

IRUNE FIZ FUERTES

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

<https://orcid.org/0000-0002-2146-1311>

irunefiz@uva.es

Recibido: 27/09/2023 Aceptado: 27/11/2023

* Este trabajo se ha realizado en el marco de G.I.R. IDINTAR: Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo, de la Universidad de Valladolid. Quisiera manifestar mi agradecimiento a las vecinas de Rozas de Soba, Cabañas de Esgueva, Villatueda, Torregalindo y Valbuena de Duero que tuvieron la amabilidad de atenderme y facilitar mi labor en los respectivos templos de dichas localidades.

<https://doi.org/10.36443/sarmental.65>

DE LA RIBERA A LA MONTAÑA: EL PERIPLO DE UN PINTOR CASTELLANO EN LOS INICIOS DEL RENACIMIENTO*

FROM LA RIBERA TO LA MONTAÑA: THE JOURNEY OF A CASTILIAN PAINTER AT THE BEGINNING OF THE RENAISSANCE.

RESUMEN

El primer propósito de este artículo es el de reunir como obra de un mismo taller pictórico varios retablos realizados entre 1520 y 1540 que se encuentran diseminados a lo largo de un amplio territorio entre Cantabria y Castilla. Un segundo objetivo pasa por indagar sobre las razones de que este acervo haya sido estudiado de manera fragmentaria o directamente ignorado. Por último, valiéndonos de la colaboración en un mismo retablo entre este maestro y un pintor del entorno del Maestro de Ventosilla, se hará una primera aproximación a la necesaria revisión del catálogo de este anónimo maestro.

PALABRAS CLAVE

Retablo, Pintura del Renacimiento, Rutas, Castilla, Cantabria, Burgos, Maestro de Ventosilla.

ABSTRACT

The first purpose of this article is to bring together a series of altarpieces made between 1520 and 1540 that are scattered over a wide area between Cantabria and Castile as the work of the same pictorial workshop. A second objective is to investigate the reasons why this collection has been studied in a fragmentary way or ignored. Finally, taking advantage of the collaboration on the same altarpiece between this master and a painter of the environment of the Maestro de Ventosilla, we will make a first approach to the necessary revision of the catalog of this anonymous master.

KEYWORDS

Retable, Renaissance painting, Routes, Castile, Cantabria, Burgos, Ventosilla Master.



Figura 1. Maestro de Rozas de Soba. *Retablo de San Miguel*, circa 1527, Parroquia de San Miguel, Rozas de Soba, Cantabria.

Una de las obras más relevantes de la pintura renacentista cántabra es el retablo de San Miguel (fig.1), situado en la iglesia de Rozas de Soba, una pequeña localidad próxima a Lanestosa, y por tanto en las estribaciones de la vía principal que unía Laredo con Burgos. El retablo ha sido objeto de diversos estudios, siendo el más completo de ellos el realizado por Fernando Zamanillo (Zamanillo 1983). Al ser una obra aislada en el ambiente cántabro, todos los estudiosos que se han interesado por ella han tratado de establecer lazos estilísticos o documentales, en los que merece la pena detenerse. Zamanillo expone filiaciones dispares entre sí, como la escuela toledana, el Maestro de Osma, el Maestro de Toro, el Maestro de Abezames o Antonio Vázquez, y considera que se debe fechar entre

1520 y 1535. Una década después, Aramburu, en un intento de establecer vinculaciones más consistentes con la pintura del momento, opta por la vía documental, y relaciona el retablo con la pintura zamorana, a través de Juan de la Talaya, un artista cántabro, natural de Arredondo, cuyo trabajo se documenta en Toro y luego en Zamora (Aramburu-Zabala 1994, 26-7). Sin embargo, se soslaya con esta hipótesis el factor más determinante: que el estilo de Talaya nada tiene que ver con el de estas tablas, y además es posterior. Toda la documentación relativa a él emana del área zamorana, donde su nombre se registra por primera vez en 1553. Este sería probablemente el inicio de su carrera, ya que contrae matrimonio estando en el taller de Luis del Castillo, por lo que seguramente nacería en torno a la fecha en la que se está realizando el retablo de Rozas de Soba.

Esta vinculación zamorana va a ser la que se mantenga en posteriores aproximaciones al retablo a lo largo de las siguientes décadas, solo matizada para considerar una mayor relación con Lorenzo de Ávila o Luis del Castillo (Cofiño 2019, 253). Pero, desde el punto de vista estilístico, esta hipótesis sigue siendo igual de frágil que la vinculación con Juan de la Talaya, ya que ningún rasgo formal relaciona este retablo con la producción toresana, más allá de un sutil rafaelismo¹, común a toda la pintura del momento debido a las estampas empleadas.

ESTUDIO DEL RETABLO

El retablo consta de doce tablas narrativas distribuidas en seis calles y dos cuerpos, a la que hay que sumar una calle central y un bancal escultóricos, así como dos lunetos que coronan la estructura donde se representan sendos paisajes. Desde el punto de vista temático, seis de las tablas se dedican a episodios marianos y cristológicos: *Abrazo ante la Puerta Dorada*, *Anunciación*, *Adoración de los pastores*, *Adoración de los Magos*, *Presentación del Niño en el templo* y *Lamentación sobre Cristo muerto*. Salvo esta última, todas ellas se sitúan en el segundo cuerpo acompañadas por una tabla con *San Jerónimo penitente*. En el primer cuerpo se inicia, de izquierda a derecha, con la *Misa de San Gregorio*, seguida de cuatro pinturas que representan la historia de San Miguel, titular del templo. Cierra este cuerpo la mencionada *Lamentación* (fig.2).

Al ser una obra anónima, a su autor se le ha bautizado como Maestro de San Miguel de Rozas o Maestro de Rozas (Zamanillo 1983), denominación que se puede mantener al ser esta su obra más importante. Aunque, como ya deja adivinar el título de este estudio, gran parte de su producción se ubica en áreas bastante alejadas de esta localidad.

¹ Cofiño 2019, 251, considera que este retablo representa la introducción del rafaelismo en Cantabria, sin explicar esta afirmación.



Figura 2. Maestro de Rozas de Soba. *Lamentación sobre Cristo muerto*, circa 1527, Parroquia de San Miguel, Rozas de Soba, Cantabria.



Figura 3. Maestro de Rozas de Soba. *Milagro del monte Gárgano*, circa 1527, Parroquia de San Miguel, Rozas de Soba, Cantabria.

Hay que empezar reconociendo que, pese a la importancia que tiene este retablo dentro del exiguo panorama de la pintura cántabra, la obra tiene una calidad mediana. Sin embargo, hay que soslayar los valores estéticos cuando de lo que se trata es de comprender un determinado fenómeno artístico: son este tipo de retablos, estos mediocres pintores, quienes vertebran un territorio, quienes transmiten las novedades formales desde los principales centros creadores. Constituye además una empresa de considerable ambición para el modesto lugar donde se ubica, y este es otro hecho sobre el que reflexionar.

En la restauración del retablo, realizada en la década de 1980, apareció la fecha de 1527² que se aviene en líneas generales con el estilo del retablo. Se recogen en él influencias del norte de Europa a la vez que se incorporan elementos que proceden del renacimiento italiano. Esto último se puede comprobar, por ejemplo, en el cuidado puesto en la anatomía musculada de Cristo en la escena de la *Lamentación*, que solo puede provenir de la copia de una estampa italiana. Hubo de reproducirse con gran literalidad, pues contrasta el manejo de la anatomía aquí con el que muestra en otras tablas, como, por ejemplo, en el *Milagro del toro en el monte Gárgano* (fig.3), donde se observa la dificultad para articular la anatomía de los arqueros. No hemos podido localizar el grabado que fue utilizado, aunque existe en el Museo Correr de Venecia un bronce atribuido a Cesarino da Perugia, inspirado en Rafael y fechado hacia 1522-1524 (Riddick 2021, 14) donde se observa la misma disposición del cuerpo de Cristo³. Ambas obras, tan distantes geográficamente, seguramente tengan una fuente de inspiración común.

Sí se detecta con gran facilidad, en cambio, el uso de estampas de Durero para algunas escenas de la Vida de la Virgen, basándose en la homónima serie del artista alemán, grabada en los inicios del siglo XVI. En el *Abrazo ante la Puerta Dorada*, los personajes de Santa Ana y San Joaquín están directamente inspirados en los de la misma escena del ciclo dureriano. Otra transposición, más literal aún, entre estampa y pintura se percibe en la *Adoración de los Magos* (fig. 4), que de nuevo se basa en el grabado del mismo tema de Durero.



Figura 4. Maestro de Rozas de Soba. *Adoración de los Magos*, circa 1527, Parroquia de San Miguel, Rozas de Soba, Cantabria.

Pero el pintor también copió personajes de otro grabado, en este caso italiano. Nos referimos al *Martirio de San Lorenzo* (fig. 5), grabado por Marcantonio Raimondi a partir de un dibujo de Baccio Bandinelli. En esta obra –que no satisfizo en absoluto a Bandinelli– decenas de personajes se distribuyen en una estructura arquitectónica de dos pisos en cuya parte inferior se sitúa el tribunal que juzgó al santo, quien se encuentra en primer plano ya

² Aramburu-Zabala y Polo 1988, 166, proporcionan la fecha, pero sin determinar el origen de tal afirmación, solo aclarada años después en Cofiño 2019, 253, quien indica tal descubrimiento se hizo durante la restauración de la pieza y que se encontraba en la tabla de la *Misa de San Gregorio* junto con un nombre ilegible. Entendemos que se ubica en el reverso de la misma, aunque tampoco se aclara.

³ Reproducido en <https://renbronze.com/2021/04/26/metalwork-in-the-ambit-of-raphael/> fig. 13 (Consultado el 15 de septiembre de 2023)



Figura 5. Marcantonio Raimondi. *Martirio de San Lorenzo*, circa 1520.

sobre la parrilla ardiente. El resultado puede resultar abigarrado a nuestros ojos por este exceso de personajes que nada aportan a la acción principal, pero fue muy utilizado en la pintura renacentista hispana a causa precisamente de estas figuras secundarias, que, con una sola estampa, proveían a los artífices de una enorme variedad de posturas y actitudes. De hecho, el anónimo artista del retablo de Rozas lo utiliza al menos en dos ocasiones, en dos de las tablas dedicadas a San Miguel, la del y la *Aparición de San Miguel en el Mausoleo de Adriano* y *Milagro del toro en el monte Gárgano* (fig. 6) para los personajes que cierran la composición a la izquierda en sendas pinturas. Son préstamos de dos diferentes parejas conversando que se encuentran en la zona superior izquierda del grabado, la que se ubica al lado de la esquina y la que se encuentra enmarcada por el segundo vano en esa parte del edificio. Dado que Raimondi lo grabó hacia 1520, debía ser muy nuevo para nuestro artista y de hecho se trata de una utilización muy temprana de este grabado, del que volveremos a hablar más adelante.



Figura 6. a. Maestro de Rozas de Soba. *Aparición de San Miguel en el Mausoleo de Adriano*, circa 1527, Parroquia de San Miguel, Rozas de Soba, Cantabria. (detalle)
 b. Marcantonio Raimondi. *Martirio de San Lorenzo*, circa 1520. (detalle)
 c. Maestro de Rozas de Soba. *Milagro del monte Gárgano*, circa 1527, Parroquia de San Miguel, Rozas de Soba, Cantabria. (detalle)

FILIACIONES BURGALÉSAS

Como hemos expuesto brevemente más arriba, los lazos estilísticos o documentales que se han tratado de establecer hasta ahora son demasiado genéricos o poco consistentes. Hay otros factores a tener en cuenta, como el administrativo o el geográfico que quizá se han soslayado hasta ahora. Y así, desde este punto de vista, no se debe olvidar que estas tierras dependían en el siglo XVI de la diócesis de Burgos. No fue una administración caracterizada por un férreo control de los artistas que trabajaron en su vasto territorio, pero era habitual que los artífices ejercieran su profesión dentro de los límites de la demarcación diocesana donde habitaban; este es un criterio que se debe aplicar de una manera flexible, incluyendo las poblaciones limítrofes de otras diócesis. Por otra parte, otro elemento poco tenido en cuenta a la hora de comprender las redes de trabajo establecidas por los artífices son las vías de comunicación. Desde nuestro punto de vista es este último factor el que mejor ayuda a entender cómo se pueden encontrar pinturas realizadas por el Maestro de Rozas de Soba en un extenso territorio que en su mayor parte se encuentra en territorio burgalés, en localidades que en el siglo XVI pertenecieron a las diócesis de Burgos y de

Osma. Como se ha apuntado en el comienzo de este trabajo, Rozas de Soba no está muy alejada de la que en el siglo XVI era la principal vía de comunicación entre la montaña y la llanura, que unía el puerto de Laredo con Burgos y continuaba al sur hacia Aranda de Duero. Esta villa es el centro neurálgico de la Ribera del Duero, y en torno a ella, como veremos, se encuentran diversos retablos que fueron realizados por el mismo artífice que se encargó de las pinturas del de Rozas de Soba.

Retablo de *San Miguel* en Cabañes de Esgueva (Burgos)

Cabañes de Esgueva es una localidad que se encuentra al sur de la actual provincia de Burgos, pocos kilómetros al norte de Aranda y por tanto muy distante de Rozas de Soba, pero próxima al camino principal entre Laredo y Burgos. En el altar mayor de la ermita de *San Sebastián* se ubica un retablo que consta de dieciocho tablas que flanquean la escultura de San Miguel. Pese a esta advocación, es un retablo de ánimas cuyo enclave original era una capilla funeraria de la iglesia parroquial de la localidad. Ocho de las tablas forman el cuerpo principal del retablo, y solo dos de estas se dedican a episodios de la vida de San Miguel: la *Procesión del obispo Siponte* (fig.7) y el *Milagro del toro en el monte Gárgano*. El resto de pinturas del cuerpo del retablo representan a *San Roque*, *San Sebastián*, *San Juan en Patmos*, la *Misa de San Gregorio*, *San Simón y San Felipe* y a un ángel con una calavera en la mano y un globo del mundo a sus pies con el lema *respice finem* –mira el fin– muy adecuado para el contexto funerario. Las diez tablas restantes se ubican cinco en el banco y cinco en el ático y efigian de medio cuerpo a diferentes santos y santas.

Hernando Garrido se ha detenido en el análisis de esta iconografía, concluyendo que el denominador común del conjunto es la prevención ante la muerte y por tanto ha de leerse en clave gótica, como un *memento mori* (Hernando Garrido 2003, 343-4). Por tanto, no deja de ser la pervivencia de temas medievales para un retablo que él y otros autores consideran realizado a mediados del siglo XVI⁴. Por razones estilísticas, esta nos parece una fecha demasiado avanzada, que debiera fijarse unos veinte años antes.

La coincidencia temática de tres de los episodios representados en Rozas y Cabañes permiten comprobar que estamos hablando de un mismo pintor, pero que maneja de distinta manera el espacio en uno y otro retablo. Hay mayor desahogo espacial en el de Rozas, y las figuras que se desenvuelven en él tienen el canon alargado, lo que contrasta vivamente con el achaparramiento de las figuras de Cabañes. Sin embargo, los rasgos faciales, tan singulares, son idénticos. El mayor dominio del espacio, unido al alargamiento del canon

y al uso de la estampa rafaelsca en Rozas, de la que no se detecta huella en Cabañes, conducen a determinar que este último retablo es anterior.



Figura 7. Maestro de Rozas de Soba. *Procesión del Obispo Siponte*, circa 1520, Ermita de San Sebastián, Cabañes de Esgueva, Burgos.

⁴ Ibáñez y Payo 2008, 176, ven la influencia de Berruguete.

Retablo de *San Mamés en Villatuelda (Burgos)*

Villatuelda es una pequeña población situada solo unos pocos kilómetros al oeste de Cabañes de Esgueva, en cuya iglesia parroquial hallamos otro retablo en el que participó el Maestro de Rozas de Soba. Dedicado a San Mamés, titular del templo parroquial, ha sido restaurado hace pocos años. Actualmente se ubica en una nave lateral con un nuevo ensamblaje historicista, pues carecía del original. Consta de nueve tablas distribuidas en tres cuerpos y tres calles, más un banco con otras cinco pinturas de menor tamaño. De estas catorce pinturas, la mayoría se dedican a representar distintos episodios evangélicos, y solo cuatro relatan episodios de la vida del titular, quien anacrónicamente viste el hábito franciscano. La narración desgranada a lo largo de las tablas no guarda una lógica temporal, pues, seguramente, a causa de los avatares del retablo a lo largo del tiempo, no se atienen a la disposición original. Interesa especialmente detenerse en ellas ya que son las que realizó el maestro de Rozas de Soba: en el centro del retablo aparece San Mamés en la hoguera (fig.8), evocando el pasaje de su vida en el que fue arrojado a un horno



Figura 8. Maestro de Rozas de Soba. *San Mamés en la hoguera*, circa 1530, Parroquia de San Mamés, Villatuelda, Burgos.

encendido, donde permaneció cinco días milagrosamente incólume. Más que la figura del santo arrodillado, llama la atención el personaje barbado con una túnica tornasolada que porta la leña que alimentará el fuego. El pintor se ha esforzado por dotar la figura de movimiento, pero la postura, sobre todo la de los brazos, resulta forzada. Pensamos que pudo tener como inspiración la mencionada composición de Baccio Bandinelli, grabada por Raimondi hacia 1520, tomando a la inversa el personaje que acarrea un fardo destinado a la parrilla de San Lorenzo. Es verdad que las diferencias entre modelo y resultado son notables, pero las habilidades del Maestro de Rozas de Soba con la anatomía son muy limitadas, y más cuando se trata de una postura con cierta complejidad, como es el caso.

En el cuerpo inferior del retablo se disponen las otras tres tablas con su vida; en el sentido de la lectura, encontramos en primer lugar, un episodio que muestra al santo conducido mansamente por una turba. Seguramente su significado se completaría en la siguiente escena con una de las múltiples torturas que soportó, pero en cambio, a continuación se representa el episodio más singular de la vida de este santo, quien había construido un oratorio en el desierto, donde predicaba el evangelio a las bestias salvajes (fig. 9).



Figura 9. Maestro de Rozas de Soba. *San Mamés domesticando a las bestias salvajes*, circa 1530, Parroquia de San Mamés, Villatuelda, Burgos.

Un ayudante aparece aquí ordeñando a uno de esos animales, se puede intuir que se trata de una leona. Y es que este felino es un animal recurrente en las vidas de santos a la hora de simbolizar la sumisión de las bestias más salvajes (Baños 1995, 307-8); más habilidad demuestra el pintor al representar a ovejas y ciervas, estas últimas son también fundamentales, ya que, según la leyenda, de su leche se alimentó el santo. Las dimensiones de esta tabla son algo mayores que las del resto, y seguramente en origen también ocupara algún lugar en la calle central, pero no acompañada de las tablas que hoy la flanquean. De hecho, la escena que se sitúa a la derecha de esta representa la flagelación del santo, siendo este episodio anterior al de sus peripecias en el horno; falta además la representación de un episodio conclusivo, una última tortura que por fin acabe con su padecer y le permita ser acogido en el cielo. En la leyenda latina de este santo, este suplicio final es la evisceración con un tridente, aunque en la versión castellana de esta historia el santo es llamado por Dios sin mediar esta última tortura (Baños 1995, 304). Todo lo dicho indica que existe la posibilidad de que falten pinturas del retablo primigenio, incluso puede que estemos ante la fusión en un mismo mueble de dos retablos coetáneos, uno dedicada a la vida del titular del templo y otro a la infancia y pasión de Cristo. Ciertamente, lo habitual era la coexistencia en un mismo mueble de historias de contenido cristológico y mariano con las dedicadas al santo titular, pero no se deben dejar de señalar aquí las incoherencias del relato y las ligeras diferencias en las medidas de las tablas de un ciclo y otro.

Así pues, el resto de las pinturas narran distintos episodios de la vida de Jesucristo, también las cinco que componen la predela. Las del cuerpo del retablo, salvo el Calvario, —de escasa calidad y realizado hace pocos años— fueron hechas por un artífice del entorno del maestro de Ventosilla sobre el que luego volveremos. Las de la predela son también coetáneas, más cercanas a este último pintor, pero sin que se pueda afinar más en la identificación, a lo que no ayuda la excesiva restauración.

Restos de un retablo de *San Bartolomé* en Torregalindo (Burgos)

Sin abandonar el entorno arandino, nos situamos ahora en Torregalindo, una localidad cercana a Villatuelda, donde precisamente hay obra atribuida al Maestro de Ventosilla. Allí también se encuentran cuatro tablas renacentistas que no han recibido la atención de ningún estudio. Esto quizá se debe a que casi ocultas en un retablo dieciochesco, se encuentran bastante deterioradas. Están dedicadas a la vida de San Bartolomé, detallada en la *Leyenda Dorada*, que sirve de guía para reconocer los episodios aquí escenificados, pues no han pervivido los más representativos. En orden cronológico, en la primera de ellas se muestra a San Bartolomé practicando un exorcismo (fig. 10). Al estar recortada la tabla, no vemos quién está siendo objeto de ese exorcismo, pero es muy posible que se trate del *Exorcismo de la hija de Polimio*, uno de los episodios más relevantes de la leyenda de San Bartolomé; en la siguiente tabla se representa a *San Bartolomé derribando*

un ídolo; en la tercera de las tablas se muestra a *San Bartolomé ante el hermano del rey Polimio*, el rey Astiages, que es quien ordena el *Apaleo del santo* que se representa en la cuarta y última tabla. Este tema no es de los más representados en la vida del santo; es el que precede al martirio por desollamiento que le causó la muerte pero que tampoco existe en Torregalindo. Todas las pinturas responden a los reconocibles estilemas del maestro de Rozas de Soba, siendo la más notable aquella en la que el santo está practicando el exorcismo. Los tipos humanos, alargados y con el cabello al viento ocupan la mitad de la composición, pero dejan libre la parte derecha, que se abre a un paisaje en la lejanía, tan habitual en la época. El artífice, pese a sus limitaciones, ha sabido jugar con el cromatismo azul grisáceo del fondo, como sucede en la mayoría de las pinturas aquí consignadas, donde el protagonismo de los fondos paisajísticos es notable.

Retablo de *San Martín* en Valbuena de Pisuerga (Palencia)

Nos desplazamos ahora hacia el este, a una localidad palentina, Valbuena de Pisuerga, perteneciente en el siglo XVI a la diócesis de Burgos, en cuya iglesia parroquial de *San Martín* existe un retablo dedicado a este santo. Hoy es un altar lateral, pero quizá en su momento fue el retablo principal de la primitiva iglesia de *San Martín* que existió en esta población antes de la construcción del actual templo (Madoz 1999, 48). El retablo consta de seis tablas, cuatro en el cuerpo del retablo: *San Martín partiendo su capa* y *Anunciación* en el primer cuerpo, y en el segundo, la *Aparición de Cristo a San Martín en sueños*, y la *Natividad* además de *San Pedro* y *San Pablo* en el banco⁵.



Figura 10. Maestro de Rozas de Soba. *San Bartolomé realizando un exorcismo*, circa 1530, Parroquia de San Juan Bautista, Torregalindo, Burgos.

⁵ Se puede contemplar el retablo en su ubicación actual en <https://www.google.com/maps/@42.1457463,-4.2381175,3a,75y,88.46h,90.73t/data=!3m7!1e1!3m5!1sAF1QipNskqAZSIL6iUeu1uUw7vrFsYMFsveLy-Q1MQgM-!2e10!3e11!7i10484!8i5242?entry=ttu> (consultado el 23 de octubre de 2023).

La *Natividad* se puede confrontar con la *Adoración de los pastores* de Rozas de Soba, al igual que las dos tablas con la *Anunciación* de sendos retablos (fig. 11) para concluir que se trata del mismo pintor. Las composiciones no difieren mucho, sobre todo en el caso de la *Anunciación* aunque se nota en Rozas algo más de pericia para dar volumen a las figuras. En la *Adoración de los pastores de Rozas*, comparada con la *Natividad* del retablo palentino, se percibe un mayor dominio de la espacialidad, lo que sumado a la tensión dinámica que se imprime a la figura de San José, indica que la cántabra es una obra algo posterior. El retablo de Valbuena se estaría haciendo en los inicios de la década de 1520, como también indican las vestimentas de San Martín, caracterizado de manera inequívoca con los usos de ese periodo, incluso en su peinado, cortado como el del joven Carlos V. Es por todos estos factores que consideramos que se trata de una de sus primeras obras. Por otra parte, al ser todas las escenas, salvo la predela, representaciones de interiores, el pintor no puede desplegar su talento con el paisaje en la lejanía y quedan en evidencia sus limitaciones con el tratamiento del espacio. En la predela, fracasa al optar por la estricta frontalidad al representar a *San Pedro* de medio cuerpo, pues desvela su impericia en mayor medida ya que el resultado es muy rígido y la mirada antinatural, casi estrábica (fig. 12). Sin embargo, es un rasgo formal tan peculiar que puede ayudar a identificar otras obras. De hecho, en pinturas posteriores seguirá usando estos rostros tan frontales, pero emplazándolos en posiciones secundarias.



Figura 11. a. Maestro de Rozas de Soba. *Natividad*, circa 1520, Parroquia de San Martín, Valbuena, Palencia.
 b. Maestro de Rozas de Soba. *Natividad*, circa 1527, Parroquia de San Miguel, Rozas de Soba, Cantabria.

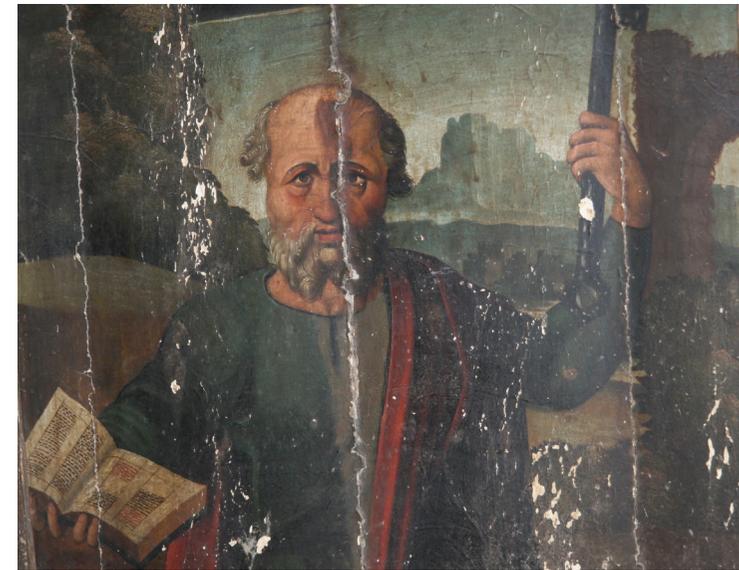


Figura 12. a Maestro de Rozas de Soba. *San Pedro*, circa 1520, Parroquia de San Martín, Valbuena, Palencia.

OTRAS OBRAS RELACIONABLES CON EL MAESTRO DE ROZAS DE SOBA

Al norte de Valbuena de Duero se encuentran Astudillo y Marcilla de Campos, localidades ya pertenecientes a la diócesis de Palencia, en las que hubo pintura que se puede relacionar con el taller del pintor aquí estudiado. Una tabla con un *Salvator Mundi* efigiado de medio cuerpo se conserva en el Museo Diocesano de Palencia. Sus medidas –66x69 cm.– la hacen susceptible de haber formado parte del banco de un retablo, aunque su iconografía permite también pensar en que fue desde su origen una tabla independiente, destinada a ser objeto de una devoción más íntima. La estricta frontalidad utilizada para su representación permite establecer una directa conexión con la mencionada tabla de San Pedro en Valbuena, reconociéndose unos rasgos muy similares, aunque menos incorrectos en la tabla de Marcilla, por lo que puede que solo se trate de coincidencias secundarias. A falta de más elementos de juicio, dejamos en duda esta atribución.

Lo mismo sucede con unas tablas en paradero desconocido que hemos localizado en el Archivo Amatller de Barcelona, donde constan como procedentes de Astudillo, mencionándose además que pasaron por el comercio parisino en 1969⁶. De entre ellas interesa

⁶ Solo constan esos datos, además de sus medidas, 80x57 cm., pero no tienen un número de referencia asignado.

especialmente destacar un *Abraso ante la puerta dorada*. Sus muchos puntos coincidentes con la tabla homónima de Rozas de Soba hacen segura esta atribución. Más que la composición, que es recurrente en cualquier retablo de la época, importan los rasgos de sus personajes, iguales a los usados en el retablo cántabro, pero más achaparrados, por lo que al igual que sucedía en Cabañes de Esgueva, se trata de una obra temprana.

El taller del maestro de Ventosilla en la Ribera de Duero: aportaciones para un primer desbroce de su catálogo

Al tratar el retablo de *San Mamés* en Villatuelda ya se ha precisado que la historia del santo titular compartía su espacio con cuatro pinturas del ciclo mariano y de la infancia de Cristo: *Anunciación*, *Natividad*, *Adoración de los Magos* y *Presentación en el templo* (fig. 13) relacionables con el Maestro de Ventosilla. Es una de las tantas figuras anónimas creada por Post (1966, 130-7), cuyo catálogo fue notablemente incrementado por Díaz Padrón y Monereo Velasco (1983 y 1984) pero que en realidad engloba varios artistas de diversa calidad y estilo. El retablo de Villatuelda permite hacer una primera aportación a una necesaria revisión de su catálogo, ya que en él participó uno de los pintores que se puede singularizar dentro de este repertorio, siendo uno de los menos dotados. Su estilo no se compadece con la obra príncipe del Maestro de Ventosilla, unas tablas en posesión privada que se conservan en la cercana finca de La Ventosilla (Burgos), pero sí con otras atribuidas a este mismo taller en la cercana localidad de Torregalindo (Post 1966, 133-4), hoy dispersas, bien por encontrarse en comercio⁷ o en museos⁸, salvo una tabla que representa el *Bautismo de Cristo* y un fragmento de la predela, con un apóstol no identificable

⁷ Parte de la predela, con dos tablas en las que se representa en parejas a San Andrés y San Pablo en una y en la otra a Santiago el mayor y San Simón, estuvieron en subastas de la galería la suite el 1 de diciembre de 2022, (lote nº 12 con un valor estimado entre 25.000 y 30.000 euros cada una de ellas <https://www.diariodelaribera.net/hemeroteca/cultura/a-subasta-dos-oleos-que-estuvieron-en-el-retablo-de-torregalindo/> (Consultado el 15 de septiembre de 2023) <https://www.diariodeburgos.es/noticia/zddd5e906-9d94-a61e-1146781ff1ea3edf/202211/a-subasta-dos-obras-riberenas-del-maestro-de-la-ventosilla> (Consultado el 15 de septiembre de 2023). Otras dos tablas de la predela que efigiaban a San Bartolomé y Santo Tomás y a San Pablo y San Juan Evangelista, fueron reproducidas en Díaz Padrón y Monereo Velasco, 1983, ils. 15 y 16. Los autores confirmaban ya entonces de que no se encontraban en Torregalindo. Años después, en los inicios de este siglo, el propio Díaz Padrón ayudaba a su catalogación cuando fueron subastadas en la casa de subastas La Habana (Madrid), con un precio de salida cada una de ellas de tres millones de pesetas (18.000 euros).

⁸ La *Natividad* la compró el Museo del Prado. Según informa su web, fue adquirida de la Sala Fernando Durán (Madrid), en 1999 <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-nacimiento-del-nio-jesus/40459823-109a-4b79-9d49-95d080d159a4> (Consultado el 15 de septiembre de 2023) La *Presentación del Niño en el templo*, de peor factura pero también proveniente de Torregalindo, se encuentra hoy en el Museo de Burgos. Fue vendida en la casa de subastas madrileña Sala Retiro el 17 de marzo de 1997, salió con el nº de lote 138.

que siguen *in situ* y que consideramos que han de extraerse del catálogo del Maestro de Ventosilla, para formar un *corpus* diferenciado al tener unas características propias y que se puede bautizar provisionalmente como Maestro de Torregalindo.

Este pintor que intervino en Torregalindo y en Villatuelda no se relaciona de una manera evidente con la obra de Juan Soreda, uno de los rasgos definitorios del Maestro de Ventosilla; de hecho, es más arcaizante. Se caracteriza por elaborar unas figuras de canon alargado con unos grandes nimbos, con muchas incorrecciones anatómicas; también los rostros son alargados, de frentes prominentes y bastante inexpresivos; dispone las figuras en el espacio con torpeza, y sin especial interés por desplegar un paisaje al fondo, que, de aparecer, es bastante sumario.

Este anónimo maestro es también el autor de cuatro tablas dedicadas a la Pasión de Cristo -*Oración en el huerto* (fig. 14), *Prendimiento*, *Flagelación* y *Via Crucis*- hoy dispuestas en los muros de la iglesia parroquial de *Santa María del Castillo* en Calatañazor (Soria), un territorio más alejado de la Ribera de Duero pero que sigue siendo diócesis de Osma, al igual que lo eran en el siglo XVI Villatuelda y Torregalindo. Las considerables medidas de estas cuatro pinturas sorianas -132 x 93 cm.- pueden estar indicando su pertenencia a un antiguo retablo mayor del templo, que quizá fue realizado después de 1528 con los cien mil maravedís que Antonio de Padilla, adelantado mayor de Castilla y señor de la villa de Calatañazor, deja en su testamento de ese año a la fábrica de la iglesia, indicando que no



Figura 13. Maestro de Torregalindo *Presentación del Niño en el templo*, circa 1530, Parroquia de San Mamés, Villatuelda, Burgos.

hay retablo en ella (Fiz 2013, 298). Por esas fechas, últimos años de la tercera década del siglo XVI, se estaban realizando, en todo caso, estas pinturas.

Para comprender hasta qué punto es intrincada la madeja de atribuciones realizadas al Maestro de Ventosilla, hemos de volver al templo parroquial de Torregalindo, donde hay otras tres pinturas renacentistas encastradas en un retablo posterior, dos relativas a la vida de San Blas y una tercera con la *Invención de la cruz*, que, pese a estar hechas en los mismos años que las aquí mencionadas hasta ahora, tienen un estilo diverso. También fueron atribuidas por Díaz Padrón y Monereo al Maestro de Ventosilla (Díaz Padrón y Monereo Velasco 1983, 368). Estas tres estas tres sí encajan plenamente con el estilo de la obra *princeps*, siendo de hecho las más coincidentes. Por tanto, deberían ser el punto de partida para configurar un catálogo más riguroso de este pintor, que tantas obras dejó en el tercio central del siglo XVI, y que debe servir además para indagar en torno a la profunda huella dejada por la obra de Juan Soreda en la zona de Osma, cuestión menos estudiada que su labor en Sigüenza.



Figura 14. Maestro de Torregalindo. *Oración en el huerto*, circa 1530, Parroquia de Santa María del Castillo. Calatañazor, Soria.

CONCLUSIONES

La mayoría de las obras aquí estudiadas permanecen, afortunadamente, en el lugar para el que fueron creadas. No hay, por tanto, una dificultad inicial a la hora de abordar su estudio, como tantas otras veces sucede con el patrimonio artístico. Sin embargo, apenas han merecido la atención de los historiadores del arte, o han sido tratadas en estudios de carácter local. Es este un rasgo del que adolecen parte de los estudios actuales sobre arte y patrimonio, que persisten en el conocimiento de lo muy específico, ... o bien se vuelcan en las relaciones con el exterior, eludiendo, como en este caso, contactos más obvios entre los diversos territorios hispánicos.

Se debe mencionar también el poco predicamento que tiene un análisis formal como el practicado en este trabajo. Se evita o se reduce al mínimo, y en parte es comprensible, por los “excesos atribucionistas” que demuestran casos como el del Maestro de Ventosilla aquí expuesto. A cambio, se otorga más valor a pruebas documentales, por muy tangenciales que sean, al considerarlas más objetivas, como ha sucedido en el estudio del retablo de Rozas de Soba en relación al área zamorana. Y todo ello tiene una incidencia en la construcción de un discurso histórico artístico.

Como apuntábamos al inicio de este trabajo, las pinturas aquí reunidas no son ciertamente obras de primera línea, y quizá permanezcan siempre anónimas. Sin embargo, no podemos prescindir del estudio de este acervo. Su conocimiento como conjunto ayuda a entender el modo de trabajo de gran parte de los artistas del renacimiento hispano.

Contar con retablo en los templos parroquiales, al menos uno que adornara el altar mayor, no era una moda, era un deber, como se recuerda con persistencia en los mandatos de las visitas parroquiales. También las iglesias más modestas debían proveerse de uno. Estos encargos que no eran de primera línea eran llevados a cabo por un tipo de artífice como el Maestro de Rozas de Soba, ya que constituían un mercado más accesible para estos artistas. Se trataba por lo general de pintores de cualidades medianas pero receptivos ante las novedades, como demuestra en este caso el uso de la estampa de Raimondi en sus obras más tardías, el retablo de Rozas de Soba y el de Villatuelda.

Como hemos visto, el grueso de su producción está en la zona de la Ribera del Duero, y seguramente fuera vecino de algún lugar de ese territorio, quizá Aranda de Duero. Ya hemos visto cómo, aunque la distancia entre esta comarca y Rozas de Soba es considerable, el hecho de estar situadas en la cercanía de una de las principales vías de comunicación en la Península hace más fluido este periplo. Sin embargo, las quejas sobre el mal estado de esta vía son constantes y se salvaba la cordillera no con carros, sino gracias a mulos y rocines (Casado 1986, 56), de manera que no contemplamos la posibilidad de que el retablo de Rozas de Soba se ejecutara en la Ribera y fuera trasladado ya hecho, sino que fue el pintor

y su taller los que se instalaron en este lugar –de difícil acceso incluso hoy en día– como lo hizo, por ejemplo, el escultor de Saint Omer, pero vecino de Burgos, que Laurent Vital encontró en Llanes en 1517 trabajando en un altar en la iglesia de *Santa María*.

La aproximación, aunque sea parcial, a la obra atribuida al Maestro de Ventosilla permite confrontar a dos maestros anónimos coetáneos trabajando en un mismo territorio y cuya obra se extiende por otras áreas alejadas de la Ribera del Duero. Sin embargo, en el caso del Maestro de Rozas de Soba, encontramos un estilo coherente que responde a un mismo taller y cuyas variaciones entre una obra y otra se deben a su evolución estilística. En cambio en el caso del Maestro de Ventosilla, no sucede así, porque, como se ha expuesto más arriba, su estilo y su complejidad necesita de una revisión que trasciende estas páginas.

BIBLIOGRAFÍA

- Aramburu-Zabala, Miguel Ángel y Polo Sánchez, Julio. 1988. “Aportaciones al estudio de la pintura en Cantabria de los siglos XV al XVIII”. *Altamira* 47,161-190.
- Aramburu-Zabala, Miguel Ángel. 1994. “El retablo de San Miguel de Rozas de Soba”. En *El arte en Cantabria entre 1450 y 1550*, 26-27. Santander: Universidad de Cantabria y Ayuntamiento de Laredo.
- Baños Vallejo, Fernando. 1995. “La Istoría de San Mamés: Un ejemplo de ficción (Ms. 8 de la Biblioteca Menéndez Pelayo)”. En *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 301-310. Granada: Universidad de Granada.
- Casado Soto, José Luis. 1986. *Historia General De Cantabria V: Siglos XVI y XVII*. Santander: Tantín.
- Cofiño Fernández, Isabel. 2019. *Patrimonio cultural de Cantabria: cien piezas artísticas singulares*. Santander: Editorial Universidad de Cantabria.
- Díaz Padrón, Matías y Monereo Velasco, María Dolores. 1983. “El Maestro de Ventosilla: nuevas obras”. *Archivo Español de Arte* 56, 224: 355-376.
- Díaz Padrón, Matías y Monereo Velasco, María Dolores. 1984. “Un retablo del Maestro de la Ventosilla inédito en los depósitos del Museo del Prado”. *Boletín del Museo del Prado* 13, 57-63.
- Fiz Fuertes, Irune. 2013. “Padilla: linaje y memoria de una familia castellana en la primera mitad del siglo XVI”. *Alma Ars. Estudios de Arte e Historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, 297-304. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Hernando Garrido, José Luis. 2003. “Notas sobre pintura del siglo XVI en la Ribera del Duero: párvulos hallazgos y otras apostillas”. *Biblioteca: estudio e investigación* 18, 317-355.
- Ibáñez Pérez, Alberto C. y René J. Payo Hernanz. 2008. *Del Gótico al Renacimiento: artistas burgaleses entre 1450 y 1600*. Burgos: Caja Círculo.
- Madoz, Pascual. 1999 [1845-1850]. *Diccionario Geográfico Estadístico Histórico de Castilla y León Palencia*. Valladolid: Ámbito.

Post, Chandler Rathfon. 1947. *A History of Spanish Painting. Volume IX: The Beginning of the Renaissance in Castile and Leon*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Post, Chandler Rathfon. 1966. *A History of Spanish Painting. Volume XIV: The Later Renaissance in Castile*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Riddick, Michael. 2021. “Metalwork in the ambit of Raphael. Toward an opus of Antonio di Paolo Fabbri, called Antonio da San Marino and a Lamentation by Cesarino di Francesco del Roschetto, called Cesarino da Perugia”. *Renaissance Bronze*, 26 de abril de 2021, <https://renbronze.com/2021/04/26/metalwork-in-the-ambit-of-raphael/> (Consultado el 15 de septiembre de 2023)

Zamanillo Peral, Fernando. 1983. *El retablo de San Miguel de Rozas de Soba. Historia y conservación*. Santander: Caja de Ahorros de Santander.

