

Sobre Benito Sánchez Galindo y el Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat: pinturas del retablo de la capilla de San Salvador o de Talavera, en la Catedral Vieja de Salamanca*

About Benito Sánchez Galindo and the Master of the Panel of San Benito of Montserrat. Paintings from the Altarpiece of the Chapel of San Salvador or Talavera in the Old Cathedral of Salamanca*

Eloy González Martínez¹

Universidad Anáhuac, México

Resumen: En este artículo se estudian las pinturas que forman parte del retablo renacentista que alberga la capilla de San Salvador o Talavera en la Catedral Vieja de Salamanca. Aunque ya se habían hecho distintas propuestas sobre su autoría, las nuevas aportaciones al estudio de la pintura española del siglo XVI permiten centrar de forma más precisa la cuestión. De esta forma, el presente estudio las atribuye a un pintor anónimo cuyo estilo viene definido por las obras publicadas por Carmelo Solís e Isabel Mateo a nombre de Benito Sánchez Galindo. Sin embargo, investigaciones posteriores obligan a deslindar las pinturas de la mano de este maestro, por lo que en este trabajo se le acuña el nombre convencional del Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat, mientras no se pueda identificar a través de una evidencia documental. Asimismo, se pone en relación con las pinturas del retablo de la iglesia de san Pedro en la localidad extremeña de Garrovillas de Alconétar.

Palabras clave: Benito Sánchez Galindo; Luis de Morales; Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat; Escuela de Toro; Luis del Castillo; Catedral Vieja de Salamanca; Capilla de Talavera; Garrovillas de Alconétar.

Abstract: This paper studies the paintings that are part of the Renaissance altarpiece that houses the chapel of San Salvador, known as Talavera chapel, in the Old Cathedral of Salamanca. Although different proposals about their authorship had already been made, new contributions to the studies of 16th century Spanish painting

* Agradezco a la profesora Isabel Mateo sus valiosas apreciaciones y el material generosamente aportado, gracias al cual he podido completar el presente estudio.

¹ <http://orcid.org/0000-0003-0311-3708>

allow us to focus the question in a more precise way. The present research attributes the paintings to an anonymous painter whose style is defined by the works published by Carmelo Solís and Isabel Mateo under the name of Benito Sánchez Galindo. Nevertheless, later studies oblige us to distinguish the paintings from the hand of this master, so in this paper the conventional name of the Master of the panel of San Benito of Montserrat is assigned, as long as it cannot be identified through documental evidence. Likewise, these paintings can be related to the ones of the altarpiece in the church of San Pedro in Garrovillas de Alconétar, Extremadura.

Keywords: Benito Sánchez Galindo; Luis de Morales; Maestro de la tabla de San Benito de Montserrat; School of Toro; Luis del Castillo; Cathedral of Salamanca; Chapel of Talavera; Garrovillas de Alconétar.

La capilla de San Salvador, también denominada de Talavera en honor a su fundador, Rodrigo Arias Maldonado de Talavera (m.1517), alberga un retablo renacentista de escultura y pintura cuya cronología se podría situar en torno a los años centrales del siglo XVI. Se estructura en dos cuerpos y cuatro calles, organizadas a partir de unos balaustres sobre retopilastras que enmarcan las esculturas y pinturas que lo componen.

La atención de este estudio se centra en las cinco tablas pictóricas que se insertan en el retablo, y que reproducen escenas de la vida de la Virgen y de la Pasión de Cristo. Cuatro de ellas se sitúan en las calles laterales, acodadas para adaptar el retablo al espacio de la capilla: en el lado del evangelio la *Visitación* (Fig. 1) y *Cristo Camino del Calvario* (Fig. 2); en el de la epístola, la *Asunción de la Virgen* (Fig. 3) y la *Oración en el huerto de Getsemaní* (Fig. 4). Finalmente, en la calle central, bajo una imagen escultórica de la Virgen y el Niño, se encuentra la *Lamentación o Llanto sobre Cristo muerto* (Fig. 5).

Con anterioridad ya se habían hecho distintas propuestas sobre su autoría. Sin embargo, considerando las nuevas aportaciones historiográficas que se han producido desde entonces, es pertinente abordar de nuevo la cuestión, que es el objetivo central de este trabajo². Las tablas son fruto de la mano de un pintor que, a falta de localizar su nombre en los archivos, se debe mantener todavía en el anonimato³. No obstante, cuenta con un catálogo de obras suficiente para individualizar la personalidad artística de un autor que centra su actividad en los años centrales del siglo XVI, dentro de un manie-

² Con este artículo se pretende también contribuir al estudio de la pintura salmantina del siglo XVI, que como dice Irune Fiz "es uno de los capítulos del arte de ese territorio que ha sido objeto de menor atención por parte de los investigadores (...). En Salamanca, sobre todo en los dos primeros tercios de la centuria, contamos con un conjunto pictórico no muy abundante, un patrimonio disperso y heterogéneo, en el que la frecuente falta de documentación imposibilita especificar unos nombres de artistas unidos a unas determinadas tendencias estilísticas". Irune Fiz Fuertes, "Aportaciones a la pintura salmantina de la primera mitad del siglo XVI", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, 76, (2010), pp. 91 y 92. La autora aporta en la nota 1 una compilación bibliográfica dedicada al estudio de la pintura salmantina renacentista.

³ La documentación sobre la capilla conservada en el archivo diocesano no aporta ningún dato al respecto.



Fig. 1. Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat (atrib.), *Visitación*. Salamanca, retablo de la capilla de Talavera. Catedral Vieja. © Foto del autor.

rismo que integra la influencia de Luis de Morales con ciertos préstamos miguelangelescos.

A comienzos del siglo XX Manuel Gómez Moreno estableció las pinturas en la órbita de Alonso Berruguete, vinculando con buen criterio algunas figuras con la obra de Miguel Ángel, y situando su cronología en la década de 1560⁴. Rodríguez de Ceballos puso el retablo y sus esculturas en relación con el italiano Lucas Mitata, sumándose al criterio de Gómez Moreno al situar las pinturas dentro del círculo de Alonso Berruguete, pero concretando la autoría de Juan de Villoldo⁵. Por su parte, Antonio Casaseca fecha el retablo en 1560 y apunta al zamorano Luis del Castillo como artífice de las pinturas, relacionando las esculturas con la labor de Juan Bautista de Salazar⁶.

Realmente, las pinturas no concuerdan en estilo con la obra conocida de los autores sugeridos. Basándose en investigaciones posteriores, las tablas que componen el retablo salmantino están en relación con toda una serie de pinturas que, a partir de los trabajos de Carmelo Solís, se atribuyeron a Benito Sánchez Galindo. Solís había iniciado el catálogo de este pintor al otorgarle la autoría, con reservas, de una tabla conservada en el monasterio

⁴ Manuel Gómez Moreno, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*, (Salamanca: Caja Duero, 2003), Tomo I, p. 147. La fecha del encargo del informe a Gómez Moreno es el de agosto de 1901. Hay una primera edición del año 1967, (Madrid: Dirección General de Bellas Artes). El manuscrito original en web: http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_salamanca.html (Consultado 21 septiembre 2023).

⁵ Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *Las catedrales de Salamanca*, (León: Everest, 1978), p. 30.

⁶ Antonio Casaseca Casaseca, *Las catedrales de Salamanca*, (León: Edileisa, 1993), p. 40.



Fig. 2. Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat (atrib.), *Cristo Camino del Calvario*. Salamanca, retablo de la capilla de Talavera. Catedral Vieja. © Foto del autor.

de Montserrat con el tema de *San Benito enseñando la Regla a sus monjes* (Fig. 6), atribución que asumirá Dionisio Martín Nieto⁷. Partiendo de dicha tabla, la profesora Isabel Mateo ampliaría el catálogo de obras del artista en un artículo publicado en el año 2003⁸. A través de distintas fuentes historiográficas enriquece la figura de este pintor y escritor, recogiendo y sintetizando los distintos datos biográficos conocidos: su nacimiento hacia 1530 en tierras extremeñas y su posterior traslado a Barcelona, donde aparece documentado entre 1562 y 1589, año de su muerte. Allí escribe su *Victoria Christi* en la década de los setenta, donde se presenta como "pintor

⁷ Carmelo Solís Rodríguez, *Luis de Morales*, (Badajoz: Fundación Caja de Badajoz, 1999), p. 99; Dionisio Ángel Martín Nieto, "Luis de Morales y Lucas Mitata en el Sacro Convento de la Orden de Alcántara. Nuevas aportaciones documentales", *Revista de Estudios Extremeños*, 58, 1, (2002), p. 63.

⁸ Incluye un *San Benito y San Sebastián* y un *San Juan Evangelista*, ambos en paradero desconocido; un *Santiago y San Mateo* (Cáceres, colección herederos del marqués de Camarena); una *Misa de San Gregorio* (Cáceres, colección Montenegro); y el *Bautismo de Cristo*, en el catálogo de Alcalá Subastas (2001) como Paolo de San Leocadio, atribución que la propia Isabel Mateo restituyó en 2018 a Sánchez Galindo en base al estilo similar con las tablas publicadas en su artículo. Isabel Mateo Gómez, "Dos nuevos Morales y obras de epígonos del pintor: Benito Sánchez Galindo y el Maestro de la Magdalena de Lille (Francia)", *Archivo Español de Arte*, 303, 76, (2003), pp. 301-310. La citada autora encuentra cierto influjo de Morales, pero no hasta el punto de incluirlo dentro del taller de "El Divino", como hace Solís. "Podría tratarse de un epígono del maestro, en cuanto al color y cierto dramatismo, conseguido a base de efecto de claroscuro, pero, desde luego, más contenido y matizado por la influencia de la pintura toledana de aquellos años, y por la catalana que pudo conocer, lo que no le resta singularidad a este artista literato de nuestra pintura del siglo XVI, del que esperamos sigan apareciendo nuevas obras, después de la aparición de este trabajo, que puedan configurar su trayectoria artística". Mateo Gómez, "Dos nuevos Morales", p. 308. Sobre la tabla del Bautismo en el mercado madrileño (en web: <https://www.alcalasubastas.es/es/lote/88-1451-1451/280-394-benito-sanchez-galindo-c-1530-posterior-a-1588-bautismo>). Consultada el 21 de septiembre de 2023).



Fig. 3. Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat (atrib.), *Asunción*. Salamanca, retablo de la capilla de Talavera. Catedral Vieja. © Foto del autor.

extremeño, y ciudadano de Barcelona”. Siguiendo a Rodríguez Moñino, referencia distintas obras pictóricas contratadas en Cataluña y no localizadas⁹.

Sin embargo, el profesor Joaquim Garriga había sacado a la luz en el año 2001 las obras catalanas presuntamente perdidas de Benito Sánchez Galindo, en un artículo de gran importancia para definir su verdadera personalidad pictórica¹⁰. La cuestión a tener en cuenta es que, a partir del trabajo del profesor Garriga, no era posible vincular a Sánchez Galindo con las pinturas publicadas por Carmelo Solís e Isabel Mateo, ya que ambos estilos diferían sustancialmente, hasta tal punto de descartar incluso cualquier evolución que explicara estas diferencias. Asimismo, Garriga aclaraba interesantes datos

⁹ Antonio Rodríguez Moñino, “Los Pintores badajozes del siglo XVI”, *Revista de Estudios Extremeños*, (1955), pp. 119-272. Recoge el texto completo por el que se sabe que en 1562 pintó la bandera del cabildo de la Seo vicense; en 1563 contrató la pintura de un retablo para el monasterio de san Benito de Bagés; en 1569 otro para la cofradía del Santo Espíritu de Manresa, que debía instalarse en la Capilla de san Poncio; en 1570 firma las condiciones de un retablo para la parroquia de Santa María del Serrateix; en 1575 pintó diecisiete cuadros para la sala de la “Colació” del Monasterio de Montserrat; en 1581, en compañía del pintor Antonio Toreno, contrata la pintura de la bandera de santa Eulalia, por encargo de los “consellers”, de Barcelona; en 1588 cobra por la pintura y dorado de la galera *Capitana* de la escuadra imperial. También consta que tuvo mucha relación con el toledano Isaac de Hermès. Mateo Gómez, “Dos nuevos Morales”, pp. 307 y 308.

¹⁰ Joaquim Garriga Riera, “Benet Sanxes Galindo, pintor i poeta del segle XVI a Catalunya”, *Estudi general: Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, 21, (2001), pp. 69-130. Entre las obras que publica están las documentadas y citadas por Rodríguez Moñino e Isabel Mateo, como el retablo de San Ponce en el Museo Histórico de La Seu (Manresa) y el de Serrateix, dedicado a San Pedro, conservado en el Museo Diocesano y Comarcal de Solsona (Lleida).



Fig. 4. Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat (atrib.), *Oración en el huerto*. Salamanca, retablo de la capilla de Talavera. Catedral Vieja. © Foto del autor.

biográficos, como el documento notarial del año 1563 en el que el Sánchez Galindo se declaraba como pintor natural del reino de Portugal y habitante de la ciudad de Barcelona. La contradicción aparente con el frontispicio de su libro *Victoria Christi*, donde se definía como "pintor extremeño", la resuelve el profesor Garriga aduciendo la posible referencia del autor a la provincia portuguesa de Extremadura¹¹. Lo que sí se puede confirmar, tomando como base para el estilo de Sánchez Galindo las pinturas publicadas por Joaquim Garriga, es que no se le puede considerar dentro de la nómina segura de discípulos de Morales, tal y como dice Carmelo Solís, que presupone una influencia del pintor extremeño basándose en su fuerte personalidad artística, ya que como él mismo dice "no constan explícitamente su aprendizaje inicial o sus trabajos con Morales"¹². Además, la referencia documental en el pleito de Puebla de la Calzada (1549-1550), que también apuntó como explicación del contacto e influencia de Morales sobre Sánchez Galindo, hay que interpretarla como una simple relación personal y no una filiación estilística, lo cual queda confirmado por el estilo de las obras conservadas en Cataluña¹³.

No sé tampoco cuál fue el fundamento de Carmelo Solís para atribuir la pintura de Montserrat a Benito Sánchez Galindo, y que sirvió inicialmente como básica para establecer su estilo hasta la publicación del estudio de Joaquim Garriga. Sólo cabe suponer que la localización en Cataluña de una

¹¹ Garriga Riera, "Benet Sanxes", p. 71.

¹² Solís Rodríguez, *Luis de Morales*, p. 99.

¹³ Se trata de una disputa legal entre el pintor Estacio de Bruselas y Luis de Morales por la realización de un retablo en la localidad pacense citada de Puebla de la Calzada, y a la que Benito Sánchez Galindo acude como testigo en favor de Morales. Carmelo Solís Rodríguez, "Luis de Morales. Nuevas aportaciones documentales", *Revista de Estudios Extremeños*, 33, 3, (1977), pp. 574 y 589, nota 19.



Fig. 5. Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat (atrib.). *Lamentación*. Salamanca, retablo de la capilla de Talavera. Catedral Vieja. © Foto del autor.

pintura en la que advierte la influencia de Morales le lleva a tal conclusión, basada en el posible influjo de "El Divino" sobre un pintor cuyas obras documentadas se centran en tierras catalanas, y cuyo nacimiento situaba, confirmando una anterior suposición de Rodríguez Moñino, en Badajoz¹⁴. La vinculación de Sánchez Galindo con la orden benedictina en Cataluña tal vez podría haber consolidado la opinión de Solís en referencia al autor de la tabla de Montserrat. Sin embargo, esta tabla de *San Benito* fue comprada por el abad Escarré en 1948, por lo que tampoco es seguro su origen catalán. En este sentido, ya se ha establecido la posibilidad de que se trate de alguna obra que Luis de Morales pintó para algún cenobio benedictino, como el de la capilla del Comendador de Villasayas en el convento de San Benito de Alcántara¹⁵.

Teniendo en cuenta todas estas consideraciones, no es de extrañar que la profesora Isabel Mateo no pudiera vincular el estilo del supuesto Sánchez Galindo con ninguna pintura conservada en Cataluña, lugar de máxima actividad para el pintor según las fuentes documentales, ya que es donde pasó la mayor parte su vida.

Establecido el estado de la cuestión sobre Benito Sánchez Galindo, y deslin-

¹⁴ Solís Rodríguez, "Luis de Morales", nota 19. La referencia de Rodríguez Moñino se encuentra en "Los pintores badajoceros", p. 260.

¹⁵ "Más arriba San Benito y San Bernardo dando la regla a los monjes, y en medio de los dos la imagen en escultura de una Virgen con el Niño entronizada. En el museo del monasterio de Montserrat se exhibe como de seguidor de Luis de Morales un "San Benito dando la regla a los monjes" que fue comprado por el abad Escarré en Barcelona en 1948. Carmelo Solís considera esta tabla como obra de un discípulo de "El Divino", Benito Sánchez Galindo. La figuración de san Benito dando la regla a los monjes nos hace pensar en una pintura hecha para una comunidad conventual y pertenezca o no al retablo de Villasayas, y sea o no de Morales, sí nos refleja el modelo compositivo que debió tener la referida tabla". Martín Nieto, "Luis de Morales y Lucas Mitata", p. 63.

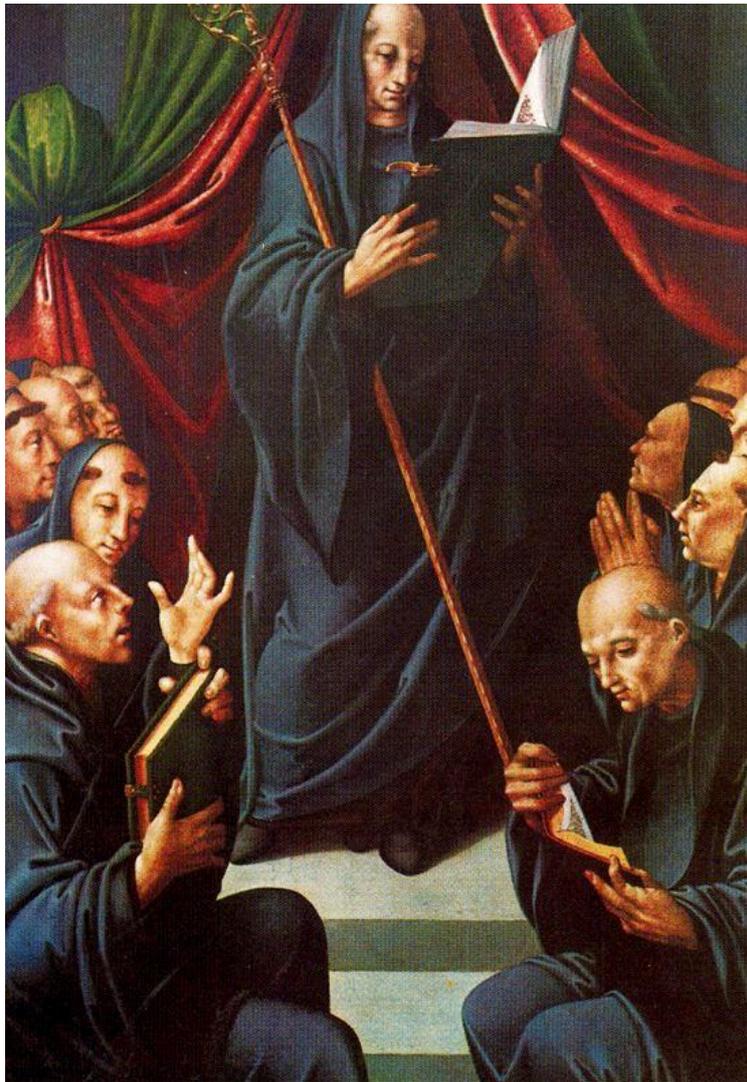


Fig. 6. Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat (atrib.). *San Benito enseñando la Regla a sus monjes*.
Monistrol de Montserrat (Barcelona), Monasterio de Montserrat. © Foto del autor.

dándolo definitivamente del magisterio directo de Luis de Morales y de la ejecución de las pinturas del retablo de la capilla de Talavera de la cathedral vieja de Salamanca, el siguiente asunto es abordar la autoría de estas tablas del retablo salmantino. En este caso, sí se puede considerar un pintor dentro de la órbita de Luis de Morales, cuya personalidad artística la encontramos en las ya comentadas obras publicadas por Carmelo Solís e Isabel Mateo a nombre de Benito Sánchez Galindo. Seguramente se trata de un autor dentro de la nómina de artistas relacionados con el pintor pacense, con un estilo manierista que sitúa su actividad en los años centrales del siglo XVI, pero a falta del documento que lo certifique se propone como nombre convencional y provisional el de Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat, de acuerdo con la primera obra publicada por Carmelo Solís. Desde luego, el uso del claroscuro, la gestualidad y expresión melancólica de algunas figuras - como por ejemplo la manera de fruncir las cejas en figuras como la José de

Arimatea, sosteniendo el cuerpo de Cristo, en la *Lamentación* (Fig. 5)-, así como los rostros de la Virgen y Cristo nos hablan de un pintor en relación con el magisterio de Morales, aunque con unas peculiaridades que reflejan la labor de un artista con una acusada personalidad propia. En este sentido, es interesante el dato, ya citado más arriba, que aporta Rodríguez de Ceballos sobre Lucas Mitata al hablar de las esculturas del retablo de la capilla de Talavera, y del que dice se encuentra realizando trabajos para la catedral de Salamanca en 1558¹⁶. En este punto seguramente esté siguiendo a Manuel Gómez Moreno¹⁷, pero el interés deriva del hecho de que Mitata es un escultor que trabaja también en tierras extremeñas, por lo que su relación con Extremadura, y con artistas como Morales, puede ser el punto de encuentro que explique la presencia de nuestro pintor en la catedral salmantina¹⁸.

Las características de las pinturas publicadas por Carmelo Solís e Isabel Mateo se reflejan en las tablas de la catedral de Salamanca. Se observa la tendencia a la monumentalidad de figuras pesadas, corpulentas, y los mismos tipos masculinos, sobre todo en los personajes de perfil, en los que repite el modelo de cabellos y barbas, matizados con pequeños toques de luz. Gusta de los rostros de frente despejada, con narices rectas o con el hueso nasal ligeramente destacado si las representa de perfil. Los ojos con los párpados entrecerrados, que les da un aspecto rasgado, y la línea de las pestañas rectas, aportan una expresión ensimismada.

El uso de un fuerte claroscuro da como resultado un modelado duro y macizo de las carnaciones y los ropajes. Esto se hace sobre todo evidente en los pómulos, remarcados muchas veces por sombras acusadas. En cuanto a las vestimentas, conforman amplias áreas lisas que se rompen mediante pliegues rígidos y escultóricos, de perfiles más bien rectilíneos y quiebras angulosos, ello tal vez debido a la influencia de los grabados nórdicos que debe usar de modelo, contribuyendo al aspecto monumental de las figuras. También se aprecia un cierto gusto por el uso de tornasolados, como se puede ver en algunas tablas como la *Oración en el Huerto* (Fig. 4) o los niños de la *Asunción de la Virgen* (Fig. 3).

Los tipos infantiles son también particulares, como se aprecia en la *Asunción* (Fig. 3): caras regordetas y entradas en carnes, apreciable, sobre todo, en los carrillos y la barbilla; frente amplia, con entradas en el cabello acompañadas a veces por un mechón central; nariz redondeada, pequeña y respingona. Son características repetidas en el *Bautismo de Cristo* de colec-

¹⁶ Ver nota 5.

¹⁷ "La capilla de Talavera tiene un precioso retablito, dentro de un arco todo él de columnas monstruosas, tableros pintados y cuatro pequeñas imágenes, a más de la Virgen, catalogada antes. Su talla es bastante clásica e italiana, y se haría en 1562, cuando el patrono D. Francisco Pimentel y Maldonado cumplía lo dispuesto por el dotador de la capilla, D. Rodrigo Arias Maldonado de Talavera, como expresa una larga inscripción latina. Quizá pueda ser obra del italiano Lucas Mitata, que consta hacía imágenes para esta Catedral en 1558". Gómez Moreno, *Catálogo monumental*, pp. 126-127.

¹⁸ "En el contrato que hace Luis de Morales del retablo de la parroquial de San Felices de los Gallegos (Salamanca), el 31 de marzo de 1572, está como testigo el escultor Lucas Mitata, a cuyo cargo estaba la creación escultórica de esta obra, el cual dice conocer al pintor. A la luz de los documentos aportados, creemos que el escultor y el pintor se conocían por haber coincidido en una misma empresa, la decoración de la capilla de Bravo de Xerez". Martín Nieto, "Luis de Morales y Lucas Mitata", p. 58.



Fig. 7. Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat (atrib.). Detalle de la *Lamentación*. Salamanca, retablo de la capilla de Talavera. Catedral Vieja. © Foto del autor

ción privada y en el *Santiago y San Mateo* de la colección del marqués de Camarena¹⁹. Estos infantes de cuerpos escultóricos tienen reminiscencias de los modelos de Luis de Morales - de cabellos rizados y frente despejada, acompañada de mechón central-, pero se acercan mucho a figuras miguelangelescas, como por ejemplo se observa en el ángel con manto azul en primer término de la *Asunción* (Fig. 3), que guarda similitudes con el san Juanito de la denominada *Madonna de Manchester* de la National Gallery de Londres, atribuida a los pinceles de Buonarroti²⁰. Una relación con el pintor italiano que, recordemos, Manuel Gómez Moreno ya había establecido en la tabla de la *Asunción*²¹. La ya comentada corpulencia escultórica de las figuras, y la pesadez de los paños también parecen sugerir el conocimiento de la obra del pintor florentino por parte del autor de las tablas salmantinas. La vinculación con Miguel Ángel también se puede observar en las manos, rostros y barbas de algunos tipos masculinos envejecidos, como el san José de la tabla de la *Visitación* (Fig. 1), o el Nicodemo de la *Lamentación* (Fig. 7). Se pueden cotejar, por ejemplo, con el profeta Jeremías que decora la bóveda de la Capilla Sixtina, pues comparten las manos grandes y detalladas anatómicamente en su musculatura y venas, y las barbas largas blancas, que caen en vertical finalizando con varios mechones que las dividen.

Se detiene también en algunos detalles y delicadezas. Así lo vemos en la *Lamentación*, donde se recrea en el tocado y en la transparencia del velo de la Magdalena; en las arrugas del cuello y las venas de la sien de Nicodemo;

¹⁹ Mateo Gómez., "Dos nuevos Morales", p. 305, fig. 6 y fig. 8.

²⁰ La Virgen y el Niño con San Juan y Ángeles ('The Manchester Madonna'), ca. 1494 (n.º inv NG809).

²¹ Ver nota 4.

en los pliegues de la piel del abdomen de Cristo; en las venas de las manos o en las lágrimas surcando los rostros de los distintos personajes.

También el paisaje es objeto de su interés por lo concreto, como en las hojas de primer término y los árboles y arbustos frondosos de la *Oración en el huerto* (Fig. 4), o las piedras de distintos tamaños en el *Camino de Calvario* (Fig. 2). Algo también observado en el *Bautismo de Cristo*, donde los patos nadando en el estanque que sirve de fondo muestran su complacencia en la representación de la naturaleza. Estas características, junto con los fondos de rocas escarpadas con siluetas vivas y vértices afilados, denotan las sugerencias nórdicas, quizá a través del uso de estampas, ya comentadas al hablar del tipo de paños. De hecho, y aunque las fuentes gráficas en las que se fundamenta se tratarán con detalle más adelante, anticipo ya una de ellas en la *Lamentación* (Fig. 5), que parece seguir modelos del mismo tema de Cornelis Cort (1533-1578)²². Insiste además en lo agreste mediante los troncos de perfil quebrado y ramas desnudas sobresaliendo de la roca, en armonía con una visión inquietante del paisaje propia del manierismo. Sin embargo, se muestra más equilibrado y comedido en las actitudes de sus personajes, incluso en los rostros tendentes a la falta de expresividad, la cual busca fundamentalmente a través del gesto de las manos: grandes, nerviosas y tensas. Esta atención al detalle en los paisajes y en los pormenores de las figuras recuerdan la manera de trabajar de Luis de Morales, con una minuciosidad presente en sus obras ya destacada por Palomino al hablar de la "sutileza" de sus pinturas²³. Y concretando en los paisajes, podemos observar esa delicadeza en la tabla de *La oración en el Huerto* del museo del Prado (n.º inv. P8156), fechada hacia 1545, de la que Leticia Ruiz destaca la "prolija minuciosidad"²⁴.

En relación con el catálogo del *Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat*, también me gustaría mencionar unas pinturas cacereñas en las que posiblemente se puede apreciar su mano. Se trata de algunas tablas del retablo conservado en la iglesia de San Pedro de Garrovillas de Alconétar, fechable aproximadamente en la década de 1550²⁵. La iconografía es variada, y se representan desde escenas neotestamentarias y de la vida de San Pedro y la Virgen, a figuras como una Virgen con el niño en brazos, *San Gregorio Magno* o *San Lorenzo y Santa Lucía*. En el banco se representan a *San Juan* (Fig. 8), *San Pedro* (Fig. 9) y un *Ecce Homo* del lado del Evangelio, y a *San Andrés* (Fig. 10), *San Pablo* (Fig. 11), además de un *Cristo con la cruz a*

²² En este caso, Cornelis Cort a su vez se inspira en dibujos de Giulio Clovio. La dependencia de la tabla salmantina con esta estampa se observa en la postura de las piernas, flexionadas, y cruzando los pies en una pose complicada. Irune Fiz Fuertes, *Pintura y pintores en Zamora*, p. 195, fig. 154.

²³ Así lo recoge y comenta Pereda en 2015. Felipe Pereda, "Luis de Morales, pintor divino", en *El divino Morales*, ed. Leticia Ruiz Gómez, (Madrid-Bilbao-Barcelona: Museo Nacional del Prado-Museo de Bellas Artes- Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2015), p. 45.

²⁴ Leticia Ruiz Gómez, "La Oración en el Huerto", en *Luis de Morales*, p. 112, n.º 21.

²⁵ La relación de las pinturas de Salamanca y Garrovillas fue una sugerencia de la profesora Isabel Mateo, que tuvo la amabilidad de recibirme al solicitar su consejo para la realización de este artículo. Al consultarle sobre el trabajo que estaba llevando a cabo, me cedió generosamente las imágenes del retablo cacereño.



Fig. 8. Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat? (atrib.), *San Juan*. Banco del retablo de la iglesia de San Pedro. Garrovillas del Alconétar (Cáceres). © Foto del autor.

cuestas, del lado de la Epístola²⁶. Las pinturas se encuentran muy retocadas y barridas, especialmente los dos Cristo del banco, por lo que no se puede hacer una justa apreciación de su estilo, algo ya observado por José Ramón Mérida²⁷. Esta cuestión dificulta una valoración que permita afirmar la intervención del *Maestro de la tabla de San Benito Montserrat*, pero sí hay que anotar ciertas concomitancias en las figuras del banco y en una de las escenas del retablo mejor conservadas, como es la *Epifanía* (Fig. 12). Al igual que en las tablas del retablo de la capilla de Talavera, las pinturas revelan a un autor que ha tenido acceso a la obra de Miguel Ángel, ya sea a través del examen directo de los techos de la Capilla Sixtina, de los dibujos preparatorios o de estampas. Esto se observa en varias figuras. En primer

²⁶ San Juan y san Andrés son fácilmente reconocibles, por la juventud característica del primero y la cruz en aspa en el caso de Andrés. A san Pablo se le representa mirando hacia arriba, y mitigando la luz divina que le ciega con la mano izquierda, en referencia al capítulo de su conversión. En el caso de san Pedro, sólo porta un libro y no las llaves características como atributo iconográfico, por lo que su identificación se hace por pertinencia al estar formando *pendant* con san Pablo, además de por la importancia de su representación en una iglesia de la que es titular.

²⁷ "El retablo mayor, único que tiene algún interés, es de talla, de estilo plateresco, de dos cuerpos, con columnillas y grutescos. Sus pinturas están tan deterioradas que no es posible hacer de ellas aprecio. Hay también imágenes de talla entre las cuales una debe ser citada, la de san Juan, que es una escultura estimable del siglo XVI". José Ramón Mérida, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres. (1914-1916)*, (Madrid: Ministerio de Instrucción pública, 1924), V. II, texto, p. 116. Se puede consultar el manuscrito original en red (en este caso, el texto referido se localiza en la página 155). (En web: http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010_CMTN/html/001359466_V02T.html#page/156/mode/2up; Consultada el 21 de septiembre de 2023).

Pude comprobar el estado de las pinturas de primera mano, acompañado además por el profesor Matías Díaz Padrón, siempre generoso a la hora de ayudar a los investigadores que se acercaban para solicitar su magisterio, y sobre todo siempre dispuesto a emprender cualquier viaje, por largo y cansado que fuera, que además de ampliar sus conocimientos y satisfacer su curiosidad, también le permitía salir de su rutina habitual.

lugar, la de *San Andrés*, cuyo gesto en escorzo diagonal de su brazo derecho o el movimiento de una barba dividida en mechones están en relación con la figura de Dios en la *Creación del sol y la luna* de la bóveda de la Sixtina. Además, habría que hablar de la síntesis de dos modelos, ya que este *San Andrés* guarda relación con otra fuente grabada que parece tomar también como referencia, en este caso basada en los dibujos de Rafael: *Dios se aparece a Noé después del Diluvio*, composición conocida a través de los difusores de las obras del pintor de Urbino, como Marcantonio Raimondi²⁸. Coincide en el escorzo frontal con el que se resuelve la postura del brazo derecho de san Andrés, similar a la del mismo brazo de Dios en la estampa de Raimondi. La segunda figura, y en la que se observa la dependencia más evidente con la obra de Miguel Ángel, es la de *San Juan* (Fig. 8), en clara correspondencia con el profeta Daniel de la Sixtina, en el que coincide incluso con el dibujo de las venas de su brazo izquierdo. Precisamente, esta figura de san Juan en el banco del retablo de Garrovillas muestra analogía con el mismo personaje de la escena de la *Lamentación* del retablo de la capilla de Talavera (Fig. 7). Y, asimismo, el san José de la escena de *Epifanía* (Fig. 12) del retablo cacereño, citada más arriba, comparte el mismo gesto y modelo que el san Juan de la *Lamentación* (Fig. 7). Insistiendo en la comparativa entre ambas escenas, también se puede establecer alguna analogía entre el rey Gaspar de la *Epifanía* y el José de Arimatea de la *Lamentación* (Fig. 5) de la capilla salmantina: frente despejada con cabellos rizados y castaños, matizados con toques claros. Finalmente, la figura de *San Pedro* (Fig. 9) en Garrovillas revela la influencia de Miguel Ángel en el tipo de figura corpulenta con barbas blancas que se dividen en varios mechones, que se pueden comparar con las del profeta Jeremías en los techos de la Sixtina. Este *San Pedro* se puede cotejar, además, con la figura de Nicodemo en la *Lamentación* (Fig. 7), y el tipo de barba de san José en la de la *Visitación* de la capilla de Talavera (Fig. 1).

La dependencia tan directa de los modelos miguelangelescos conlleva plantearse otra cuestión central al tratar sobre la obra del *Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat*: las fuentes de inspiración para la ejecución de sus pinturas. En este asunto, además de la obra de Miguel Ángel, encontramos también la aportación de composiciones rafaelescas. De hecho, si buscamos los referentes gráficos de sus obras nos encontramos con un autor que se mueve en las mismas coordenadas que la mayoría de los pintores del Renacimiento español a la hora de buscar los modelos de sus escenas: el repertorio gráfico que difundió las composiciones italianas de Rafael, ya desde la década de 1520, y posteriormente las de Miguel Ángel, una década después, a través de las estampas de autores como el ya citado Raimondi o Agostino Veneziano, entre otros. Asimismo, también se puede

²⁸ La Biblioteca Nacional de España cuenta con algún ejemplar de la estampa. (En web: <https://datos.bne.es/edicion/binp0000203141.html>; Consultada el 21 de septiembre de 2023).



Fig. 9. Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat? (atrib.), *San Pedro*. Banco del retablo de la iglesia de San Pedro. Garrovillas del Alconétar (Cáceres). © Foto del autor.

comprobar la utilización de fuentes nórdicas, como Durero o Cornelis Cort, aunque las estampas de este último se basaron en los modelos italianos.

Comenzando por la correspondencia con los modelos rafaelescos, además de en el *San Andrés* de Garrovillas que se ha comentado, la vinculación con ellos se puede observar también en otras composiciones. En primer lugar, en la escena de la *Asunción* de la capilla de Talavera (Fig. 3), que se puede poner en relación con estampas que representan a la Virgen entren nubes sostenidas por querubines, como la de su *Coronación* o la del mismo asunto de la *Asunción*, ambas realizadas por el denominado Maestro del dado (act. 1532-1550), un autor que sigue modelos de Rafael o de su *bottega*, como Perino del Vaga. Con la *Coronación* comparte el tipo de nubes algodonosas y el aplomo con el que se sitúa la Virgen, a través de un esquema piramidal²⁹. De la estampa de la *Asunción* parece tomar el gesto orante de María, que acompaña de una mirada hacia los cielos, además de las nubes que rodean su figura, formando un círculo³⁰. De la misma forma, en la tabla de *Cristo*

²⁹ Se pudo consultar en web el ejemplar del Victorian and Albert Museum, fechado entre 1532-1535. (En web: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1153291/coronation-of-the-virgin-print-ma%C3%A9tre-au-d%C3%A9/>; Consultada el 21 de septiembre de 2023).

³⁰ También con una estampa dentro de las colecciones del Victorian and Albert Museum. (En web: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1153290/assumption-of-the-virgin-print-maitre-au-de/assumption-of-the-virgin-print-ma%C3%A9tre-au-d%C3%A9/>; Consultada el 21 de septiembre de 2023).



Fig. 10. Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat? (atrib.), *San Andrés*. Banco del retablo de la iglesia de San Pedro. Garrovillas del Alconétar (Cáceres). © Foto del autor.

camino del Calvario se está inspirando en la composición de Rafael para el tema de la caída de *Cristo camino del Calvario* o *Pasmo de Sicilia* (Museo del Prado, n.º inv. P00298), de hacia 1515-1516, y que se difundió a través de las estampas como las de Agostino Veneziano. *El Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat* simplifica la escena, de la que recoge la caída de Cristo, apoyando su mano en el suelo; la actitud de súplica y angustia de la Virgen, juntando las manos al igual que una de las santas mujeres a la derecha de la pintura de Rafael; o el gesto del soldado a caballo, señalando a Cristo mediante el escorzo diagonal de su brazo derecho. Lo interesante es observar cómo en este caso hace también una labor de síntesis con uno de los modelos señalados como referencia para la composición de Rafael, como es el grabado del mismo asunto de Dürero en la serie de la *Pequeña Pasión* (1509): las similitudes se aprecian en el mismo gesto de apoyar la mano en la caída; las santas mujeres sufrientes a la izquierda, o el soldado de espaldas a la derecha, marcando la musculatura de los gemelos. Es decir, el *Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat* no copia literalmente de sus fuentes, sino que al igual que muchos otros autores del Renacimiento español, toma aquellos elementos de la composición que le interesan para recrear sus escenas.



Fig. 11. Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat? (atrib.), *San Pablo*. Banco del retablo de la iglesia de San Pedro. Garrovillas del Alconétar (Cáceres). © Foto del autor.

En cuanto a la comentada influencia tan estrecha del *Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat* con modelos miguelangelescos, como en algunos detalles anatómicos o los casos concretos del *San Andrés* y *San Juan* de Garrovillas, en el que va más allá de una simple inspiración, plantea además otra cuestión: la forma de acceso que tuvo a las obras o diseños del pintor florentino. Sin descartar la posibilidad de la visión directa de las obras en Italia, me inclinaría por explicarlo a través del manejo de estampas, a las que además se puede añadir la hipótesis de un acceso a estas fuentes gráficas a través del contacto con artistas que han manejado dibujos y diseños de obras de Miguel Ángel y de sus pinturas en la Capilla Sixtina.

Al haber establecido una relación de estilo con Luis de Morales, se podría pensar que toma también como referencia modelos del pintor extremeño, que al igual que el *Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat* se sirvió para sus composiciones de diversas fuentes septentrionales - Schongauer, Durero, Cornelis Cort-, pero también italianas. Concretando más en estas últimas, se han vinculado las composiciones de Morales con Rafael, Jacopo Caraglio, o el conocimiento directo con la obra de Sebastiano del Piombo³¹. Pero en relación con la influencia de Miguel Ángel interesa más la posibilidad

³¹ Ruiz Gómez, "Luis de Morales: divino y humano", en *Luis de Morales*, pp. 31 y 38.

apuntada de que el pintor extremeño hubiera accedido a obras como *La Piedad* del Vaticano a través de estampas como las de Adamo Escultori (Mantua, ca. 1530-1585)³². La mención de este último autor es muy sugerente por su labor de difusión de los modelos miguelangelescos de la Capilla Sixtina, por lo que es una referencia a tener en cuenta a la hora establecer las posibles fuentes gráficas utilizadas por el Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat³³.

Pero en esta cuestión me gustaría apuntar también otro posible punto de contacto con la obra de Miguel Ángel. Para ello debo retomar la cuestión mencionada más arriba sobre de la autoría del pintor de la escuela toresana, Luis del Castillo, que plantea Antonio Casaseca para las pinturas del retablo de la capilla de Talavera³⁴. En España hay dos pintores que utilizan los modelos miguelangelescos de manera temprana: Pedro Machuca (1490-1550) y Alonso Berruguete (ca. 1488-1561), autor con el que se ha relacionado las pinturas del retablo de la capilla de Talavera, como ya se comentó. Otro de los pintores españoles que más claramente utilizó los modelos de Miguel Ángel fue Juan de Soreda, que maneja estampas o dibujos que traen a la pintura española los modelos de la Capilla Sixtina³⁵. En este sentido, habría que recordar la relación que se estableció entre Soreda y Luis del Castillo. Tras la muerte de Soreda, recibirá sus dibujos y cartones³⁶, y tal vez pueda ser una vía que explique la influencia tan directa que se observa en algunos modelos del Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat. De acuerdo con el estilo de las obras atribuidas a Luis del Castillo, no comparto la opinión de Casaseca: las figuras robustas del retablo salmantino no coinciden con el canon más alargado de Castillo, que además resuelve sus composiciones con un mayor dinamismo, siguiendo modelos rafaelescos a

³² Pereda, "Luis de Morales", p. 55.

³³ Hay que mencionar un lote de siete estampas en el mercado italiano (octubre de 2017), ya que una de ellas reproduce la figura del profeta Daniel de la Sixtina, que como se comentó es uno de los modelos que sigue el *Maestro de la Tabla de san Benito de Montserrat* en el banco del retablo de Garrovillas de Alconétar. (En web: <https://www.gonnelli.it/uk/auction-0023-1/scultori-adamo-lotto-di-sette-bulini.asp>; Consultada el 21 de septiembre de 2023). Sin embargo, en la estampa de Escultori no aprecio el nivel de detalle anatómico respecto del modelo de la Sixtina que sí alcanza en el San Juan de Garrovillas, como la representación exacta de las venas de su brazo izquierdo.

³⁴ Ver nota 6.

³⁵ Sobre la influencia de Miguel Ángel y Rafael en España: Ana Ávila, "Influencia de Rafael en la pintura española del siglo XVI a través de los grabados", en *Rafael en España*, dir. Manuela Mena, (Madrid: Museo del Prado, 1985), pp. 43-53; Pedro Luis Echeverría-Goñi., "Presencia de Rafael, Miguel Ángel y otros maestros renacentistas en la catedral de Pamplona través del grabado y de la copia", *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 1, (2006), pp. 167-188. Sobre Juan de Soreda y el uso de la estampa en su obra: Ana Ávila Padrón, "El pintor Juan Soreda. Estudio de su obra", *Goya*, 153, (1979), pp. 136-145; Ana Ávila Padrón, "Juan Soreda y no Juan Pereda. Nuevas noticias documentales e iconográficas", *Archivo Español de Arte*, 208, (1979), pp. 405-424; Ana Ávila Padrón, "Influencia de la estampa en la obra de Juan Soreda", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 67, (1981), pp. 81-93.

³⁶ "Se cuenta con un importante dato a la hora de establecer el origen de la formación pictórica de Luis del Castillo, ya que en 1537 otorga poder a un zapatero de El Burgo de Osma para que en su nombre recoja los útiles del taller del pintor Juan de Soreda. Lo más probable es que Luis del Castillo realizara su aprendizaje dentro del taller de Soreda, y por tal motivo éste le dejó en herencia sus instrumentos de trabajo, que incluían los "papeles y cartones, yesos e debuxos e rregistros del dibuxo y medallas e todos otros e qualesquier aparejos". Irune Fiz Fuertes, "Luis del Castillo", en *Biografía Real Academia de la Historia*, (En web: <https://dbe.rah.es/biografias/40554/luis-del-castillo>; consultada: 6 de enero de 2024). Sobre esta relación de Soreda y Castillo: Irune Fiz Fuertes, *Pintura y pintores en Zamora (1525-1580). Un estudio del caso sobre la asimilación del Renacimiento en el noroeste Castellano-Leonés y su irradiación*, (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2023), p. 177.



Fig. 12. Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat? (atrib.). Detalle de la *Epifanía*. Retablo de la iglesia de San Pedro. Garrovillas del Alconétar (Cáceres). © Foto del autor.

través de la estampa³⁷. Precisamente, esta mayor influencia de la obra de Rafael en Luis del Castillo, frente a los de Miguel Ángel, puede plantear dudas sobre esta teoría³⁸. Y aunque tampoco he visto en el estilo tan personal del *Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat* rasgos que permitan vincularlo claramente con algunas de las pinturas de la escuela zamorana, sí advierto ciertas concurrencias que pueden entenderse más allá de la simple coincidencia entre autores que comparten marco cronológico o fuentes compositivas. Estos rasgos comunes pueden apreciarse en varias escenas del retablo de la capilla de Talavera. En primer lugar, la *Oración en el huerto* (Fig. 4) puede cotejarse con tablas del mismo tema del ámbito toresano como la atribuida por Irune Fiz al pintor Martín de Carvajal del antiguo retablo mayor de San Esteban de Toro³⁹. Aparte de una composición similar, en la que se pueden observar también relación con la pintura toledana que es habitual en pintores de la escuela toresana⁴⁰, los rasgos en el perfil de Cristo, con la frente despejada y la barba apuntada, o la rigidez de los paños en la túnica, que cae con peso, son cuestiones para tener en cuenta. De la misma manera, la figura de san Pedro, acostado en la zona inferior derecha de la escena, presenta una tipología humana en el rostro con ciertas concomitancias,

³⁷ Sobre la pintura zamorana en general: Irune Fiz Fuertes, *Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña II y su escuela. La recepción del Renacimiento en tierras de Zamora y León*, (Benavente: Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", 2003). Para la figura concreta de Luis del Castillo: Fiz Fuertes, *Pintura y pintores*, pp. 174-199.

³⁸ Irune Fiz también localiza alguna de las fuentes utilizadas por Luis del Castillo. Fiz Fuertes, *Pintura y pintores*, p. 177.

³⁹ Fiz Fuertes, *Pintura y pintores*, p. 96, fig. 72.

⁴⁰ Se puede comparar, por ejemplo, con la tabla de Juan Correa de Vivar con mismo asunto del Museo del Prado (n.º inv. P00688), hacia 1533-1535. Ya Isabel Mateo vio la influencia de la escuela de Toledo en las pinturas publicadas a nombre de Benito Sánchez Galindo, como se recoge en la nota 8 en estas páginas.

dentro de ese estilo tan personal que, insisto, mantiene siempre el Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat. La segunda tabla para comparar, en este caso en cuanto a la composición, sería la *Lamentación*. Ya se comentó que tomaba el modelo de una estampa de Cornelis Cort, que sigue a su vez un dibujo de Giulio Clovio⁴¹. Pues bien, este mismo modelo es el que se sigue en una tabla con el tema del *Llanto sobre Cristo muerto*, en la iglesia de San Lorenzo el Real de Toro, atribuida precisamente a Luis del Castillo⁴². También parecen inspirarse en la misma fuente gráfica a la hora de abordar el tema de *Cristo camino del Calvario*: en este caso, la ya comentada referencia a *El Pasmó de Sicilia* de Rafael en la pintura del retablo de la capilla de Talavera se puede aplicar a la tabla con el mismo asunto atribuida a Luis del Castillo en la capilla Aguilar-Sedano, en la parroquia de santo Tomás Canturiense de Toro⁴³.

En definitiva, aunque no se pueda hablar de un magisterio o formación directos con alguno de los principales pintores toresanos en el Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat, sí puede haber tenido contactos en algún momento de su actividad artística que expliquen ciertas similitudes en cuanto a estilo y diseño de composiciones, así como una relación con estampas que expliquen la dependencia miguelangelesca advertida tanto en el retablo de la capilla de Talavera como en el de la iglesia de San Pedro de Garrovillas de Alconétar. Hay que añadir que esta sugestión de la pintura zamorana en un pintor que se mueve por la zona de Salamanca no sería extraña cuando tenemos en cuenta que el ámbito de influencia de la escuela toresana llega también a la provincia salmantina. De hecho, podemos encontrar autores de la escuela zamorana trabajando en la actual provincia de Salamanca, tal y como ya ha planteado Irune Fiz⁴⁴.

Aportamos por tanto nuevas obras al catálogo de un pintor cuya verdadera identidad tal vez debamos buscarla entre la nómina de pintores relacionados con Luis de Morales, descartando ya el nombre de Benito Sánchez Galindo. Un pintor que, dentro de las distintas influencias o formación que pudo recibir, mantuvo su actividad en los años centrales del siglo XVI con un estilo de gran personalidad, moviéndose en el ámbito geográfico de Salamanca y

⁴¹ Ver nota 22.

⁴² Fiz Fuertes, *Pintura y pintores*, p. 195, fig. 153.

⁴³ Fiz Fuertes, *Pintura y pintores*, pp. 192 y 193, fig. 147.

⁴⁴ En su artículo citado sobre la pintura salmantina, pone en relación una serie de pinturas conservadas en Salamanca, Museo catedralicio y convento de Santa Isabel, con otras localizadas en la provincia de Zamora. "En este sentido, queremos dar a conocer una serie de obras situadas en Salamanca o bajo el ámbito de influencia salmantino que fueron realizadas por un maestro y su taller con unas características formales bien definidas. A veces se le ha confundido con la escuela del "Maestro de Astorga" o se ha percibido la influencia de la pintura toledana del primer tercio del siglo XVI, es decir, la proveniente de la obra de Juan de Borgoña y su entorno (...) La obra más importante de este artista no se halla en Salamanca, sino en la provincia de Zamora, en la localidad de Fuentelapeña. Al ser una zona situada al sur, en la frontera con el territorio de Salamanca, siempre sufrió en mayor medida la influencia de ésta, por lo que es natural que las manifestaciones artísticas que encontremos deban más a los artífices salmantinos que a los zamoranos. La autoría de un artista establecido en Salamanca se confirma al observar que el resto de las obras pertenecientes al mismo pintor, de las que luego se hablará, se hayan localizado en dicha provincia". Fiz Fuertes., "Aportaciones a la pintura salmantina", pp. 92 y 93. Además, estableció una relación de las últimas obras de un pintor de escuela de Toro como Lorenzo de Ávila con Luis de Morales. Fiz Fuertes, *Pintura y pintores*, p. 128. También se refiere a esta influencia de Morales en una obra concreta, como es el retablo del canónigo Gregorio Macías en la parroquia de Santa María de la Horta de Zamora. Fiz Fuertes, *Pintura y pintores*, p. 136.

Extremadura. Quedarían todavía cuestiones abiertas a resolver, la más importante la identificación con un nombre concreto, pero también dilucidar una posible relación con pintores de la escuela de Zamora como Luis de Castillo. En este sentido, siempre es interesante observar la ósmosis que se produce en las escuelas que conforman la pintura renacentista española, y que refleja la importancia de tener en cuenta el ámbito jurisdiccional y territorial de los comitentes, como por ejemplo una diócesis o una orden religiosa o militar, a la hora de entender la movilidad de los artistas, más allá de taxonomías por escuelas geográficas basadas en divisiones territoriales políticas actuales con las que se ha sistematizado la labor de los pintores, en este caso del siglo XVI.

Bibliografía:

Ávila, Buendía, Vera, García y Sureda 1998: Ana Ávila, José Rogelio Buendía, Luis Cervera, María Concepción García y Joan Sureda, *El siglo del Renacimiento*, (Madrid: Akal, 1998).

Casaseca Casaseca 1993: Antonio Casaseca Casaseca, *Las catedrales de Salamanca*, (León: Edilesa, 1993).

Fiz Fuertes 2003: Iruñe Fiz Fuertes, *Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña II y su escuela. La recepción del Renacimiento en tierras de Zamora y León*, (Benavente: Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", 2003).

Fiz Fuertes 2010: Iruñe Fiz Fuertes, "Aportaciones a la pintura salmantina de la primera mitad del siglo XVI", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, 76, (2010), pp. 91-102.

Fiz Fuertes 2023: Iruñe Fiz Fuertes, *Pintura y pintores en Zamora (1525-1580). Un estudio del caso sobre la asimilación del Renacimiento en el noroeste Castellano-Leonés y su irradiación*, (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2023).

Garriga Riera 2001: Joaquim Garriga Riera, "Benet Sanxes Galindo, pintor i poeta del segle XVI a Catalunya", *Estudi general: Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, 21, (2001), pp. 69-130.

Gómez Moreno 2003: Manuel Gómez Moreno, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*, (Salamanca: Caja Duero, 2003).

Madrid, Bilbao, Barcelona 2015: *El divino Morales*, ed. Leticia Ruiz Gómez, (Madrid-Bilbao-Barcelona: Museo Nacional del Prado-Museo de Bellas Artes-Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2015).

Martín Nieto 2002: Dionisio Ángel Martín Nieto, "Luis de Morales y Lucas Mitata en el Sacro Convento de la Orden de Alcántara. Nuevas aportaciones documentales", *Revista de Estudios Extremeños*, 58, 1, (2002), p. 31-91.

Mateo Gómez 2003: Isabel Mateo Gómez, "Dos nuevos Morales y obras de epígonos del pintor: Benito Sánchez Galindo y el Maestro de la Magdalena de Lille (Francia)", *Archivo Español de Arte*, 303, 76, (2003), pp. 301-310.

Mélida 1924: José Ramón Mélida, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres. (1914-1916)*. (Madrid: Ministerio de Instrucción pública, 1924).

Pereda Espeso 2015: Felipe Pereda Espeso, "Luis de Morales, pintor divino" en *El divino Morales*, ed. Leticia Ruiz Gómez, (Madrid-Bilbao-Barcelona: Museo Nacional del Prado-Museo de Bellas Artes-Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2015), pp. 45-57.

Rodríguez de Ceballos 1978: Alfonso G. Rodríguez de Ceballos, *Las catedrales de Salamanca*, (León: Everest, 1978).

Rodríguez Moñino 1955: Antonio Rodríguez Moñino, "Los Pintores badajoceros del siglo XVI", *Revista de Estudios Extremeños*, (1955), pp. 119-272.

Ruiz Gómez 2015: Leticia Ruiz Gómez, "Luis de Morales: divino y humano", en *El divino Morales*, ed. Leticia Ruiz Gómez, (Madrid-Bilbao-Barcelona: Museo Nacional del Prado-Museo de Bellas Artes-Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2015), pp. 17-43.

Solís Rodríguez 1977: Carmelo Solís Rodríguez, "Luis de Morales. Nuevas aportaciones documentales", *Revista de Estudios Extremeños*, 33, 3, (1977), pp. 571-652.

Solís Rodríguez 1999: Carmelo Solís Rodríguez, *Luis de Morales*, (Badajoz: Fundación Caja de Badajoz, 1999).

Recibido: 30/06/2023

Aceptado: 07/11/2023