ferrández de Viniegra e a Diego López Sombrero, Beneficiados, para rescibir un dejamiento de las dichas casas censuales que fueron de Sancho de la Reina en García, pintor, e rescibir fianzas..."

Traspasamiento de las casas de Sancho de la Reina. Fue ante los dichos Pedro Ferrández de Solana e Viniegra e Diego López, seis días de abril año dicho Gonzalo de Morales como heredero de Sancho de la Reina e curador e tutor de sus hijos e dijo a los señores que tiene unas casas censuales al barrio de Papalva que han por linderos de la una parte casas de Juan Castro que son de San Gil, e de la otra parte casas de los capellanes de Sant Salvador que fueron del señor don Alvar Pérez, e a las espaldas casas e corrales de San Benito, con cargo de setenta mrs. corrientes de cada año pagados en cierta forma e plazos segúnd que en los contratos de encense que sobre la dicha razón habían pasado se contenía. E agora vende las mejoras; dale por ellas García del Barco, pintor, treinta y tres mill mrs. Pidió a los señores en el dicho nombre si las querían tanto por tanto que las tomen e está presto de gelas dar o le den lugar que las traspase en el dicho García con el dicho cargo del dicho incense...

En el mismo dia García del Barco tomó la posesión de las casas al no quererlas para si el Cabildo (A.H.N. Códice 412-B, f.º 65).

En fecha incierta García del Barco se trasladó a Granada, donde falleció antes de 1498 en que sus hijos venden parte de la casa a un pariente, el pintor Juan Escobar, cuya madre era también una Rosales:

"En 31 de agosto de 1498... paresció presente Miguel de Rosales, hijo de García del Barco, vecino de Granada, pintor, que Dios haya, e di-

jo: que por quanto su padre tenía a encense unas casas con su patín que son en los arrabales de Avila a barrio Cesteros, que han por linderos casas de Francisco Casero e de la otra casas de Alonso de la Cuba e de la otra corral del Cabildo de San Benito... traspasaba a Juan Escobar, pintor, que le dá por ella 3.000 mrs..." (A.H.N. Clero, Libro 815, f.º 199 y Libro 814, f.º 78).

Por ciertas diferencias que surgieron entre ellos, en julio de 1504 los hijos de García del Barco y el pintor Escobar pidieron árbitros que las solventaran (A.H.P. Prot.º 144), lo que no debió tardar en ocurrir, ya que pocos meses después le hacen venta del resto de la casa:

"... parecieron presentes García de Rosales e Bernaldino de Rosales su hermano, hijos de García del Barco, pintor, e dijeron que por quanto el dicho su padre tenía en encense... unas casas con su patio que son en los arrabales de Avila a barrio Cesteros, de las cuales le había cabido las dos terceras partes e la otra tercera parte tenía en encense del dicho cabildo Juan de Escobar, pintor, vecino de Avila que presente estaba... e con por linderos de la una parte casas de Alonso de la Cuba e de la otra casas de Alfonso de Castro, e de la otra, corral del Cabildo de San Benito, e delante las puertas la calle pública, que tiene de luengo desde la puerta de la calle hasta dar de dentro de la pared de la cocina treinta e seis varas de medir e desde abajo del patín en ancho quince varas de medir... los cuales García de Rosales y Bernaldino su hermano estaban concertados de vender al dicho Juan de Escobar, pintor..." (Códice 380-B, f.º 333).

4. BLASCO (O VELASCO) (1510-24)

No creo que pueda identificarse con el Blasco de Avila indicado en el n.º 1, que ya pintaba en 1466. Su actividad se reduce, por lo que sabemos, a labores decorativas, posiblemente, de pintura al fresco (A.H.N. Códice 448-B, f.º 141).

5. JUAN ESCOBAR (1488-1504)

Era hijo del pintor Alvaro de Escobar y según se ha dicho más arriba estaba emparentado con los Rosales y, posiblemente también con García del Barco. El apellido Escobar se da también con cierta frecuencia entre los artistas de la época.¹

En 1488 fue contratado por don Sancho del Aguila para pintar un *retablo dedicado a la Piedad*, con destino a la capilla que su familia tenía en el con-

vento de San Francisco, de lo que ya hacemos mención en otro lugar (11). La obra, como casi todo en San Francisco, ha desaparecido.

Debió vivir Escobar hasta 1508, fecha en la que su viuda, Beatriz López, otorga un poder general (A.H.P. Prot.º 408). Posteriormente, en 1528, sus herederos traspasaron las casas que habían sido de García del Barco a otro artista, el escultor Juan Rodríguez.

6. NICOLÁS FLORENTÍN (1454)

Se le ha identificado por los historiadores con el pintor italiano Nicola Dello. Aparece en Ávila este año trabajando, juntamente con su hermano Sansón, en un obra de la Catedral, por la que recibieron en pago 40.000 mrs. (A.H.N. Códice 411-B, f.º 94). Posteriormente pasó a vivir en Cantalapiedra (Salamanca) y para él su hermano Sansón contrata en Ávila aprendices el año 1466 (Códice 451-B, f.º 14). Es el autor del *retablo de la Catedral Vieja*, de Salamanca.

7. SANSÓN FLORENTÍN (1454-1490) (12)

Es un caso curioso y triste en la historia de la pintura, ya que, después de trabajar durante más de treinta años en la diócesis, no queda ninguna obra suya de las que están documentadas.

Su vida profesional comienza en 1454, con su hermano Nicolás, como se ha dicho más arriba. Posteriormente pinta en la Catedral, en 1460, el *retablo de San Esteban* (Clero, Libro 816, f.º 28); en 1463 el de San Antón (A.H.N. Clero, Libro 816, f.º 135); en 1465, junto a García del Barco y Blasco, se ocupa de *las cabezas de las sierpes* en la bóveda de la claustra (Códice 451-B, f.º 2). En 1466, junto a fray Pedro y García del Barco pinta *Santa María* de la claustra (Códice 411-B, f.º 81 v.º); en 1467 le encargan el *retablo de la iglesia de Rágama* (Códice 451-B, f.º 30) y, junto a García del Barco se ocupa también del *retablo de San Andrés*, en la Catedral (Clero, Libro 816, f.º 198). En 1471 se ocupa de la primera de las historias que se pintarán en la claustra de la Catedral: “In principio creavit dominum celum et terra” (Códice 451-B, f.º 65 v.º) y el *retablo para la capilla de San Juan* en la girola de la misma iglesia (Códice 451-B, f.º 72-72 v.º).

Sansón fue nombrado pintor oficial en la Catedral. Este cargo suponía ocuparse de todo tipo de repasos y pintura que fuese menester, desde las puertas hasta el dorado del cirio pascual. También entraba en sus funciones prepa-

rar las fiestas y los disfraces de las comedias y procesiones, la pintura de las máscaras y los arcos triunfales. Igualmente, se le nombraba veedor de diversas obras.

El último contrato que conocemos data de 1482 para la pintura del *retablo mayor de la iglesia de San Pedro*, de Avila. No estando en edad para realizarlo, subcontrató todo o parte a "Pinilla, pintor", como veremos al hablar de esta familia.

En 1490, dada su avanzada edad y la escasez de medios económicos, el Cabildo le mantiene en la iglesia con la tarea de limpiar los altares tres veces al año. A partir de esta fecha no se le vuelve a citar, por lo que creemos que fallecería este año.

Aparte de su vida profesional, sabemos que estaba casado con Marina López y que tenían un hijo llamado Diego, en cuyo nombre Sansón otorga un poder en 1465 para diversos asuntos (Código 451-B, f.º 2 v.º).

No habiendo quedado ninguna de las obras que hemos mencionado, no hay referencia alguna por la que atribuir a este pintor *la grisalla de Santa Ana*, de la Catedral de Avila, ni las *pinturas murales de la capilla de los Valderrábanos*, en la iglesia de San Francisco.

8. GRIMALDO (1510-22)

Los Grimaldo son una familia de artistas que abarcan las actividades de pintura, dorado y bordado hasta muy avanzado el siglo XVI, al menos. Ignoramos si a este pintor se le puede identificar con el dorador Bernal Grimaldo o con el pintor Gregorio Grimaldo, por lo que hemos prescindido del nombre, ya que es sólo con su apellido como está asentado en los libros.

En 1510 colabora con Cristoval Alvarez en el *retablo de San Pedro de Linares*, en el que trabajan hasta 1513. Terminan unos remates en 1519.

Entre 1514-18 se le cita en los libros de Fábrica de San Pedro de Avila como decorador de pilares y paredes, labor que también hizo en la Catedral (A. Cat. Cuentas de Fábrica de 1522).

Entre 1521-22 pintaba un *retablo dedicado a San Nicolás*, para esta parroquia abulense (A. Diocesano. Libro n.º 14 / San Nicolás, Fábrica n.º 1).

9. ROSALES

Familia de pintores fundamentalmente, aunque los hubo también organizas, un platero y un cantero. Su actividad abarca al menos desde mediados del siglo XV hasta finales del XVI.

Francisco Rosales es mencionado como testigo en el contrato de un aprendiz que toma Sansón Florentín para su hermano Nicolás, como ya se ha mencionado.

El más popular es **Diego de Rosales**, nombre que abarca en el siglo a tres generaciones, por lo que ignoramos en qué punto termina o empieza el siguiente.

Un Diego de Rosales, pintor y dorador, bautiza en San Vicente, en 1509, a su hijo o hija Bautista (en Ávila se usaba este nombre indistintamente); en 1510 a Diego y en 1521 a Macías (A. Diocesano. San Vicente. Libro 1 de bautizados).

En 1515 vivía en Tiñosillos, aunque en los libros de su iglesia no se menciona ninguna obra de pintura que estuviese haciendo. De cualquier manera se estableció en el pueblo y en el Libro de Fábrica de la iglesia, correspondiente a 1515 encontramos el siguiente mandamiento del Visitador:

“Otro: Por quanto se halló que Diego de Rosales, pintor, está en pecado público con María de Sinlabajos, lo cual se dijo por público, así por tenella en casa como si fuese su mujer como por tener della cuatro hijos como tiene, por tanto mandó, en virtud de santa obediencia e so pena de excomunión al dicho Diego de Rosales e a la dicha María de Sinlabajos, de aquí adelante no vivan ni estén en este dicho lugar, antes se aparten de pecado público y él se vuelva a su mujer pues es buena, y la dicha María se quite y aparte de pecado. Y si los sobredicho o cualquiera dellos lo contrario hicieren promulgó en ellos y en cada uno dellos la sentencia de excomunión en estos escritos, so la cual dicha pena de excomunión mandó al clérigo que estuviese en este dicho lugar, que a los sobredichos e cada uno dellos no haciendo ni cumpliendo lo que dicho es los haya e tenga por públicos descomulgados, repicando las campanas e matando candelas. E si lo que Dios no quiera, los sobre dichos o alguno dellos rebeldes contumaces de dejaren estar en la dicha sentencia de descomunión por otros tres días primeros siguientes so la dicha pena de descomunión, mandaba al clérigo capellán deste dicho lugar, que con los sobredichos e cada uno dellos rece las horas e divinos oficios e guarda de con ellos entredicho. Lo cual fué notificado públicamente a los vecinos e moradores deste dicho lugar” (A. Diocesano. Tiñosillos. Libro n.º 1 de Fábrica).

A parte de estos datos biográficos, no encontramos en estos primeros años del siglo ningún contrato para Rosales, salvo el dorado de ventanas, rejas y órganos en la catedral. .

10. FRAY PEDRO DE SALAMANCA (1464-66)

Su apellido es bastante corriente en los artistas que trabajan en la ciudad. En los mismos años que fray Pedro existe otro, de su mismo nombre, de oficio cantero. Posteriormente fray Francisco, rejero, Juan de Salamanca, herrero y Pedro, Gaspar y Macías, entalladores.

Fray Francisco inicia su labor conocida en el *claustro de la Catedral* con la escena del “*Noli me tangere*” (A.H.N. Clero, Libro 816, f.º 158). Por esta obra contamos al menos diez mandamientos de pago entre febrero y julio de dicho año. En septiembre siguiente es *la Resurrección* lo que se obliga a pintar (Clero, Libro 816, f.º 177 v.º). Esta pintura le llevó hasta abril de 1465:

“Poder que los señores Dean e Cabildo otorgaron para acordar e concertar con fray Pedro, pintor, la obra de Santa María de la Claustra. En la dicha iglesia de San Vicente (13) este dicho día (24.4.1465) los dichos señores Dean e Cabildo ayuntados a su cabildo en la dicha capilla de Santa Martina e con ellos presente el señor Dean don Alfonso Sánchez de Avila, Dean de la dicha iglesia... dieron e otorgaron su poder complido bastante a los honrados Racionero Capellán Mayor e Mayordomo de la obra e fábrica de la dicha iglesia de Avila, para que puedan acordar e concertar con el dicho fray Pedro, pintor, la obra que se ha de faser de Santa María de la Claustra, por el precio que a ellos bien visto fuere e otorgar e rescibir cualquier obligación e fianza del dicho fray Pedro”. (A.H.N. Códice 411-B, f.º 16 v.º).

Obligación que fiso fray Pedro de Salamanca, pintor, de la obra que ha de faser de la imagen de Santa María de la Claustra. En la dicha iglesia de Sant Vicente, postrimero dia del mes de abril año dicho de mil e cuatrocientos e sesenta e cinco años, el dicho fray Pedro de Salamanca, pintor, se obligó por si e sus bienes... de pintar la dicha imagen de Santa María de la Claustra en esta manera: vestir la dicha imagen de pintura de púrpura blanca brocada con sus rosas de oro e más un sol de madera entallado que la cerque toda, con una corona muy rica, e el campo del dicho sol de azul fino, e una luna debajo a los pies de la dicha imagen, e a los costados una cenefa de mazonería prieto e blanco e el cielo de encima de azul e estrellas, segund que está en la pintura de la Resurrección. La cual dicha obra se obligó de faser de hoy dicho dia hasta el dia de Sant Miguel de setiembre primero que viene dese este dicho año, por razón de seis mill mrs...

Otro sí, los dichos señores Dean e Cabildo e el dicho Pedro Fernández mayordomo de la dicha fábrica, se obligaron si mas meresciere visto por maestros de la dicha obra de los dichos seis mil mrs. juramentos de lo pagar al dicho fray Pedro pintor...

Salieron como fiadores del pintor el Prior de Santa María la Vieja, don Martín Sánchez de Arenzana y el capellán de la iglesia de San Pedro, Pedro González (Códice 411-B, f.º 17 v.º).

La última referencia, en 17 de septiembre de 1466 es la siguiente:

“Mandamiento para Pedro Fernández, canónigo e mayordomo que fue de la fábrica de los mrs. que dió de la obra de Santa María de la Claustra. En la iglesia de Ávila diez e siete días del mes de septiembre año dicho de mil e cuatrocientos e sesenta e seis años, los señores Dean e Cabildo de la dicha iglesia mandaron al dicho Pedro Fernández, canónigo e Mayordomo que fue de la fábrica de la dicha iglesia, que dí ocho mil e ochocientos e cuarenta mrs. a fray Pedro, pintor e a Sansón e García del Barco cuarenta mrs. de la obra que fiso de Santa María de la Claustra que los dichos pintores fisieron... (A.H.N. Códice 411-B, f.º 81 v.º).

La desaparición de fray Pedro debió ser inesperada, por ausencia o muerte, aunque dada su relación con García del Barco, posiblemente se fuese con él a Granada, lo que no sería antes de 1492. Esto, porque en 1465 toma un aprendiz para enseñarle durante un espacio de cinco años:

“En Ávila, domingo veinte e un días del mes de julio año dicho, Juan, hijo de Pedro Fernández de Tórtoles entró a morar con el dicho fray Pedro, pintor, para que le muestre el dicho oficio por cinco años cumplidos primeros siguientes, por razón que le ha dedar de comer, e beber, e vestir, e calzar e cama en que duerma e le muestre el dicho oficio. E obligase de non se ausentar e servir a todo su poder etc. E el dicho fray Pedro se obliga a le mostrar el dicho oficio por pena XX e en fin del tiempo que le ha de dar una capa e un jubón e sayas e calzas de paño de la tierra. Obligó sus bienes... (Códice 451-B, f.º 2 v.º).

11. SALCEDO (1500-1508)

Es este otro caso de familia de artistas en que la mayoría de los asientos indican sólo que se trata de “Salcedo, pintor”. Quizá se trate de Gonzalo de Salcedo, quer era dorador.

En 1508 trabaja en la Catedral en unión de Martín Vázquez, enluciendo las paredes con cal y cola, lo que puede hacer pensar en un preparatorio para pintura al fresco.

12. PEDRO DE SAN MARTÍN (1465)

Sólo consta que participó en la pintura de la claustra, pintando “las sierpes de la claustra del primo angulo junto con San Miguel”, ordenándose un pago de 700 mrs. (Códice 411-B, f.º 13 v.º).

13. LOS TAPIA (1516-24)

Actúan en la zona de Arévalo.

Diego de Tapia pinta en *Santa María* y en *San Miguel de Arévalo*, según los respectivos libros de fábrica (A. Diocesano).

Luis de Tapia pintó en 1519 el *retablo de la iglesia de Tolocirio* que había hecho Diego Jusfre, entallador (A. San Pedro de Avila. Libro de fábrica de Tolocirio, n.º 1), pintando en 1521 en *San Miguel de Arévalo* (A. Diocesano, Libro de Fábrica de San Miguel, n.º 1).

14. CRISTOVAL VALERO (1510-11)

Trabaja en el *Consistorio* junto a Cristoval Alvarez, e, igualmente, el mismo Ayuntamiento ordena pagar en 1510 a Cristoval Valero seis Ducados “... de la pintura de Navalmoral...”, de lo que no dan más explicaciones (A.H.P. Municipio, Actas n.º 1, f.º 79 v.º).

En 1511 remata, junto a Marcos Pinilla, la obra de pintura que se piensa hacer en las capillas de la girola, para las que el propio Valero había dado la muestra (A.H.N. Códice 448-B, f.º 141 y 144).

15. MARTÍN VÁZQUEZ (1501-1516)

Además de la pintura del *crucero de la Catedral*, que hacía con Salcedo, en 1504 pintaba en el presbiterio algo que no acababa de rematar, ya que el Cabildo le requiere para que lo termine (Códice 448-B, f.º 96). Igualmente, decora las *capillas de la girola* de la iglesia.

En 1516 el Ayuntamiento ordena que vean “... lo que tiene recibido Martín Vázquez, pintor”, sin que especifiquen de qué tipo de obra se trata (A.H.P. Municipio, Actas n.º 2, 11 de noviembre).

IV. LOS PINILLA

Marcos Pinilla ha sido identificado documentalmente como el autor del retablo de San Miguel de Arévalo. Dada las escasas noticias que de él tenemos, conviene estudiarle en conjunto con la familia, al tener la sospecha de que pudieron haber formado un único taller.

Desde finales del siglo XV es corriente encontrar el nombre de Pinilla, pintor, en especial en los libros catedralicios, que podría identificar a Juan o a Marcos, hermanos, ambos pintores. En algún asiento he visto también el nombre de Andrés, aunque dada la mala caligrafía y los errores que los escribanos cometían a veces, de momento ha quedado en cuarentena a la espera de confirmación. Por su parte el Sr. Gómez Moreno menciona también a Rodrigo.

Como al parecer el liderato de la familia lo ostentaba Juan, me referiré a él en primer lugar.

JUAN PINILLA (1469-1512)

La primera obra documentada es el *retablo de San Pedro ad Víncula*, en la Catedral, en el año 1476 que, como hemos visto anteriormente, fue atribuido por Post a un 2.º discípulo del Maestro de Ávila.

En la capilla del titular tenían lugar las reuniones del Cabildo antes de pasar a la capilla de San Bernabé. En 1473...

“Garci Jufre, fijo de Pedro Jufre, vecino de Ávila, entallador, se obligó y puso con los señores don Alfonso de Ulloa, Arcediano de Olmedo e Juan Gutiérrez de Vayas, canónigo, deputados por los señores, de faser un retablo de madera de pino bueno para el altar de Sant Pedro de Vincula sta parte que haya en ancho doce palmos e en las piezas de los lados otros doce palmos en alto e en la del medio diez e seis palmos e en cada una de las piezas de los lados dos repartimientos e sus chapiteles

e tres lumbres cada chapitel e su banco guarnecido del ancho del retablo e con sus guardapolvos alderredor todo bueno e bien fecho a su costa, por razón de cuatro mil mrs..." (A.H.N. Códice 412-B, f.º 82 v.º).

Esta descripción hace pensar en un tríptico que se reformó en la segunda decena del siglo XVI por Vasco de la Zarza y su escuela. La parte central estaría ocupada por la tabla que se encuentra ahora en el ático, de San Pedro en su sede. Las laterales, según se encuentran ahora formando las puertas de un armario. Tienen escenas de la prisión de San Pedro, basadas en los Hechos de los Apóstoles.

Juan Pinilla sigue en este retablo las características que hemos visto como de la Escuela de Ávila, pero resueltas con mayor torpeza en cuanto a las proporciones y bastante rusticidad en los rostros, que no por eso resultan expresivos, sino gesticos. La caprichosa arquitectura puede ser una versión libre y fantástica de la ciudad medieval en la que vivía. Destaca, sin embargo, el cuidado en el detalle de los vestidos y armaduras de los soldados.

Por encontrar semejanzas con este retablo, Pilar Silva atribuye también a Juan Pinilla el retablo de San Marcial.

En 1495 un Pinilla pintaba en la claustra de la catedral cuatro historias que no terminaba. El Cabildo le insiste al año siguiente. En 1497 es a Juan Pinilla a quien requieren para que haga lo que faltaba por hacer.

A parte de su actividad en la Catedral, Juan Pinilla pintó un *retablo para la iglesia de Villamayor*, aldea de Ávila, por el que en 1510 recibe carta de deuda de 4.400 mrs. (A.H.P. Protocolo n.º 2, f.º 169).

MARCOS PINILLA (1489-1511)

Además de la colaboración con Valero para la *pintura del trascoro de la Catedral*, sólo tenemos documentado el *retablo de San Miguel*, de Arévalo, que trataré en otro apartado.

PINILLA, PINTOR (1482-1508)

Son varios los documentos en los que sólo se indica el apellido del pintor. Pudiera tratarse de cualquiera de los dos hermanos u otro familiar hasta ahora no documentado. La mayoría son asuntos de carácter doméstico.

En 5 de julio de 1482 "Pinilla, pintor" se obliga a dar "acabadas de pintar" veinte piezas de tablas del retablo que se estaba haciendo para san Pedro

de Avila, “sin las encarnaciones, dándome la iglesia los colores y lo que sea menester”. El precio estipulado fue de 950 mrs. por tabla “... segund que yo el dicho Pinilla estoy concertado e avenido con Sansón, pintor, vecino de Avila, lo cual me obligo de dar hecho e acabado fasta el dia de Pascua de Cincuenta próxima...” (A. San Pedro de Avila, Tomo 2 pequeño de Fábrica, f.º 73).

Dada la terminología de la época no creo que la frase “acabadas de pintar” se pueda interpretar como que las tablas estaban empezadas. Mas bien parece que, debido a la edad de Sansón no estaba en condiciones de terminar el retablo, por lo que subcontrató todo o parte al dicho Pinilla “que lo terminaría”. No sabemos el total de tablas que componían el retablo, pues en el Libro de Fábrica n.º 1, con asientos desde 1494, no hay la menor partida para el mismo. En la visita de 1512 se dice que el altar mayor “... tiene un retablo de nueve órdenes, de talla dorada e pintado ricamente, con su guardapolvo de lienzo...” (A. San Pedro, Libro de Fábrica, n.º 1, f.º 54).

A parte de la vida profesional de estos pintores, disponemos de algunos datos personales que sirven para completar un poco estas difusas figuras:

El dato que ofrece mayor curiosidad es el del perdón real que obtuvieron en 1489 por haber matado a un vecino de Avila llamado Alonso Vázquez. En carta de 30 de enero, expedida en Valladolid, los Reyes Católicos se dirigen a las Justicias de Avila para que no procedan contra ellos, pese a que la condena era de muerte (A. G. Simancas, R. G. Sello, enero 1489, doc. 245). El documento no arroja ninguna luz sobre el motivo de la muerte de Vázquez, pero si indica claramente que ambos pintores eran hermanos y vecinos de Avila.

Juan Pinilla era un hombre inquieto y emprendedor que mantenía contactos de tipo burocrático y administrativo con el Cabildo, además de los profesionales. Tomó a su cargo el cobro de diezmos, bulas, etc., con cuyo importe se ocupaba de pagar a Martín de Solorzano y otros operarios por la obra de la Librería que hacían en la Catedral. Sus dotes financieras se aprecian en el ofrecimiento hecho al Cabildo en 1497 para hacerles ganar 200.000 mrs. al año “... sin problemas de conciencia...” (A.H.N. Códice 412-B, f.º 227), posibilidad que decidieron estudiar, pero si la aceptaron o no, no quedó reflejado en Acta.

Fue también Juan Pinilla fundador de la Cofradía de las Animas, para lo que contó con la colaboración de otros parroquianos de San Nicolás. Iniciaron su labor en 1502, consistente en enterrar a los ajusticiados desconocidos y a los mendigos sin parroquia conocida. Posteriormente se unieron al Hospital de la Magdalena, en el que atendían a personas envergonzantes e hidalgos sin recursos.

Por su testamento, el pintor Juan Pinilla y su mujer Isabel Hernández fundaron una serie de capellanías a las que dotaron convenientemente. La funda-

ción se hizo en San Nicolás y para conmemorarlo se colocó una lápida en el presbiterio de la iglesia, donde todavía continua. Pinilla falleció en 1512 y su viuda en 1538. No parece que tuvieran hijos y fueron sus herederos sus sobrinos, el pintor Juan Vela y el clérigo Juan Manzanas.

No tenemos muchos datos de la relación entre Pinilla y otros artistas, pero dada su actividad y el número de aquellos que había en la ciudad en estos años, es de suponer que no faltarian. Consta que en 1504 fue nombrado testamentario por el platero Juan de Nájera (A. Cat. Leg. 119, doc. 127).

Menos noticias tenemos de Marcos Pinilla, quien vivía, como su hermano, en el barrio de San Nicolás. Estaba casado con Juana Manzanas y fue padre del clérigo Juan Manzanas (después canónigo) y de Isabel Manzanas, que casaría con el escultor Lucas Giraldo.

Dada la vecindad de ambos hermanos y la misma profesión, es muy posible que tuvieran un taller conjunto en el que se podrían haber realizado algunas de las obras que se atribuyen a la Escuela del Maestro de Ávila. Ello explicaría las diferencias de manos que se observan en un mismo retablo y la identidad de tipos que encontramos en unos y otros que se han atribuido a distintos pintores.

V. EL RETABLO DE SAN MIGUEL

La obra que sirve de base a este trabajo ha sido objeto de curiosidad y estudio por parte de los historiadores, atribuyéndose su pintura a un llamado Maestro de Arévalo, hasta que examinados los Libros de Fábrica de la iglesia, hicieron saltar un nombre: Marcos Pinilla.

El retablo consta de 13 tablas, cuya minuciosa descripción se hace en el informe de los restauradores que se inserta en este trabajo. No obstante creo que sufrieron un error al identificar una de las figuras del primer cuerpo del retablo como San Pablo, siendo así que creemos se trata de San Bartolomé, el cual, según la Leyenda Dorada, sujetó al demonio con cadenas de fuego, tal y como aquí se representa.

La reforma que emprendiera la iglesia en el año 1506 en el presbiterio, suponía la elevación del altar, seguramente a ras de suelo, mediante seis gradas o más, a gusto del cura de la iglesia y, posteriormente, en 1507-8 se hizo el encargo del retablo que, a mi parecer, debió hacerse en el taller de los Pinilla, aunque sólo el nombre de Marcos se mencione en el Libro de Fábrica.

Sanz Vega opina que todo el retablo se debió a una sola mano. Conociendo la forma de trabajar de la época no parece que una sola persona lo hiciese todo, más bien un mismo taller. En el retablo se advierte, en las escenas de la vida de Cristo, un mayor arcaísmo, mientras que la leyenda de San Miguel sigue los planteamientos de la escuela del Maestro de Ávila. Las tablas del primer cuerpo, sin embargo, se acercan más —a mi manera de ver— a la forma de hacer de Berruguete, quien pintó en Ávila, al menos, dos retablos para Santo Tomás antes de iniciar el mayor de la Catedral. Es difícil pensar que su arte no influyese de alguna manera en el resto de los pintores abulenses. De cualquier forma, las condiciones en que se encontraba el retablo en los últimos años, han hecho muy difícil su estudio detenido, que esperemos más fácil con la restauración.

El pago del retablo queda reflejado en las cuentas del Libro de Fábrica de San Miguel, correspondientes al año 1508, en las que se especifican "... 38 mrs. que gastaron para ir por el retablo (a Avila); y con 68 mrs. que se gastaron en un proceso que se dió al notario para sacar el retablo... con 204 mrs. de la tasa del retablo que dió a un pintor porque le tasó, y con 54.000 mrs. que dió a Marcos Pinilla, pintor, por el retablo, y con 485 mrs. de las manos del maestro que asentó el retablo..." (A. Diocesano, San Miguel de Arévalo, Libro de Fábrica n.º 1, f.º 19 v.º) (14).

El retablo estaba enmarcado con armadura de la época, que se sustituyó después por otra barroca. El marco debió hacerlo Diego Jufre, hijo de Garcí Jufre, que había hecho en 1473 el retablo de San Pedro ad Vincula que pintara después Juan Pinilla. Diego Jufre actúa generalmente en el ámbito de Arévalo. En esta ciudad trabajará en varias de sus iglesias y hará igualmente el marco del retablo de Tolocirio y Palacios de Goda. Igualmente en San Miguel se le pagará por "... incorporar la custodia vieja con la nueva" (f.º 27), custodia o sagrario que desapareció también en la reforma del siglo XVIII.

VI. RELACION DE PINTORES DOCUMENTADOS EN AVILA EN LOS ULTIMOS AÑOS DEL SIGLO XV Y PRINCIPIOS DEL XVI (*)

1. ALONSO (¿de Avila?) 1507-30
2. ALVAREZ, Cristoval (1494-1531)
3. ANDRES (1474) (¿Pinilla?)
4. AREVALO, Juan de (1507)
5. AVILA, Alonso de (1507-1542)
6. AVILA, Blasco de (1466)
7. AVILA, Lorenzo de (o Dávila) (1507-26)
8. BARCO, Francisco del (1477-1486)
9. BARCO, García del (1465-1476)
10. BERNALDINO (1507-22)
11. BERRUGUETE (1499-1505)
12. BLASCO (o Velasco) (1510-24)
13. BORGOÑA, Juan de (1508)
14. CRISTOVAL (¿Alvarez? ¿Valero?) (1500)
15. ESCOBAR, Alvaro de (1465)
16. ESCOBAR, Juan de (1488-1528)
17. FERRANDO (1468-1500)
18. FLORENTIN, Nicolás (1454)
19. FLORENTIN, Sansón (1454-90)
20. FONTIVEROS, Francisco (1489. Cit. Gómez Moreno)
21. GONZALEZ, Blasco (o Velasco) (1507-25)
22. GONZALEZ, Francisco (1466)
23. GONZALEZ, Francisco (1510-53)

(*) Algunos pueden estar repetidos cuando sólo conocemos su nombre o su apellido. Entre paréntesis indicamos las dudas.

24. JUAREZ, Francisco (1512. Cit. Gómez Moreno)
25. GRIMALDO (1510-22)
26. MACHIN (1470)
27. MARTIN
28. PINILLA (1482-1509)
29. PINILLA, Juan (1469-1512)
30. PINILLA, Marcos (1489-1509)
31. ROSALES (1509-41)
32. ROSALES, Diego (1510-84)
33. ROSALES, Francisco (1466)
34. ROSALES, Juan (1522 y ss.)
35. ROSALES, Martín (1507-24)
36. SALAMANCA, Antón de (1466)
37. SALAMANCA, fray Pedro de (1464-66)
38. SALCEDO (1500-08)
39. SAN MARTIN, Pedro de (1465)
40. SANCHO (¿de la Trinidad?) (1504)
41. SANTA CRUZ, Juan de (1507)
42. SANTA OLALLA, Pedro (1502. Cit. Gómez Moreno)
43. SEGOVIA, Juan de (1505)
44. TAPIA, Diego de (1516-23)
45. TAPIA, Luis de (1519-24)
46. TRINIDAD, Sancho de la (1479)
47. VALERO, Cristoval (1510-21)
48. VAZQUEZ, Martín (1501-1516)
49. VEGA, Antón (1503)
50. VELASCO (o Blasco)
51. VILLALBA, Alonso de (1508-09) (**)

(**) Posiblemente no estén todos relacionados, dada la premura del tiempo con que se ha preparado este trabajo.

VII. NOTAS

- (1) Montalvo, J. J.: *De la Historia de Arévalo*. Libro II, pág. 107.
- (2) A. Diocesano. Avila. San Miguel de Arévalo, Libro de fábrica n.º 1.
- (3) Gómez Moreno, M.: *Catálogo Monumental*, pág. 230.
- (4) Quadrado, J. M.ª.: *Salamanca, Avila y Segovia*, pág. 491.
- (5) Post, Cha. R.: *A History of Spanish painting*. Vol. IV. Part. II, Ch. LI.
- (6) Tormo, E.: Boletín de la Sociedad E. Excursiones XXXVI (1928), 142.
- (7) A. Diocesano. Avila. Libro n.º 20. San Nicolás de Madrigal, Ctas. de Fábrica n.º 1.
- (8) Gómez Moreno: *Catálogo...* Silva Maroto, Pilar (vid. *Bibliografía*). Blasco Génova, Ricardo (*id.*)
- (9) Las fechas abarcan los años en que disponemos cualquier tipo de noticia sobre los pintores.
- (10) Ceán: *Diccionario...* Vol. VI, págs. 59-61.
- (11) Ruiz Ayucar, E: *Sepulcros artísticos de Avila*, 2.ª ed. (en prensa).
- (12) Datos documentales sobre Sansón Florentín fueron ya publicados anteriormente por Ricardo Blasco Génova y Pilar Silva Maroto.
- (13) El motivo de reunirse en San Vicente es que en la catedral estaba "... el Rey nuestro Señor".
- (14) Publicado anteriormente por Sanz Vega en A.E.A.: *Marcos Pinilla, autor del retablo de San Miguel de Arévalo (Avila)*.

VIII. BIBLIOGRAFIA

- BLASCO GENOVA, Ricardo: *Pintores de la Catedral de Avila a fines del siglo XV*. Revista Eclesiástica, 1931, pág. 663.
- CAMON AZNAR, J.: *Pintura medieval*. Summa Artis. Vol. XXII.
- CEAN BERMUDEZ, D. J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid. 1800.
- GARCIA MORENO, M.: *Catálogo Monumental de la Provincia de Avila*. Avila. 1983.
- GUDIOL SEMPERE, J.: *Pintura gótica*. Ars Hispaniae. Vol. IX. *El Maestro de Avila*. Goya, n.º 21. 1957.
- MONTALVO, J.J.: *De la Historia de Arévalo*. Valladolid. 1928 (reimpresión Avila. 1983).
- POST, Chandler R.: *A History of Spanish painting*. Cambridge Massachusetts. Harvard University Pres 1933. (Kraus Reprint Co. New York. 1970).
- SILVA MAROTO, Pilar: Nuevos datos para la biografía de Sansón Florentín. A.E.A. Vol. 44. 1971.
- *Pintura hispano flamenca en Avila. Juan Pinilla o el Maestro de San Marcial*. A.E.A. Vol. 45. 1972.
- *La miniatura hispano flamenca en Avila: Nuevos datos documentales*. Miscelánea de Arte. Instituto Diego Velázquez. C.S.I.C. Madrid. 1982.
- QUADRADO, José M.ª: *Salamanca, Avila y Segovia*. Barcelona. 1884.
- SANZ VEGA, F.: *Marcos de Pinilla, autor del retablo de San Miguel de Arévalo (Avila)*. A.E.A. 1958.
- TORMO, E.: *Avila. Cartilla excursionista*. Boletín de la Sociedad Española Excursionista. 1917.

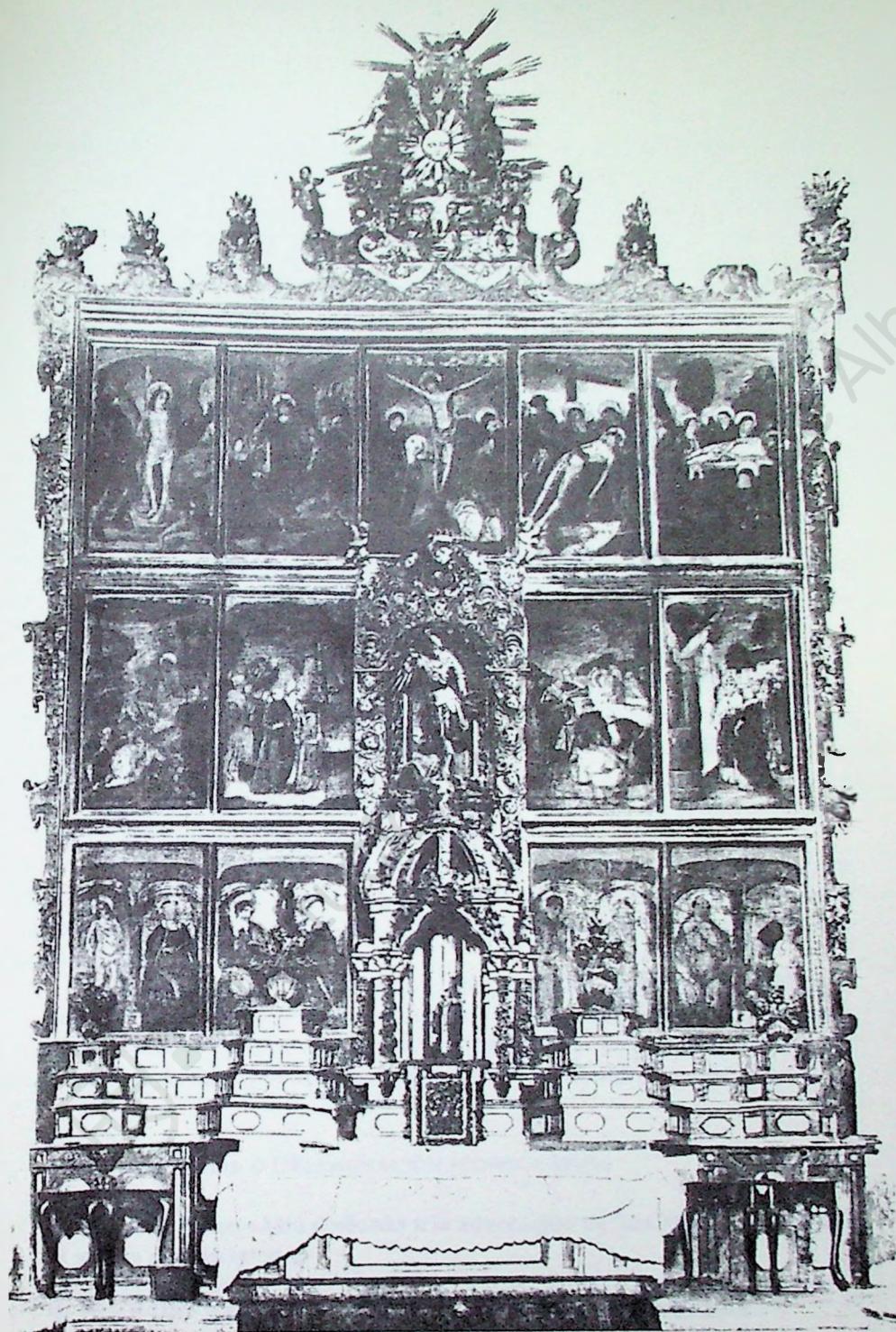


Institución Gran Duque de Alba

INFORME SOBRE LOS TRABAJOS DE
CONSERVACION DEL RETABLO
DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL
DE AREVALO (Avila)



Institución Gran Duque de Alba



Hermoso retablo del siglo XV, existente en la Iglesia Parroquial de San Miguel, de Arévalo

Este trabajo de restauración ha sido realizado por los siguientes técnicos:

- Magdalena AGUIRREGOMEZCORTA
- Rosario BARTOLOME
- Ana CUBILLO
- Ana EULATE
- María SUAREZ INCLAN
- Paloma PEREZ DE ARMIÑAN
- Concepción VELA

y la colaboración de Teresa de CASTRO, José A. BUCES y Ubaldo SEDANO.

Madrid, 25 noviembre 1984

1. IDENTIFICACION

1.1 AUTOR Y FECHA

El autor del Retablo según la documentación parroquial de la Iglesia de San Miguel existente en el Obispado de Avila es, MARCOS DE PINILLA, también conocido como el “Maestro de Arévalo”.

En las cuentas rendidas el 22 de diciembre de 1508, figura la partida de 54.000 maravedis que se pagaron a Marcos de Pinilla por pintar dicho retablo.

Aunque no se sabe con entera seguridad, se cree que Marcos de Pinilla colaboró en las pinturas del retablo mayor de la Catedral de Avila.

Fecha: El retablo es, por tanto, de principios del s. XVI, siendo las cuatro tablas de la parte inferior de más antigüedad.

Por el Libro I de Becerro de dicha documentación parroquial, folio 13 y en acta fechada el 23 de agosto de 1506, sabemos que se acordó hacer un nuevo retablo, aprovechando las tablas de la parte inferior, que se encontraban en buen estado.

La imagen de San Miguel, santo al que se dedica la iglesia y el retablo, es del s. XVII, posterior por tanto al retablo. Por la documentación encontrada, sabemos que la imagen anterior de San Miguel fue sustituida por orden del Obispo de Avila por la actual, debido a que no causaba devoción alguna (1).

1.2 SUJETO, TEMA O DENOMINACIÓN ICONOGRÁFICA

El retablo entero está dedicado a la advocación de San Miguel, cuyo culto se venera en esta iglesia.

(1) Véase el Libro II de Becerro, folio 270 v.^o de dicha documentación parroquial.

En el cuerpo primero del retablo están representados una serie de santos, en el cuerpo segundo están representadas escenas de la vida y los milagros de San Miguel y en el tercer cuerpo escenas de la Pasión de Jesucristo.

(Posteriormente y en el apartado 3. de Historia del arte, se analizará el tema iconográfico de cada una de las tablas que componen el retablo).

1.3 DIMENSIONES Y ESQUEMA

El retablo consta de 13 tablas, distribuidas en tres cuerpos y cinco calles.

— El **primer cuerpo** o Predella, consta de cuatro tablas, dos a cada lado del tabernáculo donde está colocado el altar.

Dichas tablas miden cada una: 150×98 centímetros.

— El **segundo cuerpo** consta también de cuatro tablas, dos a cada lado de la imagen de San Miguel, que se encuentra custodiado por una hornacina de tipo barroco.

Dichas tablas miden cada una: 182×100 centímetros.

— El **tercer cuerpo** es el único que consta de cinco tablas. Las tablas de este cuerpo miden cada una: 180×98 centímetros, excepto la tabla central que es de mayores dimensiones: 185×111 centímetros.

Todo el retablo está enmarcado con una decoración de tipo dorado, típicamente barroco y cada tabla tiene un marco liso y sencillo, también dorado y que es posterior a la realización de las tablas.

Las medidas aproximadas del retablo completo son: $7,5 \times 6$ metros.

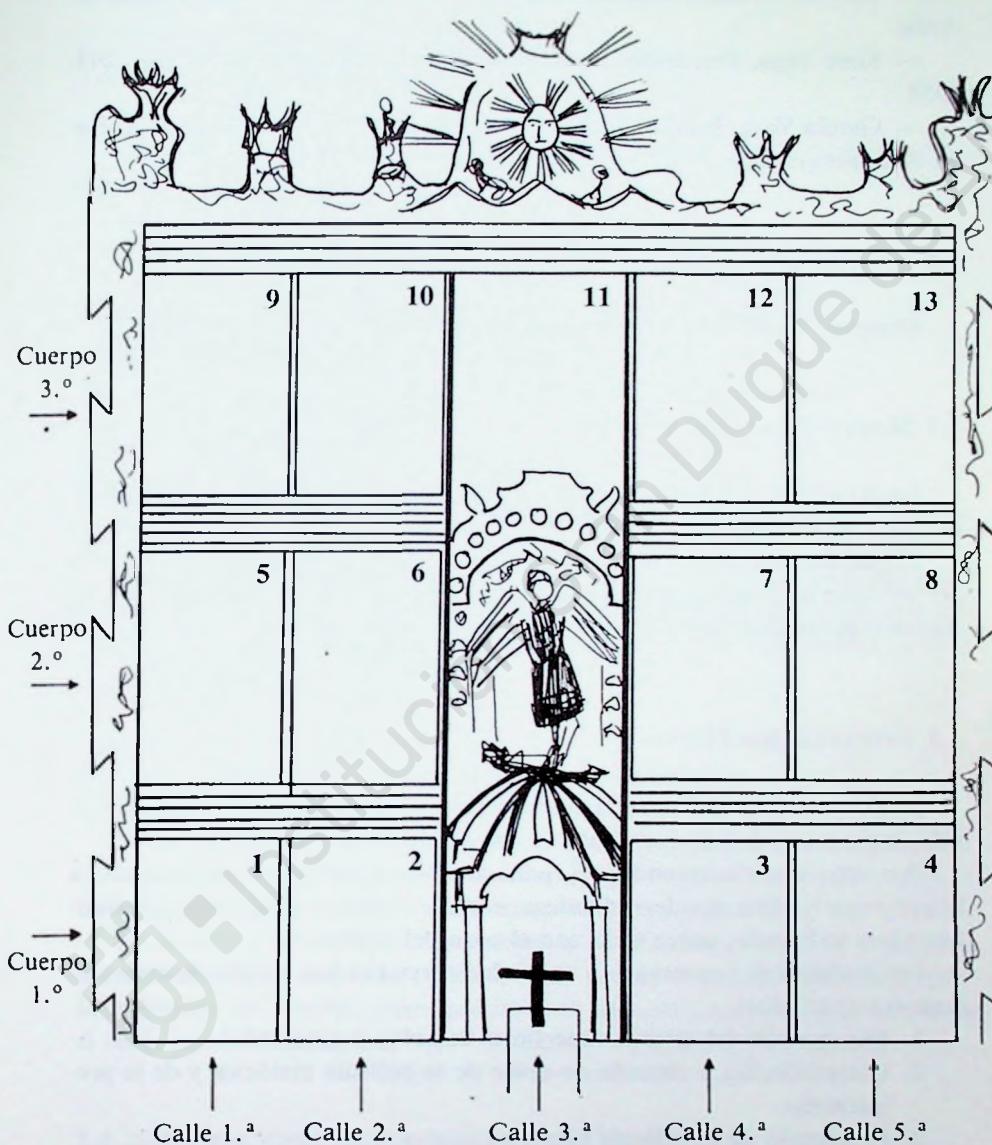
1.4 LUGAR DE CONSERVACIÓN

El retablo se encuentra situado en la cabecera de la única nave de la Iglesia de San Miguel de Arévalo.

Dicha iglesia es del s. XIII pero fue casi totalmente reconstruida en el s. XV. Ha sido restaurada recientemente por la Dirección General de Bellas Artes.

1.5 CATALOGO, INVENTARIO

Para la catalogación y documentación del retablo de la Iglesia de San Miguel hay que recurrir a la siguiente documentación:



Esquema y distribución del retablo

- Documentación parroquial del Obispado de Avila. Libro I de Becerro, folios 13, 18, 72 y Libro II de Becerro, folio 270 vt.
- Gómez Moreno, Manuel: *Catálogo monumental de la provincial de Avila*.
- Sanz Vega, Fernando; en *Archivo Español de Arte*, T. 31, pág. 243. 1958.
- García Vara, Emilio: *El Retablo de la Iglesia de San Miguel de Arévalo. Arévalo artístico*.

1.6 PROPIETARIO O DEPOSITARIO

Obispado de Avila (Arziprestazgo de Arévalo).

1.7 MARCO: DESCRIPCIÓN

La arquitectura que enmarca el retablo es posterior a éste; es de madera dorada con los bordes biselados.

El guardapolvo tiene, en la parte superior, decoración en altorelieve floral dorado, con un gran sol que sobresale en la parte central, y en los laterales, de forma más sencilla, con dorados y zonas imitando mármol.

1.8 INTERVENCIÓN PEDIDA

La intervención realizada en el retablo de la Iglesia de San Miguel de Arévalo se ha centrado en un trabajo de conservación del mismo.

Por conservación entendemos todas aquellas operaciones encaminadas a impedir que la obra siga degradándose, es decir, frenar el proceso de deterioro que viene sufriendo, sobre todo con el paso del tiempo.

Los trabajos de conservación aplicados al retablo han consistido en los siguientes apartados:

1. Eliminación del estrato superficial de polvo y suciedad.
2. Consolidación y sentado de color de la película pictórica y de la preparación.
3. Protección de la película pictórica.

La consolidación del soporte no se ha incluido, como ya se indicó en la Memoria presentada antes de comenzar los trabajos de conservación, ya que

el retablo se encuentra clavado al muro e impidiendo el acceso a la parte posterior del mismo. Para realizar adecuadamente la consolidación del soporte hubiera sido necesario desmontar todas las tablas del armazón de dicho retablo.

1.9 PLAZO DE REALIZACIÓN

Los trabajos de conservación se han realizado en un período de cinco semanas.

2. HISTORIA MATERIAL

2.1 LUGAR DE EXPOSICIÓN

El retablo está expuesto en el Altar Mayor de la Iglesia de San Miguel, a una distancia aproximada del suelo de 150 centímetros.

Está fijado al muro por medio de clavos, siendo el espacio existente entre el muro y el retablo insuficiente para cualquier intervención del soporte por detrás, resultando por consiguiente peligroso por las filtraciones que pudiera tener el muro.

2.2 CARACTERÍSTICAS DEL MEDIO EN QUE SE CONSERVA

El interior de la iglesia es un lugar frío, con temperaturas por debajo de las mínimas exigidas para la buena conservación del retablo. Al mismo tiempo la humedad relativa es excesiva y con fluctuaciones constantes.

En cuanto a la iluminación, también es inadecuada, ya que al carecer de luz artificial, la luz solar que penetra, tanto por una ventana sin cristales en el lado derecho del retablo, como por un gran ventanal, enfrente del mismo, en el coro, incide directamente sobre el retablo, dañándolo sensiblemente.

2.3 INTERVENCIONES ANTERIORES

Por la documentación existente en el Ayuntamiento y Obispado, se sabe

que el retablo ha sido restaurado en varias ocasiones; y la última vez fue con motivo de la visita del Rey Alfonso XII, en que “se adecentó el Retablo”.

3. HISTORIA DEL ARTE

3.1 ICONOGRAFÍA

La iconografía de este retablo es bastante tradicional; está dedicado por entero a San Miguel.

Como anteriormente se indicó, consta de 13 tablas, distribuidas en tres cuerpos y cinco calles. Seguidamente analizaremos el tema iconográfico de cada una de las tablas que componen el retablo, dividiéndolo en los tres cuerpos antes mencionados, ya que el tema iconográfico de cada uno de ellos es independiente:

a) El *primer cuerpo* o predella está formado por cuatro tablas, dos a cada lado del Sagrario y representan una serie de santos, distinguiéndose de izquierda a derecha:

- **TABLA 1: San Sebastián y Santa Ursula**

Aparecen separados entre sí por una columna pintada en el centro de la composición, formando parte del tema arquitectónico y bajo el cual se encuadran las figuras.

San Sebastián: Joven centurión romano que se convirtió al cristianismo y fue muerto por los soldados romanos de la forma en que está representado.

Aparece semidesnudo, atado a la columna y con el cuerpo lleno de flechas de su martirio. Lleva el nimbo como simbología de que fue martirizado.

Santa Ursula: Aparece sentada con un libro en una mano, que denota su carácter de intelectual y en la otra la palma del martirio, de tradición romana y como símbolo de los triunfadores. Es el triunfo del martirio.

En la parte inferior, a la izquierda, aparece en pequeño tamaño una barca, con un gran número de doncellas, haciendo referencia al célebre pasaje de la historia de su vida sobre el viaje que realizó y las vírgenes que le acompañaron.

- **TABLA 2: San Pablo y Santa Catalina**:

Con la misma distribución arquitectónica que la anterior, con la columna en el centro y un santo a cada lado.

San Pablo: Aparece con la espada en la mano derecha y el libro en la mano izquierda. De esta mano sale una cadena de la que está atado, en el ángulo inferior izquierdo, un animal monstruoso.

Santa Catalina: Santa Catalina de Alejandría, la hija del rey Costus, que se convirtió al cristianismo en el s. IV y el emperador Majencio la manda matar. Va ricamente vestida, pues es hija de reyes y aparece sentada majestuosamente. Generalmente los símbolos que la identifican son: una rueda de clavos, a la que se la iba a atar para ser martirizada, y una espada, instrumento con el que finalmente fue decapitada.

- **TABLA 3: Santo Tomás de Aquino y San Buenaventura:**

Con la misma distribución anteriormente citada.

Santo Tomás de Aquino: Como padre de la Iglesia; aparece con una iglesia o monasterio pequeño en su mano izquierda.

San Buenaventura: Con la representación del alma, en forma de niño, en pequeño, entre sus manos.

- **TABLA 4: San Francisco y San Jerónimo.**

Con la misma distribución de la columna en el centro y un santo a cada lado.

San Francisco: Aparece con los estigmas, como generalmente se representa y con un libro en una mano. Va vestido con el manto y cordón franciscanos.

San Jerónimo Penitente: Aparece de rodillas, con una piedra en la mano y ante un crucifijo orando. Detrás de él se ve a un león, animal que siempre se identifica con San Jerónimo ya que, según la tradición, recogió a un león en el desierto, que estaba herido y lo curó, permaneciendo el león con el santo durante muchos años, siendo totalmente manso.

La elección de estos santos para formar parte del primer cuerpo del retablo, es totalmente arbitraria por parte del artista, que ha elegido los más representativos o los que le han parecido más interesantes.

b) El *segundo cuerpo* está dedicado por entero a la historia de San Miguel, patrón de la Iglesia. Cuenta la aparición de San Miguel en la zona de Apulia, en el sur de Italia y más concretamente en el monte Gargano.

Se conocen tres apariciones, según la leyenda, de San Miguel en Gargano, Roma y Mont. San Michele; la que se representa en este retablo es la aparición en el monte Gargano.

- **TABLA 5: Cacería del toro y Gargano herido por las flechas:**

Durante el pontificado del Obispo Gelasio, en el s. V, Gargano, un rico hacendado de la ciudad de Siponto, recibió la noticia por sus criados de que

uno de los toros de su propiedad se había escapado y no sabían dónde se encontraba. Inmediatamente salen todos en busca del animal, encontrándolo a la entrada de un gruta. Como el toro no salía de aquel lugar, comienzan a tirarle flechas con el objeto de que saliera, y ante el asombro de todos, las flechas no le hieren y además se vuelven contra sus criados, clavándose en ellos mismos.

- **TABLA 6: Procesión del Obispo, acompañado de fieles, hacia el Monte Gargano.**

Asombrados ante lo que acababan de ver, amo y criados marchan a dar cuenta al Obispo de Siponto y acuden en procesión al Monte Gargano. El Obispo ordenó un ayuno general y tres días de rogativas públicas, para que el Señor manifestara su voluntad en un asunto tan misterioso.

- **TABLA 7: San Miguel ante un altar de piedra.**

San Miguel se aparece al Obispo y le comunica que el Señor había determinado que se le construyera y dedicara en aquella gruta un altar, desde donde él vigilaría la Iglesia y la defendería. El Obispo bendice la construcción.

- **TABLA 8: Aparición de San Miguel ante una multitud.**

En esta tabla se representa la aparición de San Miguel ante una multitud, entre murallas. El Obispo se dirige encabezando la procesión hasta el lugar donde se ha construido el altar para celebrar los divinos oficios y entonces se aparece San Miguel y vuelve a decirle que él defenderá a la Iglesia.

c) El *tercer cuerpo* representa escenas de la Pasión de Jesucristo; son cinco tablas, de izquierda a derecha:

- **TABLA 9: La Flagelación.**

Esta escena relata el momento en que Cristo, atado a la columna, es azotado. Cristo ha sido desposeído de sus vestiduras y viste sólo el paño blanco de pureza. Aparecen junto a él cuatro verdugos que le azotan, dos a cada lado.

- **TABLA 10: Cristo camino del Calvario.**

Esta tabla representa el momento en que Cristo, con la cruz a cuestas, se dirige camino del Calvario y el momento en que se le acerca la Verónica con el paño. Detrás de Cristo aparece un nutrido grupo de soldados armados con lanzas y armaduras. Aparece también en un segundo término Simón de Cirene, ayudando a Cristo a cargar la cruz.

- **TABLA 11: La Crucifixión.**

Esta tabla, en el centro del tercer piso, está presidiendo todo el retablo, presidiendo el altar. Aparece Jesucristo clavado en la Cruz, en el centro y a su derecha, la Virgen con el discípulo amado, San Juan, que consuela a María; a su izquierda aparecen dos mujeres llorando.

- **TABLA 12: El Descendimiento.**

Representa el descendimiento del cuerpo muerto de Cristo. Varias figuras rodean la cruz y ayudan a bajar el cadáver de Cristo; junto a él, la Virgen y San Juan. María Magdalena postrada ante Cristo le besa la mano. En un segundo plano aparecen: José de Arimatea, el seguidor de Cristo que pidió a Pilatos el cuerpo de Cristo para darle sepultura, y otro personaje, seguramente otro seguidor de Cristo.

- **TABLA 13: El Santo Entierro.**

En esta escena aparecen todos los personajes de la escena anterior: Cristo, San Juan, la Virgen, José de Arimatea, María Magdalena, dando sepultura al cuerpo de Cristo.

Se han incorporado a la escena las dos Marias.

Todos ellos, al igual que en las escenas anteriores, llevan nimbos dorados, por ser fieles seguidores de Cristo.

4. TECNICA DE EJECUCION

4.1 SOPORTE

El soporte es tabla, posiblemente de madera de pino (Ginospermas).

El corte de la madera no se puede apreciar, ya que la obra es inaccesible por su parte posterior.

Cada tabla está formada por cuatro paneles (en alguna, como en la número uno, se han apreciado cinco paneles), unidos por clavos de madera rectangulares, que se marcan en el lado de la pintura, y con tres travesaños.

En las uniones de los paneles lleva estopa.

4.2 PREPARACIÓN

La capa de la preparación es blanquecina, de bastante espesor y realizada de forma artesanal.

Es Carbonato Cálcico (CO₃Ca), mezclado con cola animal como aglutinante.

La preparación en los fondos al haber corladura de plata y estofados, es de bol rojo.

El oro tiene relieve.

4.3 DIBUJO

El dibujo en algunas zonas es perceptible a simple vista, siendo realizado con grafito.

El dibujo de los oros y plata está realizado con cincel y con motivos geométricos repetidos.

4.4 CAPA PICTÓRICA

Se han utilizado pigmentos naturales, aglutinados en una técnica mixta.

La técnica es lisa y está realizada con pincel y sin empastes, salvo en las zonas de arbolado y follaje y en los estofados y zonas de corladura de plata.

4.5 CAPA PROTECTORA

No conserva la capa protectora o barniz original.

5. ESTADO MATERIAL

En este apartado, al tratarse del estado material en que se encontraban las tablas, y debido a que su estado es, en general, bastante parecido, analizaremos —a modo de ejemplo— seis de las trece tablas que componen el retablo, estudiando las características de dos tablas de cada cuerpo del retablo.

• TABLA 1: Santa Ursula y San Sebastián

5.1 SOPORTE

Las tablas se encuentran muy deterioradas en todos los estratos. Los cinco paneles que la componen están separados en algún punto de su unión. En San

Sebastián, la unión del segundo y tercer panel está abierta, y el tercero en la mitad inferior, también.

En los bordes inferiores de la tabla se aprecian fisuras de unos 10 centímetros de longitud.

El ataque de insectos xilofagos se aprecia en la totalidad de la obra.

5.2 PREPARACIÓN

La preparación de carácter tradicional no presentaba una buena adherencia en su totalidad, debido principalmente a la humedad y al ataque de los insectos.

Hay abundantes lagunas y muy especialmente en la parte superior.

Existían ya restauraciones anteriores, como lo demuestra la reintegración total de la columna.

5.3 CAPA PICTÓRICA

El craquelado es generalizado en toda la obra, destacando el lateral izquierdo de San Sebastián, donde se forman amplias cazoletas. En Santa Ursula se aprecia un craquelado longitudinal, especialmente en la zona inferior izquierda. Los azules están adulterados por la oxidación del pigmento. Aparecen repintes en tono azul en los bordes superiores y en el fondo de San Sebastián, tapando la corladura de plata.

5.4 CAPA PROTECTORA

El barniz es mate y opaco, con abundante polvo superficial. Hay restos de anteriores limpiezas.

• TABLA 2: San Pablo y Santa Catalina

5.1 SOPORTE

Los paneles se han curvado por el paso del tiempo, los cambios de humedad y temperatura. Se han separado, rompiendo las capas de preparación y pintura.

5.2 PREPARACIÓN

Tiene poca adherencia con el soporte y la capa pictórica. Hay muchas zonas con grandes levantamientos y en otras ha llegado a perderse la pintura y la preparación, dejando al descubierto la madera.

5.3 CAPA PICTÓRICA

Con abundantes craqueladuras, grietas y levantamientos. Presenta muy poca adherencia con la capa de preparación y tiene zonas muy repintadas.

5.4 CAPA PROTECTORA

Está muy desigual y mate, conteniendo una gran cantidad de polvo acumulado.

- **TABLA 7: San Miguel ante un altar de piedra.**

5.1 SOPORTE

Los paneles han sufrido, con los cambios de temperatura y humedad, un notorio alabeamiento, sufriendo alguna pequeña fractura en sus juntas, concretamente en la unión del primer y segundo panel, de derecha a izquierda y en la parte inferior.

También se pueden apreciar en superficie los clavos de madera, debido a las contracciones sufridas por ésta.

5.2 PREPARACIÓN

Presenta muy poca adherencia con el soporte y la capa pictórica, teniendo en algunas zonas deformaciones y levantamientos y encontrándose en un estado de pulverulencia en zonas muy concretas.

5.3. CAPA PICTÓRICA

Su principal problema es la falta de adherencia con la preparación. En un 75% la tabla tiene deformaciones y levantamientos, y en las fisuras originadas por la unión de los paneles se ha perdido gran parte de la capa pictórica.

La parte superior, que pertenece al cielo y gran parte del paisaje, está repintado en su totalidad, habiendo al mismo tiempo repintes aislados.

5.4 CAPA PROTECTORA

Es mate y opaco y contiene una gruesa capa de polvo.

• TABLA 8: Aparición de San Miguel ante una multitud.

5.1 SOPORTE

El soporte se encuentra relativamente en un buen estado. Los diferentes paneles han tenido algún movimiento, pero no es excesivo.

No sufre ataque de hongos ni de insectos.

5.2 PREPARACIÓN

Tiene numerosos levantamientos en general en toda la tabla, especialmente en la parte superior, donde ha llegado a desintegrarse en algunas zonas.

En la casi totalidad de las uniones de los paneles se ha perdido la preparación.

5.3 CAPA PICTÓRICA

Los levantamientos que presenta se encuentran en los mismos sitios localizados que los de la preparación, existiendo también en otras pequeñas zonas, debido a la pérdida de adherencia sufrida.

Los pigmentos han sufrido una alteración y especialmente los azules.

Tiene una gran cantidad de repintes, sobre todo en el cielo, debido a restauraciones posteriores.

En la parte superior de la tabla se aprecian ciertos agujeros que atraviesan la capa pictórica y preparación y llegan al soporte, supuestamente producidos por los clavos.

5.4 CAPA PROTECTORA

El barniz que tiene no es el original y está totalmente mate, con goterones y oxidado.

El polvo superficial es abundante, acumulándose sobre todo en las deformaciones.

- **TABLA 9: Cristo camino del Calvario**

5.1 SOPORTE

Los paneles se encuentran en algún punto separados. El primero con el segundo se encuentra separado totalmente, en toda su longitud, llegando a tener hasta cinco centímetros de separación. Las otras dos uniones están igualmente separadas, pero sólo parcialmente.

Tiene además ataque de insectos xilofagos.

5.2 PREPARACIÓN

Existe una falta de adherencia de la preparación en zonas delimitadas y lagunas abundantes a lo largo de toda la obra.

5.3 CAPA PICTÓRICA

Faltan partes de esta capa en las roturas del panel. El manto de la Verónica se encuentra deteriorado por la oxidación del pigmento, con falta de color en abundantes zonas.

El verdugo situado a la derecha de Jesucristo, tiene un agujero de 6,5 centímetros, con restos de goma laca; y todo el vestido del personaje se encuentra muy retocado.

5.4 CAPA PROTECTORA

El barniz se encuentra en un estado muy opaco y en algunas zonas rechupado.

• TABLA 10: La Crucifixión

5.1 SOPORTE

Los paneles se han curvado un poco por el paso del tiempo y los cambios de humedad y temperatura, como ocurre en todas las tablas.

Por tanto los paneles se han separado rompiendo la capa de preparación y capa pictórica.

5.2 PREPARACION

Tiene, en general, muy poca adherencia con el soporte y la capa pictórica, existiendo amplias zonas donde se aprecian grandes levantamientos.

En cambio en otras zonas de la capa pictórica y la preparación han llegado a perderse por completo, dejando al descubierto la madera.

5.3 CAPA PICTÓRICA

Con abundantes craqueladuras y grietas, así como levantamientos múltiples.

Presenta poca adherencia con la preparación, y tiene zonas totalmente re-pintadas.

5.4 CAPA PROTECTORA

No es original, estando desigual y opaca, como ya hemos comentado anteriormente.

Gran acumulación de polvo, especialmente en los levantamientos de la capa pictórica.

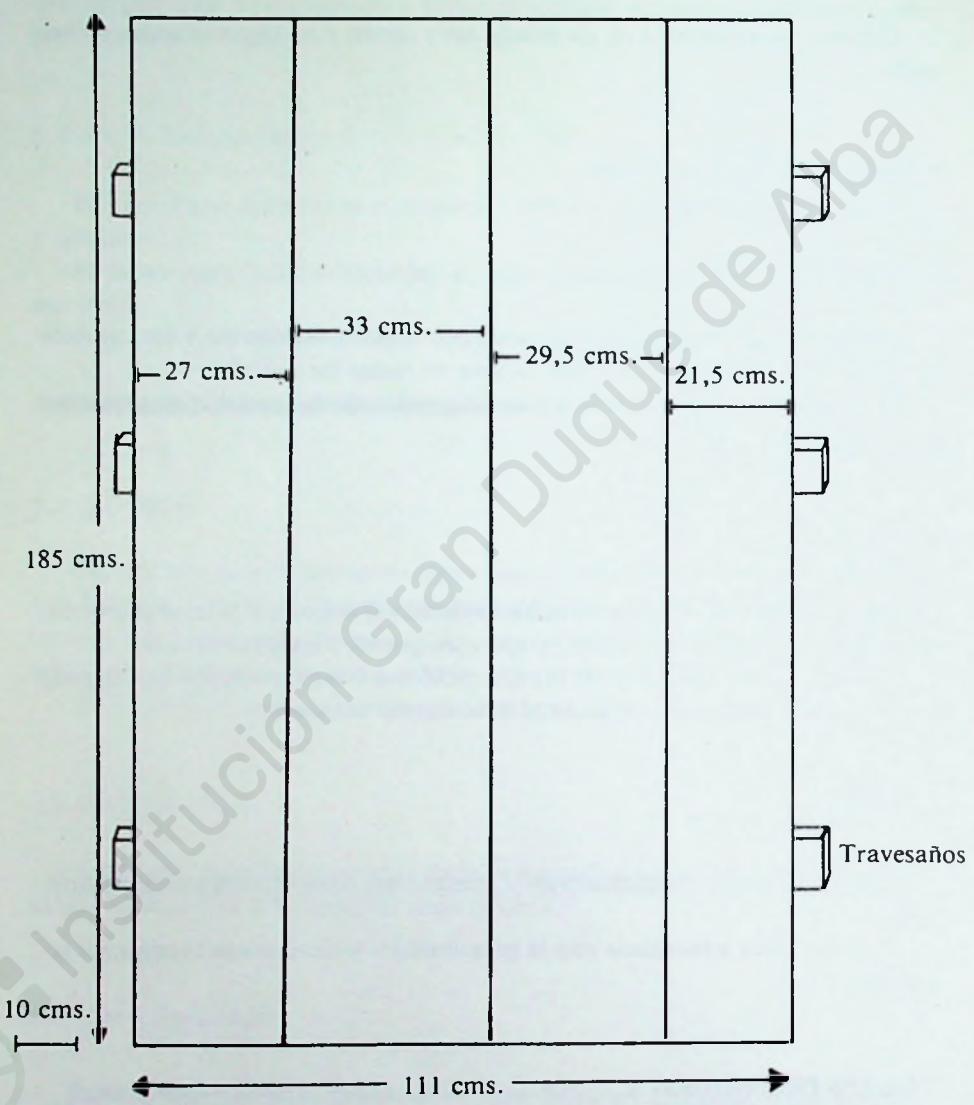


Tabla 11: *LA CRUCIFIXION. Medidas y junturas de los paneles.*
Colocación de los tres travesaños

6. TRATAMIENTO REALIZADO

1. Eliminación del polvo superficial con brochas.
2. Eliminación del polvo más incrustado con humedad y tampones.
3. Sentado de color superficial con coletta italiana.
4. Sentado de color en capas más profundas con coletta italiana, inyectándola en las zonas que se consideraban oportunas.
5. Eliminación de deformaciones con calor y humedad.
6. Aguadas de acuarela en las zonas donde la preparación original estaba al descubierto.
7. Protección y nutrición de la capa pictórica por medio de numerosas capas de barniz.
8. Tratamiento realizado en la arquitectura del Retablo: Eliminación del polvo, sentado de color, consolidación y desinfección del soporte, encolado de piezas, aguadas con acuarela y protección de la capa pictórica con Paraloid.



Institución Gran Duque de Alba

DOCUMENTACION FOTOGRAFICA



Institución Gran Duque de Alba



Institución Gran Duque de Alba

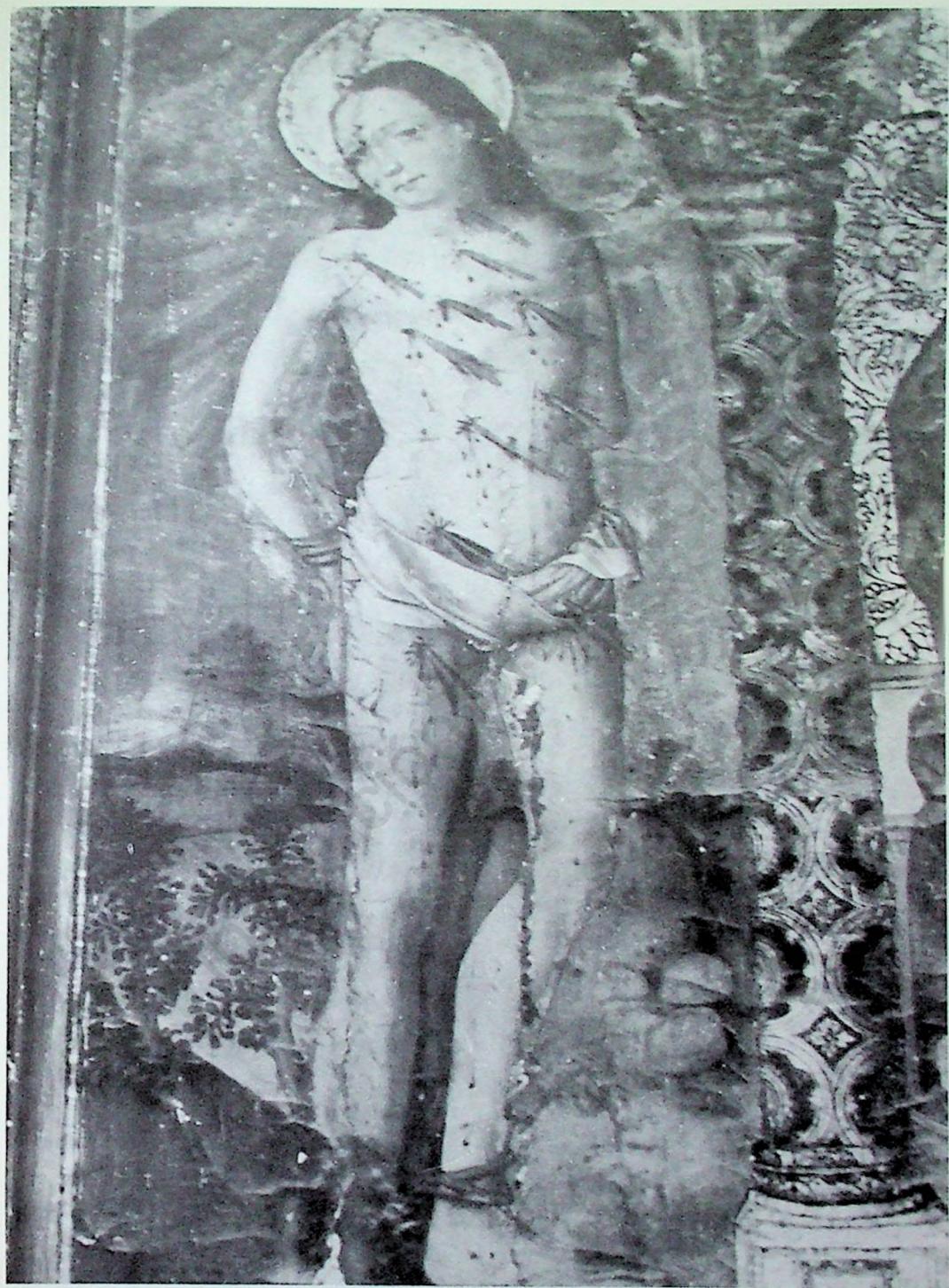


Tabla 1: SAN SEBASTIAN (foto inicial)



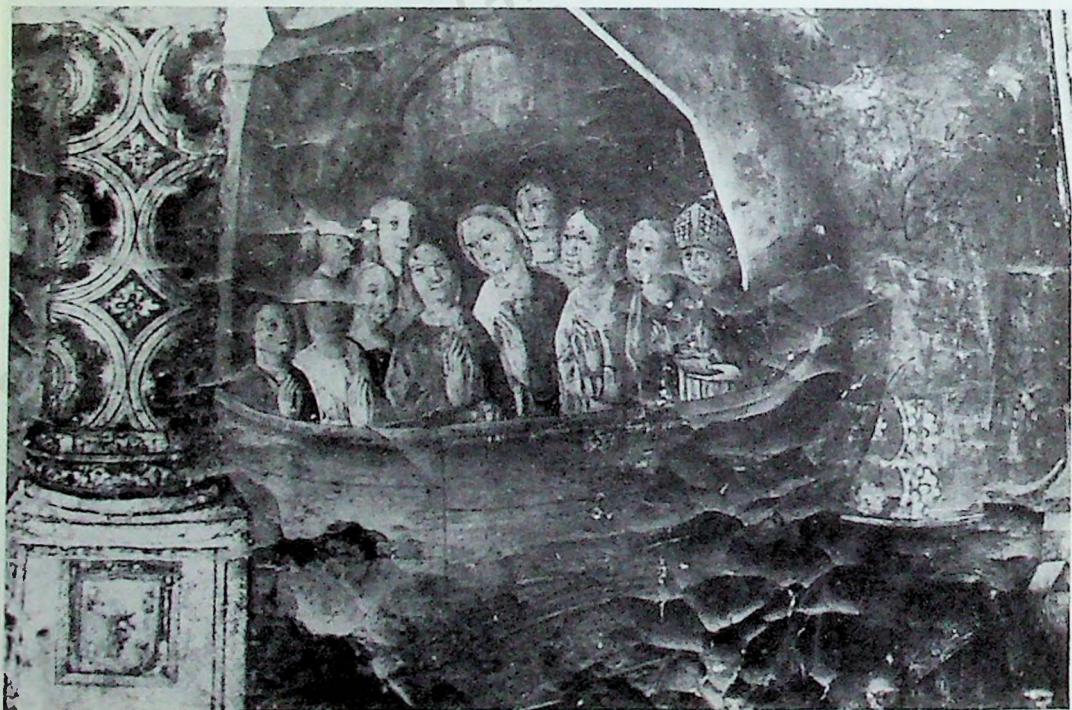
Tabla 1: SAN SEBASTIAN (detalle). Fisuras en los paneles con abundantes cazoletas. Pérdida de la capa pictórica



Tabla 1: SANTA URSULA (foto inicial)



Tabla 1: SANTA URSULA (detalle). Repinte en la columna con inserción de papel



Craquelado con cazoletas



Tabla 2: SAN PABLO (foto inicial)

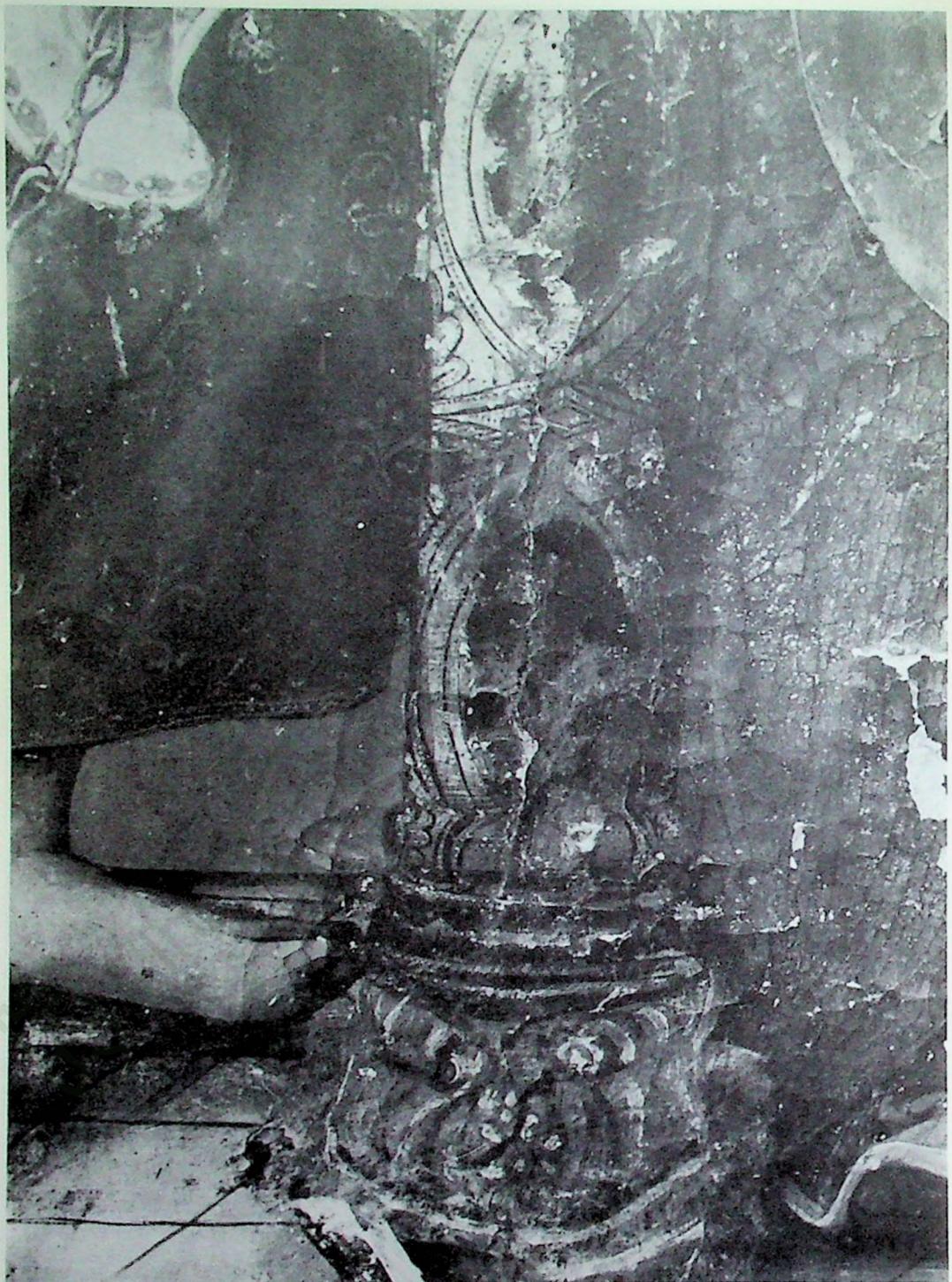


Tabla 2: SAN PABLO (detalle). Craqueladuras y falta de la capa pictórica.
Repintes e inserción de paneles en la base de la columna



Tabla 2: SANTA CATALINA (*detalle*). Craqueladuras. Falta de la capa pictórica



Tabla 3: SANTO TOMAS DE AQUINO (foto inicial)



Tabla 3: SANTO TOMAS DE
AQUINO (detalle).
Craquelado. Falta de pintura.
Manchas de cal.



SANTO TOMAS DE AQUINO. Repinte en el estofado del fondo.
Agujero producido por un clavo



Tabla 3: SAN BUENAVENTURA (foto inicial)



Tabla 4: SAN FRANCISCO (*foto inicial*)

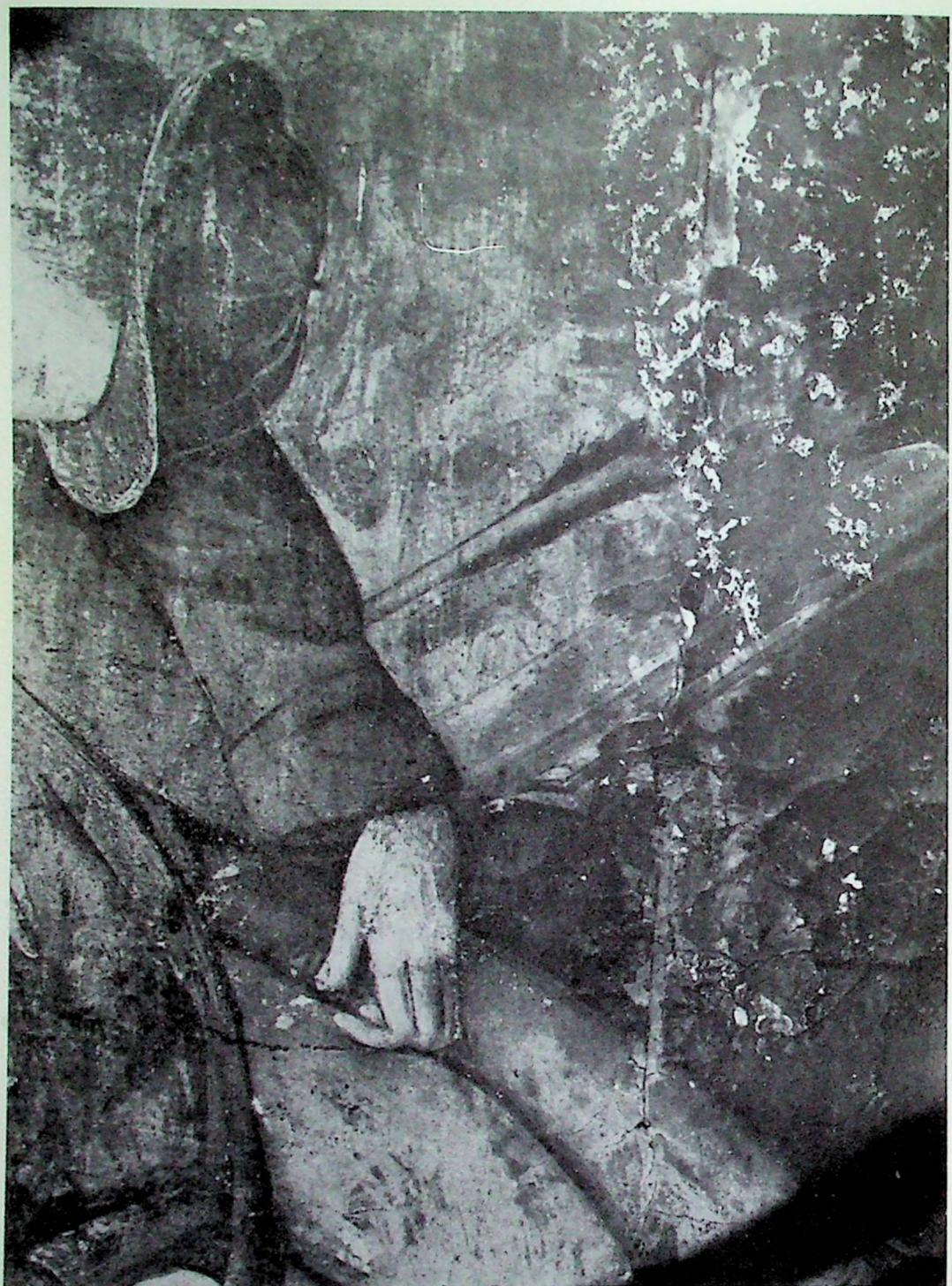


Tabla 5: GARGANO HERIDO POR LAS FLECHAS. Craquelados y abolsamiento, con falta de capa pictórica. Apertura de la unión de los paneles



SAN MIGUEL (foto inicial)



SAN MIGUEL. Espesa capa de polvo depositada sobre la talla



Tabla 7: CONSTRUCCION DEL ALTAR DE PIEDRA (foto inicial)

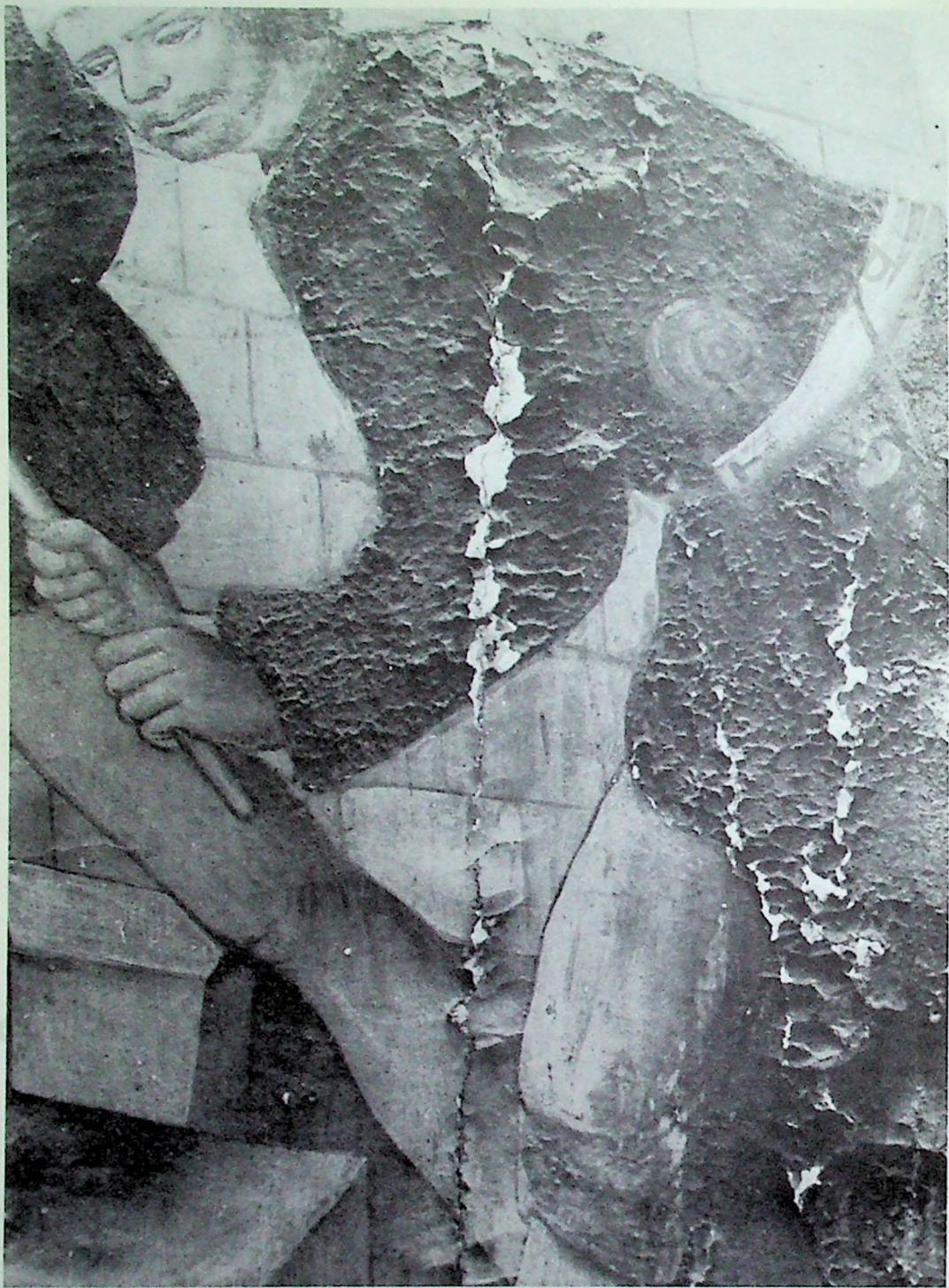


Tabla 7: CONSTRUCCION DEL ALTAR DE PIEDRA (detalle). Separación en la unión de los paneles con pérdida de capa pictórica

Tabla 7: CONSTRUCCION
DEL ALTAR DE PIEDRA
(detalles). Craquelado con
cazoletas. Abolsamientos.
Falta de pintura, dejándose
ver el soporte.



Clavos, con sus cabezas,
rompiendo la capa
pictórica



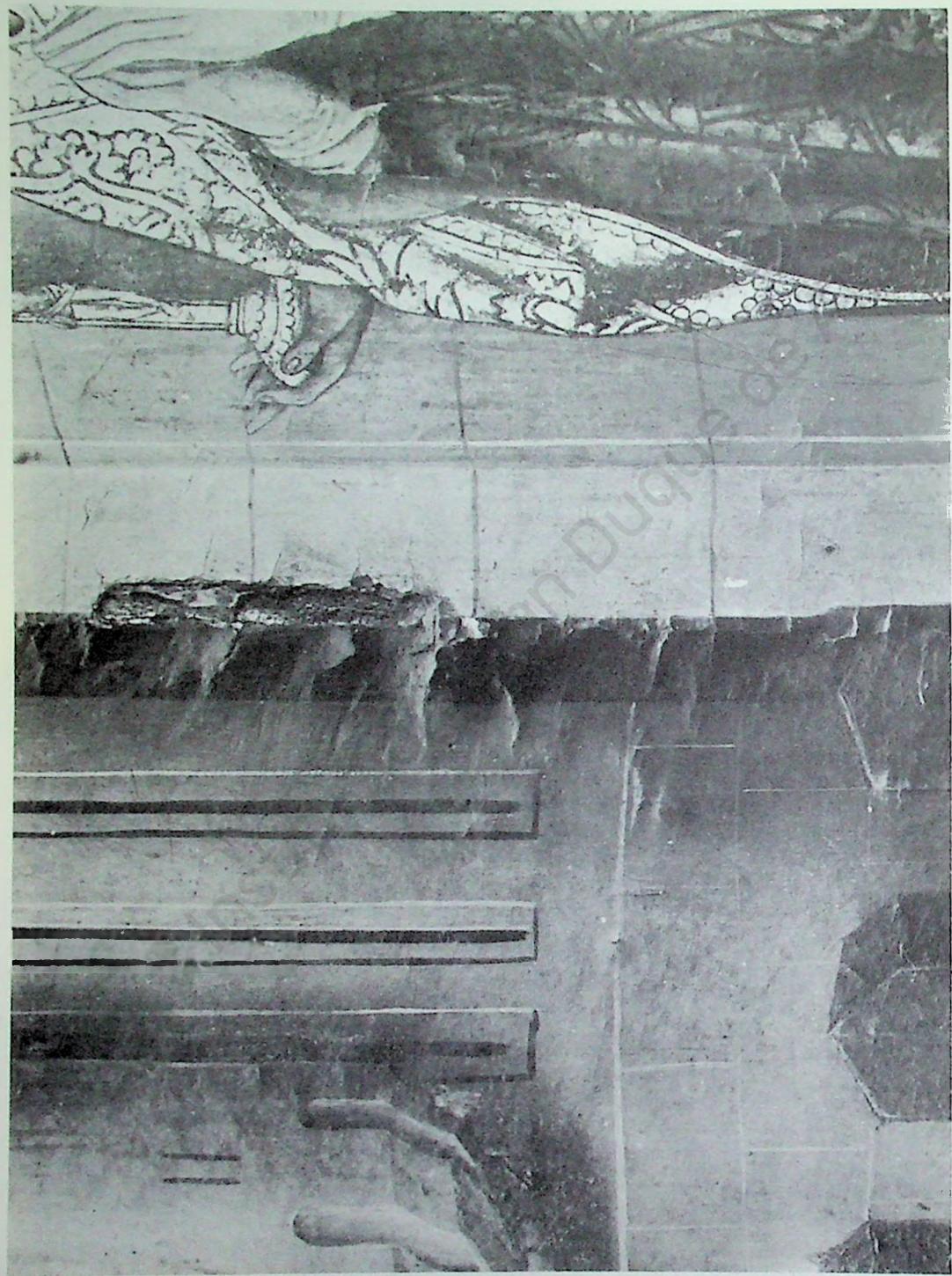


Tabla 8: APARICION DE SAN MIGUEL ANTE UNA MULTITUD. Foto inicial (detalle). Craquelado con abolsamiento. Falla de capa pictórica, encontrándose sustituida por un empaste de cera

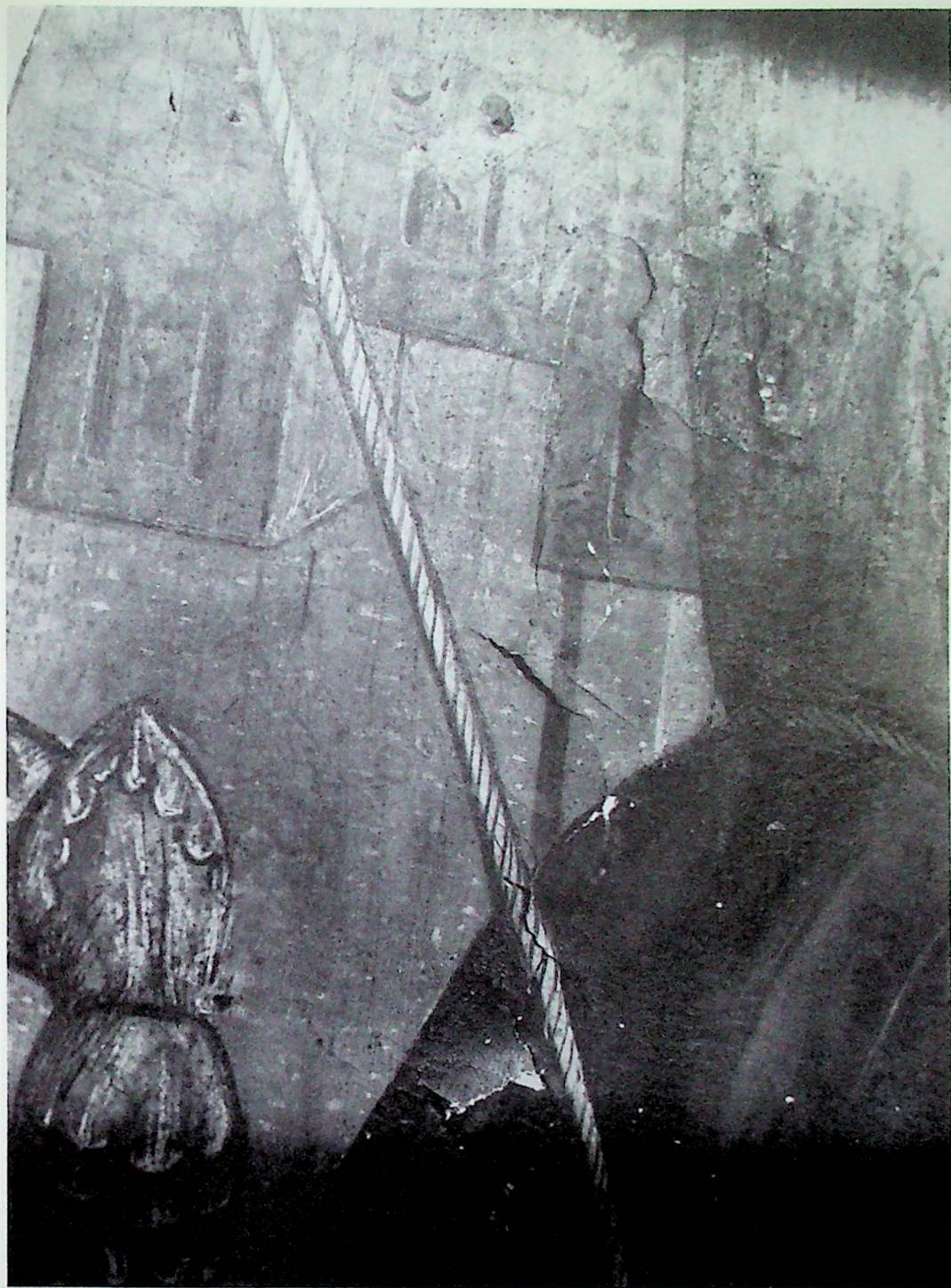


Tabla 10: *CRISTO CAMINO DEL CALVARIO*. Foto inicial (detalle).
Abolsamientos con rotura de la capa pictórica

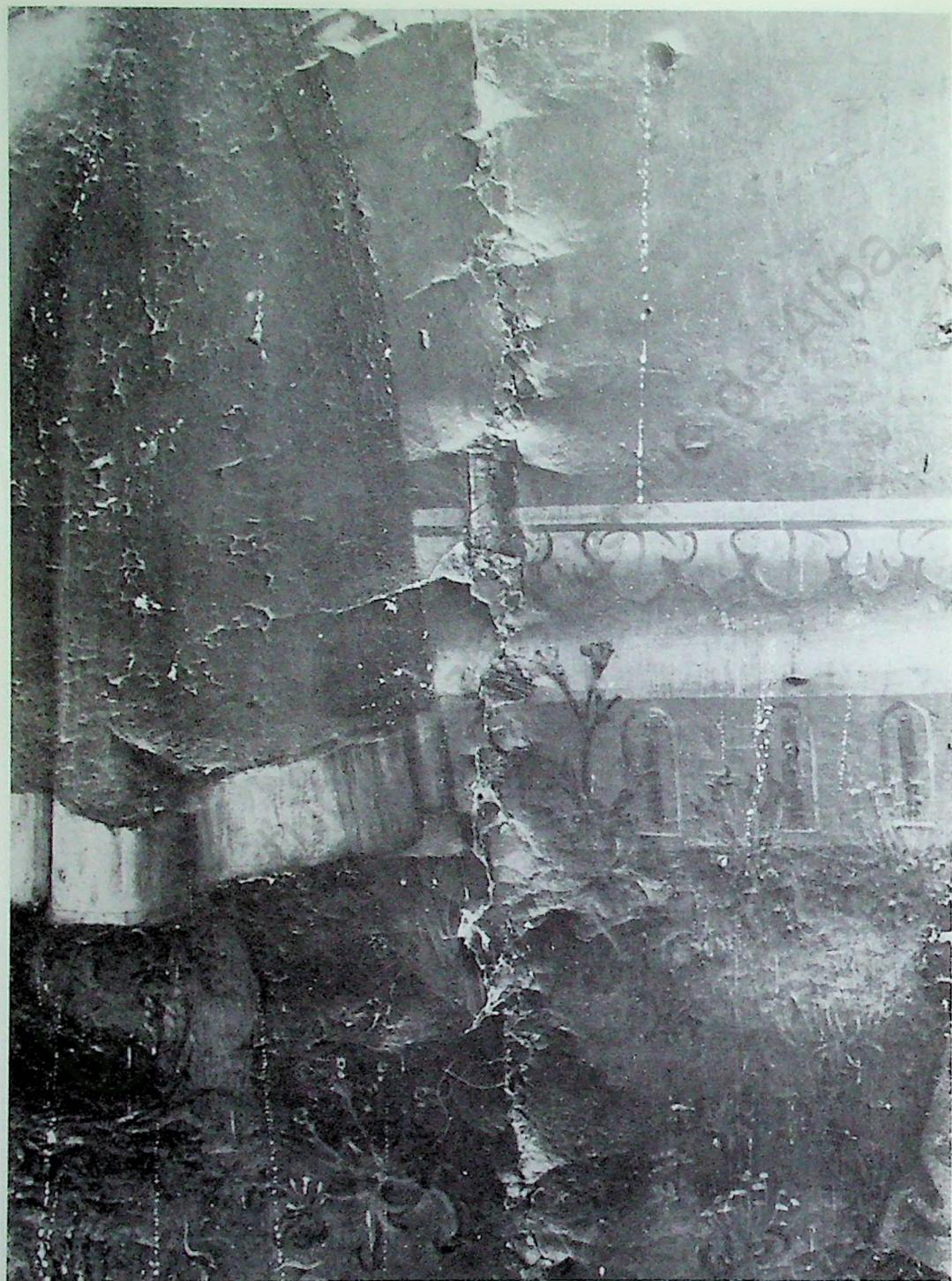


Tabla 10: CRISTO CAMINO DEL CALVARIO (detalle). Separación de paneles con abundantes abolsamientos y falta de la capa pictórica, apreciándose la estopa



Tabla 11:
LA CRUCIFIXION
(detalles). Falta de pintura
con craquelados. Manto
adulterado



Tabla 12: *EL DESCENDIMIENTO* (foto inicial)

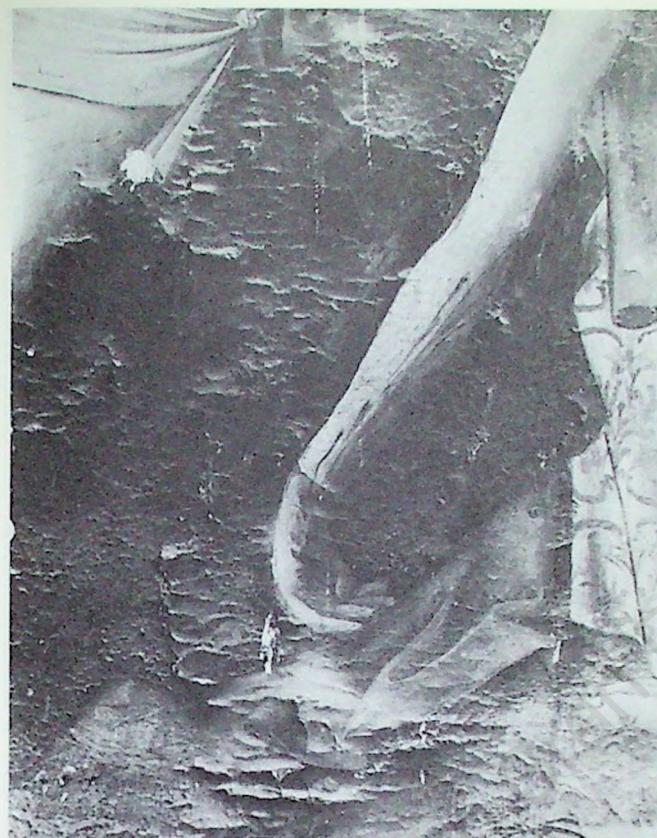


Tabla 12: *EL DESCENDIMIENTO*
(detalle). Foto inicial. Craquelados y
abolsamientos. Manchas de cal

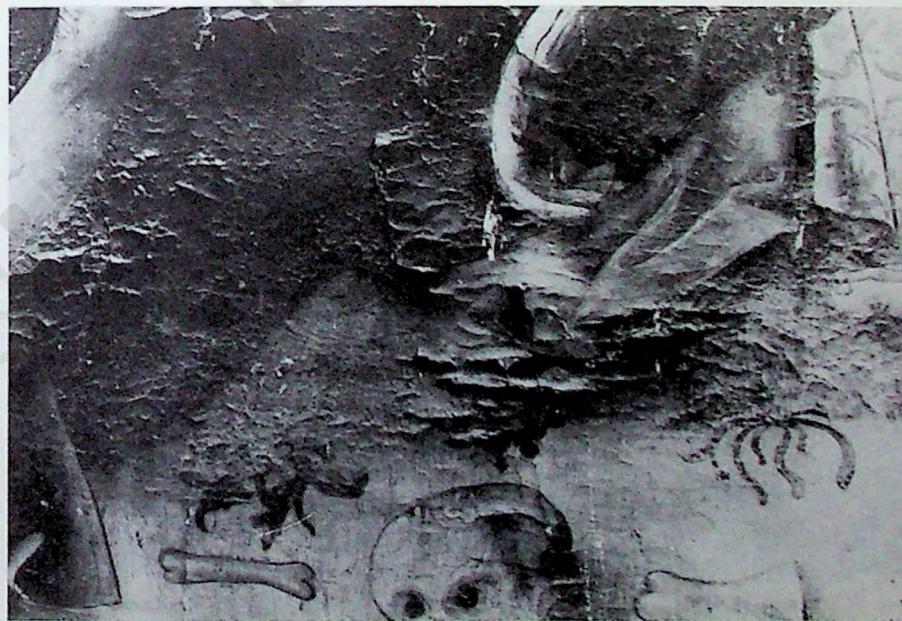




Tabla 13: *EL SANTO ENTIERRO* (detalle). Foto inicial. Craquelado con pérdida de abundante capa pictórica. Adulteración del pigmento

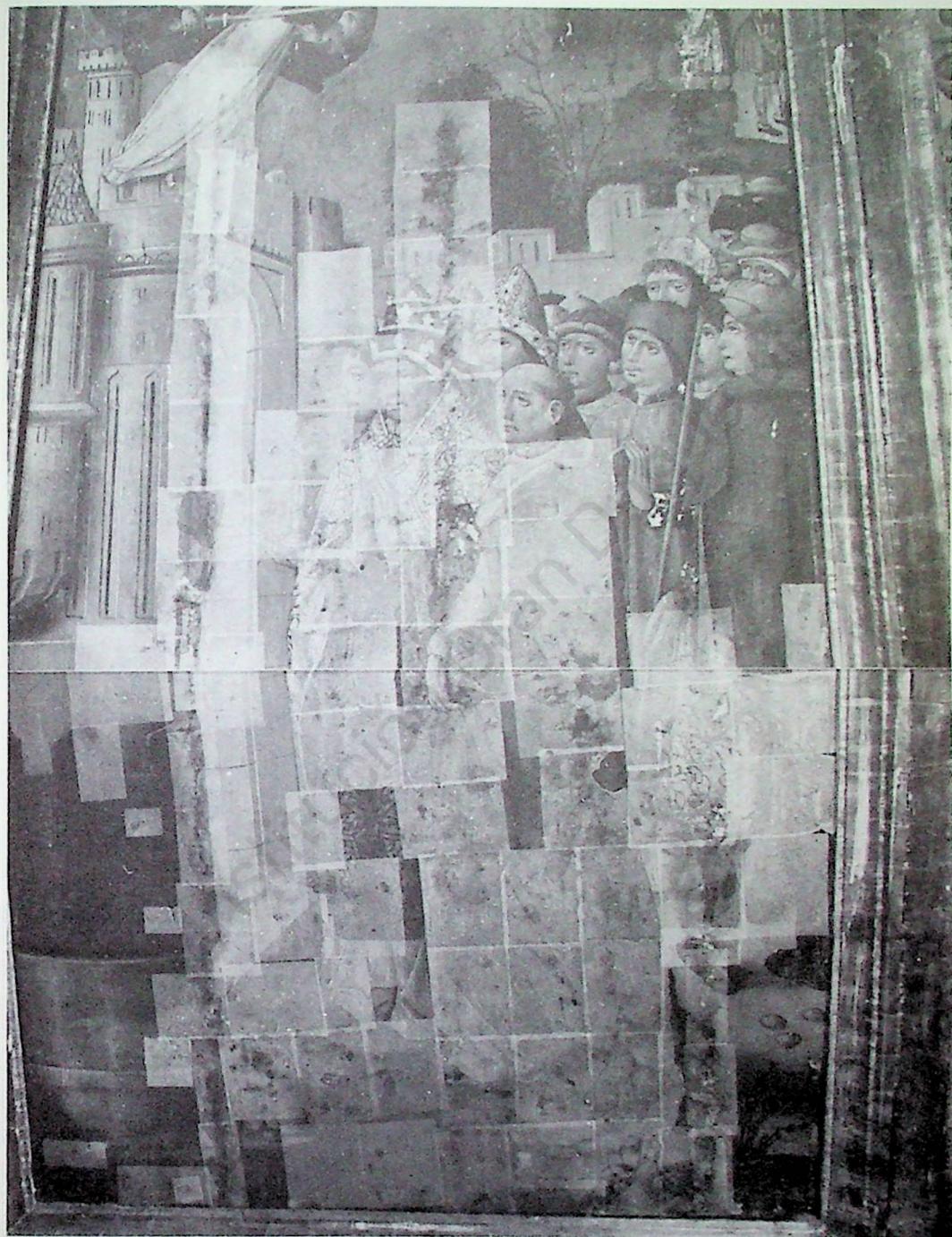
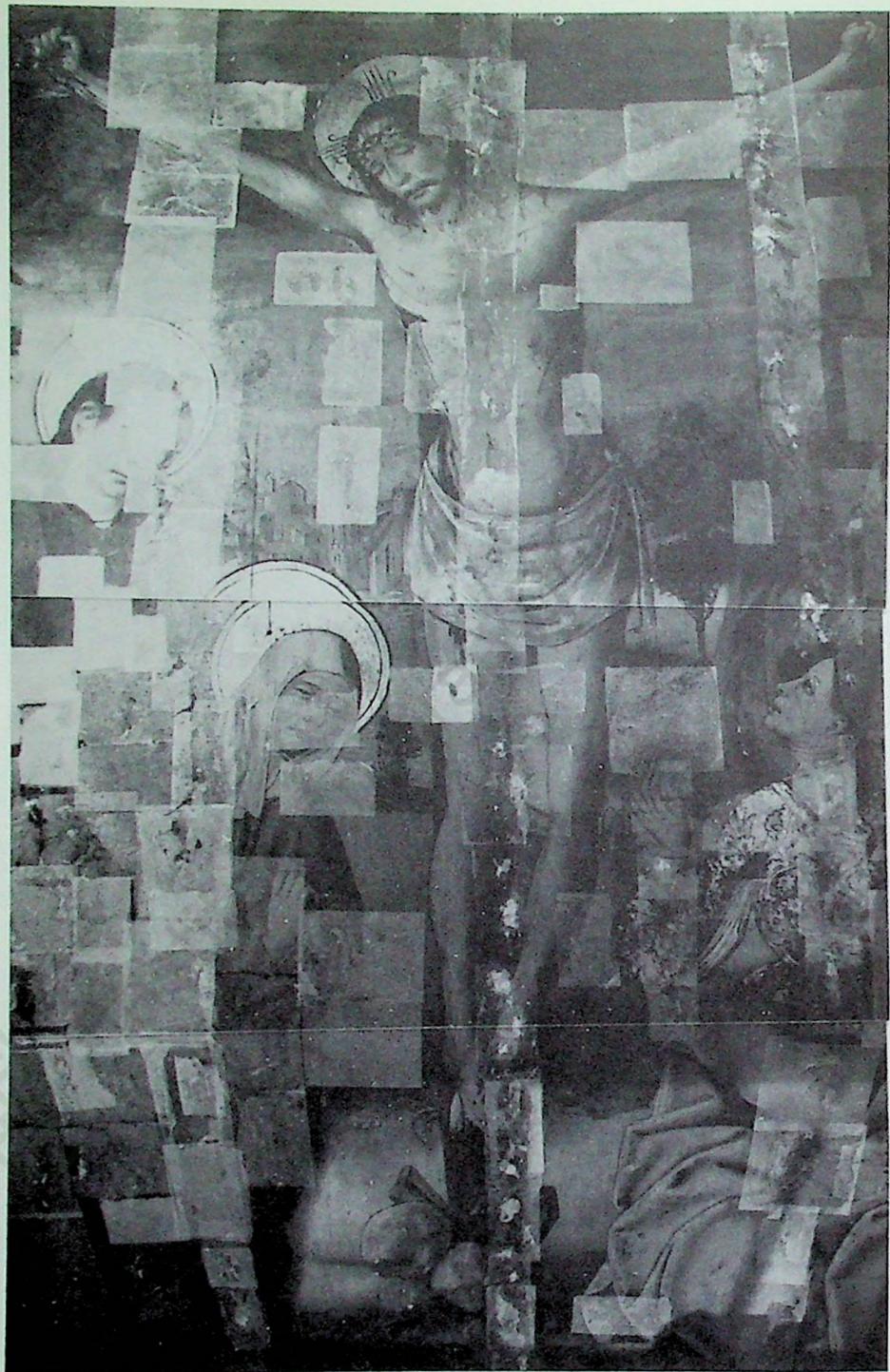


Tabla 8: APARICION DE SAN MIGUEL ANTE UNA MULTITUD. *Sentado de color y consolidación de la capa pictórica*



Sentado de color



Tabla 7: CONSTRUCCION DEL ALTAR (foto final)



Tabla 8: APARICION DE SAN MIGUEL ANTE UNA MULTITUD (foto final)



Tabla 9: LA FLAGELACION (foto final)



Institución Gran Duque de Alba

