

*En torno a la pintura del primer tercio del siglo XVI en Palencia: el Maestro de Calzada**

Pilar SILVA MAROTO

Gracias a los estudios que se han realizado sobre la pintura palentina de esta época y de la hispanoflamenca anterior¹, se ha podido conocer mejor —e inclusive resolver— algunos de los problemas que tenía planteados. Por desgracia, la revisión de los documentos, cuya pérdida ha sido muy grande, por el momento ha podido añadir muy poco a lo ya conocido. Además del Maestro Alejo, Bartolomé del Castro, Tejerina y el Maestro Benito, perfectamente identificados², se sabe que trabajaron en Palencia por esos años varios pinto-

* El presente artículo tiene como base la comunicación presentada al Congreso de Historia del Arte celebrado en Zaragoza en 1982 con el título «Nuevas aportaciones para el estudio de la pintura del primer tercio del siglo XVI: el Maestro de Calzada», cuyas actas no se han publicado. Se incluyen en él las atribuciones que se hicieron entonces, a las que se suman ahora otras nuevas, a la vez que se pone al día la bibliografía y se incorporan a la interpretación del pintor cuantos conocimientos se tienen ahora sobre él en particular y sobre la pintura palentina de la época en general.

¹ Sobre esta última véase Pilar Silva Maroto, *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*. Valladolid, 1990, 3 vols. Respecto a la primera se pueden destacar: de Angulo Iñiguez «El Maestro de Becerril», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1937, pp. 15-24; «Varios pintores de Palencia. El Maestro de Astorga», *Archivo Español de Arte*, 1945, pp. 229-231 y *La pintura del siglo XVI*, «Ars Hispaniae», XII, 1954; de Post, *A History of Spanish Painting*, IX, 1947 y los apéndices de los vols. X-XIV; de Vandevivere, *La cathedrale de Palencia. L'église paroissiale de Cervera de Pisuerga*. Les Primitifs Flamands, I, Bruselas, 1967 y el catálogo de la exposición *Juan de Flandes*, Madrid, Museo del Prado, febrero-Marzo, 1986. Además de los anteriores, véase también Pilar Silva Maroto, «Notas sobre la pintura del primer tercio del XVI en Palencia», comunicación presentada al Congreso de Historia del Arte de Cáceres en octubre de 1990. Actas, Mérida 1992, I, pp. 323-330 y «En torno a Bartolomé del Castro», Libro Homenaje al profesor Hernández Perera, Universidad Complutense, Madrid, 1992, pp. 437-452.

² El primero fue identificado con el Maestro de Sirga por Gudiol al publicar en 1955 la tabla firmada por Alejo en *Pintura gótica*, «Ars Hispaniae», IX, 1955, p. 279. Sobre esto, véase

res. Uno de ellos fue García Ruiz³, del que se sabe que «vino de Paredes» a Palencia y que en 1533 pagaba 4 reales de frente a uno que satisfacía Benito y los 3 de Tejerina. A partir de este dato, Yarza consideró que debía ser un artista notable. Para él resultaba difícil que se tratara del Maestro de Paredes, sugiriendo que fuera el Maestro de Becerril, sin duda el pintor de más calidad entre los seguidores de Juan de Flandes que trabajaban entonces⁴. A García Ruiz debe sumarse también Andrés Ruiz, que era vecino de Paredes el 10 de febrero de 1528, según se ha podido saber por el testamento de Constanza Martínez, vecina de Becerril, por el que consta que su hija, llamada igual que ella, estaba casada con dicho pintor, tal como publiqué en las actas del Congreso de Cáceres celebrado en 1990⁵. Además de los dos citados, sólo se ha vinculado con la pintura palentina del primer tercio del XVI Juan González Becerril, el yerno de Pedro Berruguete, que aparece documentado en Toledo en 1498⁶. Posiblemente allí fue donde trabajó, más que suponer que lo hiciera en Paredes de Nava, villa de donde su suegro siguió siendo vecino hasta su muerte a comienzos de 1504 y que, a juzgar por los datos que se conocen de estos momentos, parece que contó con la presencia de al menos dos pintores hasta que alguno de ellos optó por trasladarse a Palencia, como sucedió con García Ruiz, cuya relación con el Andrés Ruiz, citado antes, se desconoce, aunque tal vez pertenecieran a la misma familia.

Lamentablemente, los tres últimos nombres mencionados —incluido el de Juan González Becerril, cuya actividad en Palencia no consta documentalmente— no han podido asimilarse a ninguno de los pintores activos entonces en la zona, conocidos a través de las obras conservadas, por lo que, por el momento, no queda más opción que mantener para ellos el nombre convencional que se les otorgó cuando se estudiaron por primera vez de Maestro de Calzada, de Becerril, de Paredes o de Cueva, hasta que la aparición de algún dato o alguna obra firmada, permita descifrar su identidad y lo más seguro es que, en algún caso, habrá de coincidir con alguno de los que se han citado antes, quién sabe si con el de Becerril o con el de Paredes mejor que ningún otro.

Pese a que no se ha podido avanzar en la identificación de los distintos maestros que aún permanecen anónimos, en cambio sí se han dado pasos positivos en lo que afecta al análisis de sus estilos respectivos y a la valoración

también Pilar Silva Maroto, *ob. cit.*, 1990, pp. 414-416, fig. 347. Respecto a Bartolomé de Castro, véase la nota anterior y sobre Tejerina y Benito véase Vandevivere 1967 y 1986 entre otros.

³ García Chico, *Documentos para el estudio del arte en Castilla*, III, Valladolid, 1946, pp. 11-13.

⁴ Joaquín Yarza Luaces «Pedro Berruguete y su escuela» en *Jornadas sobre el Renacimiento*, Palencia, 1987, p. 56.

⁵ *Ob. cit.*, pp. 323 y sigs.

⁶ Pérez Sedano, *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte. Notas del Archivo de la catedral de Toledo*, Madrid, 1914, pp. 11, 21 y 22. En ese año de 1498 trabaja en el claustro de la sede toledana.

global del momento. Respecto a esto último, en la comunicación que presenté al Congreso de Cáceres en 1990 titulada «Notas sobre la pintura del primer tercio del XVI en Palencia» se hacía una valoración de lo que supuso para ella la presencia de Pedro Berruguete primero y Juan de Flandes después. La conclusión a la que se llegó entonces es que, en lo que se refiere a Berruguete, quizá con la excepción del Maestro de Paredes —y aún así con reservas—, debió ejercer una influencia en los maestros locales similar a la que se hubiera manifestado de tratarse de un maestro de calidad establecido en otro foco que realizara alguna obra en la zona, o mejor aún, que permaneciera allí durante un tiempo limitado, favoreciendo la renovación de los maestros locales en un doble aspecto formal y/o temático. Al menos por lo que se deduce de las obras conservadas, ninguno de esos pintores debió tener un contacto directo con Berruguete. Más aún, al analizarlas, lo que se parece deducirse es que su influencia no se detecta en ellos hasta los años próximos a 1500, poco antes de su muerte —que consta en los primeros días de 1504—, aunque no se pueda asegurar si existieron otras anteriores que mostraran su influjo y hayan desaparecido. Además, sin duda lo que mayor eco tuvo fueron los bancos de sus retablos, con figuras sentadas —en ocasiones en tronos— ante un antepecho, en un rico ámbito con gran profusión de oro. Estos se pueden comprobar tanto en las obras de un pintor hispanoflamenco como Alejo, como en las de otro influido en cierto modo por Berruguete como Bartolomé del Castro, o inclusive en uno cuyo estilo deriva del de Juan de Flandes como el Maestro de Becerril⁷.

Sin duda la explicación que puede darse a este hecho es que, cuando trabajó el pintor de Paredes de Nava, todavía no se había producido la transición al nuevo arte renacentista y los comitentes no distinguían entre las obras hispanoflamencas y las de Berruguete que conocía el arte italiano. Debido a ello, para los encargos de importancia, o bien contaban con Berruguete o con alguno de los pintores destacados establecidos en Burgos, el núcleo artístico más importante de la zona norte de Castilla⁸. Y esta situación debió continuar a la muerte de Berruguete, si bien entonces los pintores locales ya mostraban de algún modo la influencia de este último —en ocasiones muy limitada—, que sumaban a su formación en el arte hispanoflamenco, con el que siguieron manteniendo una enorme deuda, incluso en los modelos iconográficos de muchas de sus composiciones. Esto último se puede verificar tanto en las obras de Bartolomé del Castro como en las de los Maestros de Paredes o de Calzada,

⁷ Un ejemplo de ello en el Maestro de Becerril es el *San Pedro* de la predela del retablo de la *Asunción* de Ventosa de la Cuesta en Valladolid. Sobre él, véase Matías Díaz Padrón, «Dos retablos inéditos del Maestro de Becerril en Ventosa de la Cuesta», *Archivo Español de Arte*, 1970, pp. 269 y ss., fig. 15.

⁸ Esto se constata todavía a principios de siglo. Prueba de ello es que el prior Juan de Aillón manda hacer en la catedral el *retablo de la Visitación*; y lo mismo sucede en el convento de Santa Clara de Palencia con la obra que se encarga a Juan de Nalda. Sobre esto, véase Pilar Silva Marot, *ob. cit.*, 1990.

aunque en algún caso copien determinados modelos de Berruguete, como hace Bartolomé del Castro con *la Virgen de la leche* de Villoldo, actualmente en el Museo de Bruselas⁹.

Todo parece indicar que, a lo largo de esa primera década del XVI los pintores palentinos transformaron su estilo —todavía esencialmente hispanoflamenco— incorporando motivos de inspiración renaciente. Esto último se comprueba en un pintor hispanoflamenco como Alejo en *la Resurrección* del retablo de Villálcazar de Sirga o en otros pertenecientes ya al primer Renacimiento como Bartolomé del Castro. Además de esto, se establecieron cambios que afectaron al conjunto de sus composiciones y, en particular, al modo de representar sus figuras, cuyo número generalmente se redujo. Estas —que ocupaban en muchos casos gran parte del espacio disponible— mostraban una mayor amplitud de formas, sin que este hecho respondiera a un estudio de la anatomía y, mucho menos, de las proporciones como en el arte italiano. Por lo que respecta al marco, se siguieron manteniendo esquemas compositivos similares a los del período anterior, tanto si se trataba de escenas que transcurrían al exterior como si eran interiores. Estos últimos no recogen más influencia del nuevo arte que, a lo sumo, la presencia de algunos elementos arquitectónicos en edificios en los que se incorporan elementos decorativos de ese mismo origen¹⁰.

Antes de concluirse la década, habría de ser decisiva la llegada a Palencia de Juan de Flandes, el antiguo pintor de la Reina Católica. En 1509 acudió allí desde Salamanca, a instancias del arzobispo Juan de Fonseca, para pintar en el retablo mayor de la catedral y permaneció en la ciudad hasta su muerte en 1519¹¹. Aunque pueda resultar paradójico, desde la segunda década del XVI fue este maestro —que no había estado en Italia—, y no Pedro Berruguete que sí lo había hecho el que favoreció la evolución hacia el Renacimiento de los pintores locales. Entre ellos encontró el flamenco un eco mayor que el que había tenido el pintor de Paredes de Nava, y no sólo entre los que dependieron directamente de Juan de Flandes como el Maestro de Becerril, el de Cueva, Tejerina o el Maestro Benito, algo más jóvenes que los que ya trabajaban al iniciarse el siglo, sino también entre estos últimos, como se podrá comprobar después en el caso del Maestro de Calzada, objeto de este estudio, o de Bartolomé del Castro¹². Todos ellos asumieron de algún modo la novedad que

⁹ Angulo fue el primero que la adscribió a Bartolomé de Castro (art. cit. 1945, p. 320). Véase Pilar Silva, *ob. cit.* 1992, pp. 437 y ss.

¹⁰ Este aspecto lo ha abordado Ana Avila en su libro *Imágenes y símbolos. La arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, 1993, pp. 83 y ss.

¹¹ La bibliografía sobre Juan de Flandes se recoge en el catálogo de la exposición de 1986, citado en la nota 1. A su actividad en Palencia y al eco que encuentra entre los pintores locales me he referido en dos ocasiones, una en las actas del Congreso de Cáceres, 1992, pp. 323 y ss. y otra en el estudio que se hace sobre el pintor en el libro *Les primitifs flamands et leur temps*, Bruselas, 1994; pp. 573-583.

¹² Por lo que respecta a Bartolomé de Castro, según se indicará después, en una de sus obras, *el banquete de Herodías* del retablo de Requena de Campos se inspira en un grabado de

comportaba el estilo del flamenco, que durante su estancia en Palencia se transformó para adaptarlo a las demandas de los comitentes que, poco a poco, reclamaban que sus obras se hicieran «al antiguo, y no al moderno», esto es, a la italiana¹³. En lo que se refiere a los artífices, cuyo estilo no deriva de Juan de Flandes, en uno de los aspectos en que más les influyó éste fue en el mayor interés que sintieron por el paisaje, como le sucedió al Maestro de Calzada, según se constatará más adelante. Esto se explica porque «los lejos», como se llamaba a los fondos de paisaje en los contratos de la época, fueron sustituyendo paulatinamente a partir de 1520 al oro o a los tapices de brocado que se utilizaban para ellos. De ese modo, se siguen los dictados de la moda de la época, como ha señalado Ana Avila en su artículo «Oro y tejidos en los fondos pictóricos del Renacimiento español»¹⁴. Pero esto no fue en lo único que estos pintores locales se vieron influidos por Juan de Flandes. Excepcionalmente, uno de ellos, Bartolomé del Castro, también incluye en una de las escenas del retablo de San Juan de Requena de Campos, *la de la danza de Herodías*, un tema mitológico de Venus y Cupido, inspirado en un grabado de una obra de Rafael que incorpora un significado complementario de casa del amor a esta escena, como tantas veces hizo el Maestro de Becerril en el retablo de San Pelayo, que se llevó a cabo para Becerril de Campos y ahora se encuentra en la catedral de Málaga¹⁵.

De lo dicho hasta el momento se desprende que la deuda que los pintores palentinos del primer tercio del siglo mantuvieron primero con Berruguete, y sobre todo desde 1515, con Juan de Flandes, contribuyó a otorgarles una personalidad propia que les separa de otros focos de Castilla en donde trabajaron alguno de los dos pintores como Toledo o Avila, respecto al primero y Salamanca respecto al segundo, aunque no todos sus representantes mantuvieran la misma calidad, como sucede con el Maestro de Calzada, cuyo estudio constituye el objetivo principal de este artículo. En lo que se refiere a este punto, lo primero que debe abordarse es tratar de separar la personalidad pictórica recogida bajo ese nombre de la del autor del retablo de Villálcazar de Sirga que Gudiol identificó con el Maestro Alejo¹⁶, derivadas una de la otra. Precisamente por ello entre las obras que se han adscrito a cada uno existen tantos puntos comunes que no sería descabellado decantarse por una u otra de las op-

Raimondi sobre una obra de Rafael, según dio a conocer Ana Avila en el catálogo de la exposición *Rafael en España*, Madrid, Museo del Prado, 1985, pp. 84-85, figs. 23 y 23.1. y ha vuelto a recoger en su obra *Imágenes y símbolos* citada en la nota 10, pp. 247-248.

¹³ Sobre esto véase Ana Avila, *ob. cit.* 1993.

¹⁴ *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma, I, 1989, pp. 103 y ss.

¹⁵ Respecto a Bartolomé de Castro, véase nota 12. Sobre el Maestro de Becerril véanse Angulo Iñiguez, *la mitología y el arte español del Renacimiento*, 1952, pp. 47-54 y Ana Avila, *ob. cit.* 1993, pp. 221 y ss.

¹⁶ Véase nota 2.

ciones posibles. Una de ellas abogaría porque se trata de un sólo maestro, —en ese caso Alejo a partir del *Moisés* firmado por él— en dos fases diferentes de su actividad, en las que su estilo se habría transformado, mostrando las notas que se adjudican ahora «al de Calzada». La otra defendería, por el contrario, que son dos artífices distintos que se sucedieron en el tiempo, derivados uno del otro, es decir, que el segundo —Calzada— tuvo que formarse en el taller de Alejo y verse influido por su estilo hasta el punto de no ser inverosímil juzgar que sus obras podían deberse a la mano de su maestro tras experimentar variaciones acordes con los nuevos tiempos.

Lo mismo que ha sucedido en otros casos como el que ahora nos ocupa, cuando se tiene que elegir entre dos opciones de este tipo y no se cuenta más que con la ayuda que proporciona el análisis de las obras conservadas que se adscriben a cada una de las series, evidentemente no se tienen garantías suficientes de que el camino que se va a tomar se ajuste a la realidad. Así se ha demostrado en alguna ocasión, cuando la aparición de nuevos documentos u obras proporcionan elementos de juicio que obligan a seguir la vía que se había rechazado. Por lo que respecta a los casos del Maestro Alejo y del de Calzada, con los datos que se tienen en la actualidad, la hipótesis que parece tener más peso —aun teniendo en cuenta la proximidad de sus estilos— es la de que sean dos maestros diferentes, sin que esto implique que no sea consciente de que también existen ciertas posibilidades —si bien mucho menores en mi opinión— de que sea la contraria la acertada¹⁷. Uno de los argumentos que me han parecido definitivos para llegar a dicha conclusión —la misma que mantuve respecto al Maestro Alejo al estudiar la pintura hispanoflamenca en Palencia— es la variación que existe en los modelos que se utilizan para la representación de algunas figuras, reforzada por el hecho de que exista una obra entre las que se adscriben a Alejo, *la del Nacimiento del Bautista* que ahora se conserva en el Museo Colegial de Daroca, que se puede fechar en unos años similares —y casi con seguridad posteriores— a las primeras obras que se atribuyen al de Calzada por sus características diferentes a las de Alejo¹⁸.

Si se comparan las distintas escenas del retablo mayor de Villálcazar de Sirga, atribuido a Alejo, y las tablas del retablo de Calzada de los Molinos¹⁹ en las que intervino el llamado Maestro de Calzada que se enumerarán más adelante, se comprueba a simple vista las diferencias que existen entre los ti-

¹⁷ Como se verá después, el retablo de *San Saturnino* de Robladillo de Ucieza que parece haberse ejecutado en torno a 1510-1515 en colaboración entre los dos, maestro y discípulo podría contribuir quizá en un futuro a considerar que todas ellas fueron hechas por Alejo, algo que por el momento me parece menos probable.

¹⁸ Pilar Silva Maroto, *ob. cit.* 1990, III, pp. 908-975. Respecto a la tabla de Daroca, véase, cat. 29, pp. 949-951, fig.377.

¹⁹ Junto con el de Calzada colaboró también en este retablo el Maestro de Paredes. A este último se deben *el Nacimiento y la Asunción de la Virgen, Santa Bárbara y Santa Agueda* de cuerpo entero y tres profetas de la predela, *Salomón, Moisés y Abacuc*.

pos humanos que se seleccionan en cada uno. Siendo este rasgo uno de los que —por regla general—, se repiten constantemente en esta época durante toda la producción de los pintores, sería extraño que, de tratarse en este caso de un solo artífice, hubiera decidido cambiar sustancialmente algunos de sus modelos más representativos. Al analizar el retablo de Villasirga —como llaman los palentinos a Villálcazar de Sirga—, se verifica en todas las tablas que lo componen cómo su autor, Alejo, muestra sistemáticamente a todos los personajes femeninos, a los ángeles y a algunos masculinos juveniles como San Juan con los cabellos rubios muy claros (fig. 1), lo que no es una excepción en la pintura hispanoflamenca de Burgos y Palencia, ya que así aparecen también en el Maestro de la colección Alvear de Cádiz o en el de Villalonquéjar. En cambio, si el que se analiza es el retablo de Calzada (figs. 2-4) u otros que se adscriben al llamado Maestro de Calzada como *el de San Antonio de Padua*, asimismo en Villasirga (figs. 5-6), se constata que esos mismos personajes aparecen en ellos con los cabellos muy oscuros, a la vez que sus rasgos adoptan formas peculiares, con las variaciones propias de un pintor que, como él, pertenece ya al primer Renacimiento, mencionadas antes.

Una vez que se ha llegado a esta conclusión, mientras no aparezcan nuevos datos que justifiquen lo contrario, se estudiará al Maestro Alejo y al de Calzada como a dos personalidades distintas. El primero, activo entre 1485 y 1510-15, es uno de los representantes de la última fase del hispanoflamenco burgalés que supone ya la transición al Renacimiento, en el que debe ya situarse al segundo, el de Calzada, activo entre 1500-1510 y 1530, que se formó con el anterior y asimiló en su estilo algunas de las novedades del nuevo arte italiano presentes en la zona, en la medida en que un maestro de carácter local, como sin duda fue él, pudo hacerlo.

Esta misma posición fue la que mantuvieron Post y Camón²⁰, aunque para fundamentarla se basaron en argumentos distintos a los que aquí se han utilizado. Así Post²¹, que desde 1947 sostuvo esa misma tesis, adujo que la separación que había entre las dos series era mayor que la que en realidad existía. Prueba de ello es que, al atribuir erróneamente al de Sirga —como se llamaba a Alejo hasta 1955— la tabla de *la Virgen de la leche* de Villoldo —ahora en el Museo de Bruselas—, firmada por Bartolomé del Castro, juzgó que el de Sirga se vio influido por Berruguete. Esto, lógicamente, le distinguía del de Calzada, cuyo estilo no depende del pintor de Paredes de Nava más que en la forma en que dispone algunas de las figuras que componen las predelas de sus retablos. Frente a la posición adoptada por Post y Camón, Angulo se refería en 1954²² a los dos —que consideraba como pertenecientes al primer Renaci-

²⁰ *La pintura española del siglo XVI*, «Summa Artis, XXII, Madrid, 1970, p. 215.

²¹ *Ob. cit.*, IX, 1947, pp. 488 y ss. También se refiere a este maestro en los vols. X, 1950, p. 434 y XIII, 1966, pp. 410-412.

²² *Ob. cit.*, 1954, p. 105.

miento, lo mismo que los dos autores anteriores—, indicando respecto al de Calzada como « su estilo es semejante al del Maestro de Sirga, aunque más correcto y más progresivo. Si se trata de un discípulo de aquél, de una etapa posterior del mismo artista o de su taller, es problema sobre el que no llego a decidirme ...». El que ni siquiera llegó a plantearse el problema fue Gudíol que, en 1955²³, cuando dio a conocer la tabla de *Moisés* firmada por Alejo, le consideró como hispanoflamenco, pese a juzgar que su estilo dependía en parte de Berruguete y atribuirle obras que pertenecen a la serie que nosotros adscribimos al Maestro de Calzada.

Cuando Julia Ara hizo la ficha del *David* de Calzada de los Molinos —actualmente en el Museo Diocesano de Palencia— para el catálogo de la Exposición de las Edades del Hombre celebrada en León²⁴, se refería a la inconsistencia de la personalidad de un pintor, definida a partir de un retablo tan complejo como el de Calzada, en el que colaboró también el llamado Maestro de Paredes. Pese a que soy consciente de las dificultades que plantea el aislamiento de la personalidad pictórica de este maestro, tal como he subrayado antes, creo que, con los elementos de juicio que se tienen, resulta lícito mantener su figura separada de la de Alejo. Por lo que se refiere al nombre que debe utilizarse para designarle, considero que debe seguirse casi como norma el criterio de respetar la denominación con que se menciona a cada autor desde la primera vez que se define su estilo, ya que, en caso contrario, la multiplicación de nombres para denominar a un pintor cuya identidad no se conoce puede llevar a confusión. En mi opinión, sólo se debe variar si es tan inadecuada que no puede mantenerse; esto es, si la obra que sirve como punto de partida para hacerlo, no fue hecha por él. Comoquiera que esto no sucede respecto al retablo de Calzada de los Molinos, pese a tratarse de una obra en colaboración —algo que Post no llegó a distinguir—, pienso que resulta más conveniente mantener el nombre de Calzada, ya que las opciones posibles para sustituirlo, «de Villálcazar de Sirga», «de Castrillo de Matajudíos», etc. no aportan ninguna ventaja frente al inconveniente ya señalado de la multiplicación de nombres para referirse al mismo artífice.

Una vez aceptada la personalidad independiente del Maestro de Calzada, se debe proceder al análisis de las características estilísticas que muestran las obras que se toman como base para reconstruir su catálogo, las tablas que se deben a su mano del retablo de Calzada de los Molinos, actualmente en el Museo Diocesano de Palencia²⁵, las de *la Anunciación* (fig. 2), *la Adoración*

²³ *Ob. cit.*, 1955, p. 379.

²⁴ *La música en la iglesia de Castilla y León*. 1991, nº 115, pp. 189-191.

²⁵ Sobre él véanse Post, IX, 1947, pp. 488-489 y X, 1950, pp. 435 y ss. fig. 185; Angulo, *ob. cit.* 1954, p. 105, y Sancho Campo, *Arte Sacro en Palencia*, IV, *Santa María y Santiago en el arte palentino*, Palencia, 1975, nº 34 (atribuido todo él al Maestro de Paredes) y V, *El Museo Diocesano de Palencia*, 1978, p. 28, sala primera, nº 12. Imágenes de su emplazamiento original se recogen en Ramón Revilla Vieyra, *Catálogo Monumental de la provincia de Palencia*, II, *Partidos de Carrión de los Condes y Frechilla*, Palencia, 1948, p. 9.

de los Magos (fig. 3), y las figuras de cuerpo entero de *Santa Catalina* y *Santa Lucía* que corresponden al cuerpo del retablo y las de *Isaías*, *Daniel* (fig. 4) y *David* de la predela, junto a las que componen el de *San Antonio de Padua* de Villálcazar de Sirga (figs. 5-6)²⁶. En todas ellas se comprueba cómo el máximo interés de su autor reside en la representación de las figuras, lo mismo que le sucedía a Alejo. Sin embargo las del de Calzada muestran una amplitud de formas considerable a la que contribuyen los trajes con los que las cubre, y en especial los mantos que las envuelven que rompen en grandes pliegues desordenados, como se verifica en el retablo de *San Antonio* de Villasirga (fig. 5). Y también se distinguen por su canon relativamente corto, que afecta sobre todo a los cuerpos, en los que con frecuencia se observan desproporciones, que se hacen más evidentes si cabe al adoptar actitudes movidas o inestables, particularmente si están de rodillas. También contribuye a ello el cuello corto que habitualmente poseen y que parece aún menor por su preferencia por presentar a muchas de ellas con la cabeza inclinada para abajo.

Precisamente será en la reproducción de los rostros de que dota a sus figuras en las que el Maestro de Calzada obtenga sus mayores aciertos, al conseguir conferirles una intensa vida interior. Los muestra sumidos en sus pensamientos que se exteriorizan en ocasiones por la tristeza de sus miradas. Esto último contribuye a definirlos tanto como sus amplias facciones casi sin estructuración, salvo en los personajes de mayor edad, de rasgos más estructurados, igual que en las obras de Alejo al que también se aproxima el de Calzada en este aspecto, si bien se diferencia de él por su mayor preocupación por el modelado. Como ya se ha indicado, característicos del Maestro de Calzada son sin duda los cabellos muy oscuros y con tendencia rizada —esto último en todos— de las mujeres, los ángeles y los masculinos jóvenes, tan distintos a los de Alejo. Entre los rasgos comunes a todas sus figuras se pueden mencionar la amplia frente, despejada y con el nacimiento del cabello muy atrás en las femeninas y los ángeles y con frecuencia cubierta en parte por mechones de pelo en las masculinas, los ojos de párpados abultados bajo las cejas prominentes —entornados con frecuencia en las mujeres—, la distancia que existe entre la nariz y la boca —de labios relativamente gruesos— y la amplitud del mentón y de las mejillas redondeadas, especialmente las femeninas. Diferentes en unos y otros son, en cambio, la forma de la nariz, que en las mujeres es relativamente pequeña en relación al canon del rostro, pero no así en los hombres. Respecto a éstos, aunque no faltan tampoco algunas similares a las femeninas, lo más frecuente es que muestren otras grandes, marcando incluso el caballete, como se percibe sobre todo cuando están dispuestos de tres cuartos o de perfil, como *Isaías* en el retablo de Calzada (fig. 4). Esta última posición

²⁶ Angulo lo atribuye primero al de Sirga (art. cit, 1945, p. 231) y después al de Calzada (*ob. cit.* 1954, p. 105). Por su parte Post lo considera desde el principio del de Calzada (IX, 1947, p. 491, fig. 183) y lo mismo hace Camón (*ob. cit.* 1970, p. 215).

la repite el de Calzada en muchas ocasiones, de forma muy personal, sobre todo si la cabeza se inclina; y más si se trata de una de esas figuras con barba bífida como la de Alejo, tan típicas suyas en las que se aprecia su forma puntiaguda y se deja entrever la curva del mentón.

Nota distintiva de las obras del Maestro de Calzada es el modo en que sitúa a las figuras en la composición. Habitualmente las dispone en primer plano, de perfil o escorzadas y hace girar sus cuerpos para dotar de mayor variedad a sus actitudes, algo que quizá pudo aprender en la zona con el ejemplo de Berruguete. Característicos son asimismo los gestos que adoptan, a veces algo forzados y hasta amanerados, así como su preferencia por colocar a sus personajes arrodillados o inclinados, de manera bastante peculiar en ambos casos. De este modo, se destaca aún más la desproporción que existe entre su cuerpo y sus cabezas, aun cuando, si se inclinan cuando están de pie, se hace menos evidente la que existe entre las figuras y el marco arquitectónico, tanto si se trata de escenas de interior como cuando se desarrollan al aire libre, junto a un edificio.

De lo dicho hasta ahora se desprende que el Maestro de Calzada obtiene sus mayores logros en la caracterización de las figuras, en las que concentra sus máximos esfuerzos. Por esta razón no debe sorprender que sus aciertos sean mayores en las escenas en que no debe incluirse un gran número de personajes o, mejor aún, cuando no reproduce más que uno. Sólo entonces expresa en ellos toda la fuerza de que es capaz, como se comprueba en las tablas de las predelas de sus retablos o en las figuras de cuerpo entero del retablo de *San Antonio* de Villasirga (figs. 5-6). En caso contrario, si el número de figuras es grande —y más si el formato es alargado—, se aprecian las dificultades que este maestro tiene para construir el espacio, ya que no sólo sigue manteniendo los mismos esquemas que los pintores hispanoflamencos de la generación anterior incluido Alejo, sino que carece de la habilidad que tuvieron algunos de ellos para resolverlos. Prueba de ello son, sin duda, lo fugado de los planos de base que utiliza y la ya mencionada desproporción entre el marco y las figuras.

Para concluir con el análisis de las características que muestran las obras del Maestro de Calzada resulta obligado aludir al modo en que representó los edificios que acogían a sus figuras, generalmente muy poco cuidadosos. Quizá lo más digno de reseñar sea la presencia hasta fecha avanzada de las formas góticas de tradición local junto a la inclusión de motivos tomados del arte renacentista mal comprendidos y traducidos de forma sumaria. Y no resulta menos obligado el hacer una referencia al menos al paisaje. Este se construye de modo similar al de Alejo, sin que el de Calzada se haga eco del tipo introducido por Juan de Flandes que tanto influencia habría de tener entre sus seguidores. Además de lo ya reseñado, debe mencionarse también el hecho de que el de Calzada mantenga algunos motivos propios del taller de Alejo, como son las inscripciones con un tipo de letra peculiar, como sucede con la «A», idéntica

tica en ambos, según se puede verificar en los profetas del retablo de Calzada (fig. 4). Antes de acabar una simple cita a la gama que utiliza, con rojos oscuros dominantes, a los que se suman azules y también verdes y marrones en menor proporción. Significativo es asimismo el que este maestro presente una carnación clara como Alejo, sin el tono bronceo tan frecuente en la zona.

La conclusión a la que puede llegarse a raíz de lo expuesto sobre el Maestro de Calzada, es que, ni en sus obras más tardías como el retablo de Castrillo de Matajudíos, que le adscribí en 1982 y que después se estudiará, muestra más influencia del nuevo arte renacentista que en la mayor amplitud de que dota a sus figuras y en la mayor simplicidad de sus composiciones. Junto a esto, introduce paulatinamente motivos de inspiración renaciente en sus arquitecturas, aunque no sean demasiados ni muestren la corrección que deberían tener si este maestro tuviera un conocimiento mayor del arte italiano del que él tuvo. Probablemente lo más significativo de sus obras más tardías sea un mayor interés por el paisaje que se debe sin duda al influjo que el estilo de Juan de Flandes ejerció sobre él, como se verifica en el retablo de Castrillo de Matajudíos, particularmente en el banco, según se indicara más adelante.

Definido ya el estilo del Maestro de Calzada, sólo resta ya reconstruir su catálogo, comenzando por las obras que le atribuyeron otros autores. Respecto a éstas, se indicará únicamente si se acepta su incorporación al catálogo del pintor o si, por el contrario, se rechaza, deteniéndonos sólo en el estudio de las que se le atribuyen aquí. Las que se toman como punto de partida son las que nos han servido como base para definir su estilo, las tablas del retablo de Calzada mencionadas antes como de su mano²⁷, las de *Santa Catalina* y *Santa Lucía*, la *Anunciación* (fig.2) y la *Adoración de los Magos* (fig. 3) (cada una 1,40 × 0,70) y parte de la predela, la situada a la izquierda con las figuras de medio cuerpo de los profetas *Isaías*, *Daniel* (fig. 4) y *David* (cada una 0,40 × 0,30), así como el retablo de *San Antonio* de Villasirga (figs. 5-6). Estas dos obras corresponden a una fecha relativamente tardía, en torno a 1520. En consecuencia, podría no ser descabellada la lectura que dio Revilla Vielva en el catálogo monumental de Palencia de la inscripción que tenía el retablo de Calzada en la que leía la fecha de 1523, que a Julia Ara le parece excesiva al hacerse eco de ella²⁸.

Pertenecen también al Maestro de Calzada las tablas restos de una predela en Villabrigio de Ucieza, aún in situ²⁹, la *Anunciación* de la antigua colección de Jean Dutey de París³⁰ (ambas en torno a 1510-20), el retablo de *San Miguel* de Melgar de Arriba en Valladolid³¹ (después de 1520) (figs. 7-8), la

²⁷ Véanse notas 19 y 25.

²⁸ Revilla Vielva, *ob. cit.* 1948, p. 9 y Julia Ara, *ob. cit.* 1991, pp. 189-191.

²⁹ Post (VI, p 636) primero la considera hispanoflamenca y después del de Calzada (IX, 1947, p. 493).

³⁰ Post, IX, p. 497, fig. 115.

³¹ *Ib.*, p. 500 y fig. 186 y Camón, *ob. cit.* 1970, p. 215.

tabla con la figura de un joven de medio cuerpo de la colección Abreu del Museo de Sevilla (1510-1520)³². Respecto a su participación en el retablo de *Santa Margarita* en la iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava en el que también trabajó el Maestro de Paredes, sólo se detecta su mano en *la decapitación de la santa* y en la escena en que *ésta cuida el rebaño* (de hacia 1515)³³. Post completaría la lista de sus atribuciones en su volumen XIII con otras dos tablas³⁴. De la primera, *el martirio de San Sebastián* de la colección de M. Julius Mísel de Gibraltar, no se puede emitir juicio, ya que él no la reproduce y no conozco su paradero. En cambio, la segunda, *la consagración de San Pedro* de la colección Viñas, no se debe a la mano del de Calzada, como tampoco otras que le adscribió el crítico americano en distintas ocasiones. Al igual que hizo Angulo³⁵, con el que coincido en esto, creo que nada tienen que ver con este maestro ni el retablo de Torremormojón³⁶ ni el de Dueñas³⁷ ni la tabla de *la Virgen con santos* del Museo Zuloaga de Zumaya³⁸.

Llegados a este punto sólo queda incorporar al catálogo del Maestro de Calzada las atribuciones que incluimos en la comunicación de 1982 y las otras que se le adscriben ahora. Entre las primeras estaban el retablo de *la vida de la Virgen* de Población de Soto anterior a 1520 (figs. 9-10), aún in situ³⁹, el de *la vida de la Virgen* de Castrillo de Matajudíos en Burgos de hacia 1525-30 (figs. 11-13), que actualmente se exhibe en el Museo del retablo de la iglesia de San Esteban⁴⁰, la tabla de *la Presentación de la Virgen* de hacia 1520 (fig. 14), que se subastó en Durán en mayo de 1979 y ahora es propiedad del Museo de Valencia, para cuyo catálogo, aún sin publicar he redactado la ficha, *la Anunciación* (fig. 15) y *el San Roque* (fig. 16) que estuvieron en comercio en Barcelona, asimismo de hacia 1515. Entre las segundas, la tabla con *la libera-*

³² Angulo la atribuye al de Sirga (art. cit. 1945, p. 231) y Post al de Calzada (X, 1950, p. 434).

³³ Angulo lo atribuye primero al de Sirga (art. cit. 1945, p. 231) y luego al de Calzada (*ob. cit.* 1954, p. 105), mientras que Post primero lo adscribe sólo al de Paredes (IX, 1947, p. 445) y después a éste último en colaboración con el de Calzada (X, 1950, p. 434).

³⁴ Post, XIII, 1966, pp.410-412 y fig. 178 (*Consagración de San Pedro*).

³⁵ *Ob. cit.* 1954, p. 105.

³⁶ Se lo atribuye Post (IX, 1947, p. 494, fig. 184) y también Camón, *ob. cit.* 1970, p. 215.

³⁷ Post, IX, pag. 493 y Camón, *idem.* En 1989, Pedro Francisco García y José Landa Bravo la atribuyeron al Maestro de Becerril («un retablo del Maestro de Becerril en Dueñas», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº 59, 1989, pp.591-597).

³⁸ Post, IX, p. 493. Camón rechaza la atribución (*idem*).

³⁹ Véase Angel Sancho Campo, *El arte sacro en Palencia, II. La Navidad en el arte palentino*, 1970, láms. 91-92. El autor las considera del Maestro de Paredes. Se alude también a ellas en el *Inventario artístico de Palencia* (II, 1980, p. 140, figs. 108 —*Anunciación*— y 109 —*Adoración de los Magos*—) en el que sólo se indica que se trata de pinturas sobre tabla del primer tercio del XVI.

⁴⁰ A don Agustín Lázaro le comuniqué la atribución del retablo al Maestro de Calzada, a quien se le adscribe en la publicación realizada sobre los fondos del Museo del retablo de San Esteban, sin mencionar la fuente.

ción de San Vicente de la prisión por un ángel en presencia de Cristo⁴¹, que perteneció a la colección de Fernando Garay, de hacia 1525-30 (fig. 17), una de las más tardías junto con el retablo de Castrillo de Matajudíos. A esta última se suma también el retablo palentino de *San Saturnino* de Robladillo de Ucieza⁴², de hacia 1510-1515, en el que la proximidad a Alejo en el cuerpo del retablo es tal que podría abogar por que se trata de una obra en colaboración entre maestro y discípulo, encargándose Alejo de las historias del cuerpo (fig. 18) y el de Calzada de los apóstoles de la predela (fig. 19).

De entre las nuevas obras que se adscriben aquí al Maestro de Calzada, sólo me referiré con mayor detalle a alguna de ellas, si bien no con la amplitud que quisiera respecto a todas, dado el límite de espacio de que dispongo. Para comenzar, lo haré por el retablo de Castrillo de Matajudíos por su singularidad, ya que conserva la traza plateresca original (fig. 11) y, además, presenta el interés de mostrar la evolución experimentada por el estilo del Maestro de Calzada en su última fase conocida. El cuerpo de este retablo consta de cuatro tablas, de las cuales las dos superiores se han invertido al cambiar de emplazamiento, como se comprueba en la reproducción antigua realizada por Foto-club de Burgos. Por ella se sabe que en origen tenía a la izquierda *La Natividad* y a la derecha *la Asunción*, al contrario que ahora. En cambio, las dos de abajo se conservan en la misma posición, a la izquierda *la Anunciación* y a la derecha *la Adoración de los Magos* (fig. 12) ($\pm 0,60 \times 0,55$ cada una). La predela consta de tres tablas con los cuatro evangelistas, a la izquierda *San Juan* ($0,39 \times 0,49$), en el centro *San Lucas* y *San Mateo* (fig. 13), en una sola tabla y separados sólo por la columna que sirve de apoyo a las arquerías que los cobijan, citadas más arriba ($0,39 \times 0,59$), y a la derecha *San Marcos* ($0,39 \times 0,49$).

Cuando se analizan las características de esta obra, no queda ninguna duda sobre la intervención del Maestro de Calzada. Prueba de ello es que se pueden ver repetidos los mismos personajes que emplea en todas sus producciones tanto para el cuerpo del retablo como para las figuras de la predela. Algunos son especialmente significativos, como los ángeles, y en particular el de *la Anunciación*, por no mencionar el modo en que plasma a María o esos personajes barbados, de perfil como *San Marcos* o el primero de los magos arrodillado de la escena de *la Adoración* (fig. 12), sin olvidar tampoco al segundo rey, más joven, que deja ver su rostro de tres cuartos. Por lo que se refiere al modo en que traduce las diferentes escenas se puede verificar también lo arcaico de sus soluciones, particularmente visible en el modo en que representa *la Anunciación* (fig. 11), que casi duplica la de Calzada de los Molinos

⁴¹ Se subastó en Sotheby de Londres el 8 de diciembre de 1993, con el nº 52 y la atribución de escuela del sur del Tírol.

⁴² Se recoge en el *Catálogo Monumental de la provincia de Palencia*, II, 2ª ed. p. 43 y en *Sancho Campo (ob. cit. 1975 nº 27, con reproducción del conjunto del retablo)* se atribuye a Pedro Berrugate o a su taller.

(fig. 2). Tanto en una como en otra se constata cómo el de Calzada sigue manteniendo los modelos del hispanoflamenco, en la tradición de Weyden que convierte la escena en un tálamo por la incorporación del lecho de María (que muestra las dos almohadas que incluía también Alejo en Villasirga, aunque no fuera el único). No hay, por tanto, ninguna referencia a Berruguete, que renueva la iconografía⁴³ de este tema con motivos procedentes de Italia, como tampoco la hay en el modo en que traduce *el Nacimiento de Cristo* (fig. 11), con el Niño sobre el suelo, y no sobre el sillar, como Berruguete lo dispuso en el retablo de Paredes de Nava, que tanto eco habría de tener después, incluso entre los seguidores de Juan de Flandes, como es el caso de Tejerina al que se atribuye *el Nacimiento de Cristo* del Museo de santa Eulalia de Paredes de Nava.

Pese a que el de Calzada no se hace eco de Berruguete en lo que se refiere a la iconografía de las vidas de Cristo y de la Virgen, se perciben otros rasgos que reflejan el cambio experimentado por este maestro palentino en un momento tan avanzado de su producción, ya que, como ya se indicó, se trata de la más tardía que se conoce junto con *la liberación de San Vicente de la prisión* (fig. 17). Prueba de ello es que renuncia al oro. Los nimbos que todavía aparecían en Calzada de los Molinos —aunque no en Población de Soto—, al igual que los brocados, han desaparecido, sustituidos por dos círculos concéntricos como en el Maestro de Osma. Y si la arquitectura de inspiración renaciente ya se había introducido antes, ahora cobra mayor amplitud y el pintor llega a disponer las figuras de los evangelistas de la predela tras una galería porticada que descansa en un pretil⁴⁴. Pero, con ser esto novedoso en un maestro como él, no lo es menos la sustitución de los fondos de oro que habitualmente dispone tras las figuras de la predela, como se ve en el retablo de Calzada de los Molinos e inclusive en el de *San Antonio* de Villasirga (figs. 4 y 6). Según se mencionó antes, coincidiendo con la tradición de Juan de Flandes —aunque sus paisajes no deriven directamente de los suyos—, el de Calzada se adapta en esta obra a los gustos de los comitentes que entonces rechazaban los fondos de oro y reclamaban que tras las figuras se dispusieran «lejos».

En el retablo de Población de Soto (Palencia), anterior a 1520, también se puede ver la mano del de Calzada. Aunque se conserva in situ, no mantiene la traza original. Parte de las tablas que lo integraban se incorporaron al nuevo retablo del altar mayor, lo que ha permitido que llegaran hasta nuestros días. Dos de ellas ocupan el cuerpo superior, a la izquierda *la Presentación de la Virgen en el templo* (fig. 10) (0,83 × 0,58) y a la derecha *la Anunciación* (0,73 × 0,58), y otras dos el inferior, a la izquierda *la Adoración de los Magos* (0,69

⁴³ Sobre esto véase Pilar Silva Maroto, «La iconografía como clave para una mejor comprensión de la personalidad de Pedro Berruguete», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1989, II, n° 4, pp. 134-141.

⁴⁴ Véase Ana Avila, *ob. cit.*, 1993, pp. 18-19.

× 0,61) (fig. 9) y a la derecha *el Nacimiento* (0,67 × 0,57). Por si pudiera existir alguna duda sobre su adscripción a este maestro, bastaría comprobar cómo *la Anunciación* repite la de Calzada⁴⁵, aunque el marco en que transcurre sea más simple y sin comunicación con el exterior. Y lo mismo sucede respecto a los personajes, y sobre todo el arcángel que corresponde a uno de esos tipos que representa tantas veces. Por lo que respecta a *la Adoración de los Magos* (fig. 9), aunque no es igual a la de Calzada ni a la de Castrillo, presenta esas figuras tan características, especialmente el primero de los magos arrodillado, que es uno de esos ancianos barbados de perfil tan peculiares suyos. Y otro tanto habría que decir del *Nacimiento* o de *la Presentación de la Virgen en el templo* (fig. 10). Esta última destaca por el modo en que traduce a la Virgen niña, muy similar a la tabla del mismo tema que posee actualmente el Museo de Valencia (fig. 14), un poco más tardía, de hacia 1520, como se puede comprobar por las cuchilladas que muestra el traje de María, vestida en esta ocasión a la moda de la época. En ambas tablas, pese a las diferencias que presentan las dos composiciones, ya que la de Valencia es más compleja e incluye mayor número de figuras, el Maestro de Calzada reproduce a la Virgen de perfil estricto que, con un cestillo en la mano y sin detenerse sube las escaleras que la conducen hasta donde la espera el sacerdote, vestido aquí como un obispo, como habitualmente se hace en esta época.

Nada se sabe sobre el origen de *la Anunciación* en comercio en Barcelona de hacia 1515 (fig. 15), si bien debió formar parte de una predela por el formato y el fondo de oro. De este modo, se justifica que se reduzca la composición a sus elementos esenciales, el arcángel y María ante un reclinatorio. Tanto uno como otro repiten los tipos habituales en el de Calzada, y en particular la Virgen, con los cabellos oscuros, y sus facciones anchas de mejillas redondeadas. En el caso del *San Roque* (fig. 16), también en comercio en Barcelona y de fecha similar, lo más peculiar es la figura del ángel que se cuenta entre las que el pintor repite insistentemente, aunque algunas notas, especialmente las de carácter decorativo, son parecidas a las que muestra Alejo en sus obras, en particular el suelo de baldosas en que se repite la «A», que podría aludir a su nombre, y la inscripción en letras góticas de la filacteria.

La liberación de la prisión de San Vicente en presencia de Cristo de hacia 1525-1530 se cuenta entre las más representativas del Maestro de Calzada (fig. 17), pese a que se subastara en Sotheby de Londres el 8 de diciembre de 1993 como de escuela del sur del Tirol, según se indicó. Buena prueba de esto es que se pueden distinguir en ella no solo sus rostros tan personales, desde los de los ángeles al del diácono de perfil e inclusive el de Cristo, sino también las huellas en su estilo de lo avanzado de la fecha en la que se hizo, similar a la del retablo de Castrillo de Matajudíos (fig. 11). Se puede constatar en el hecho de que, igual que en este último conjunto, el oro ha desaparecido,

⁴⁵ *Inventario artístico de Palencia*, II, 1980, fig. 108.

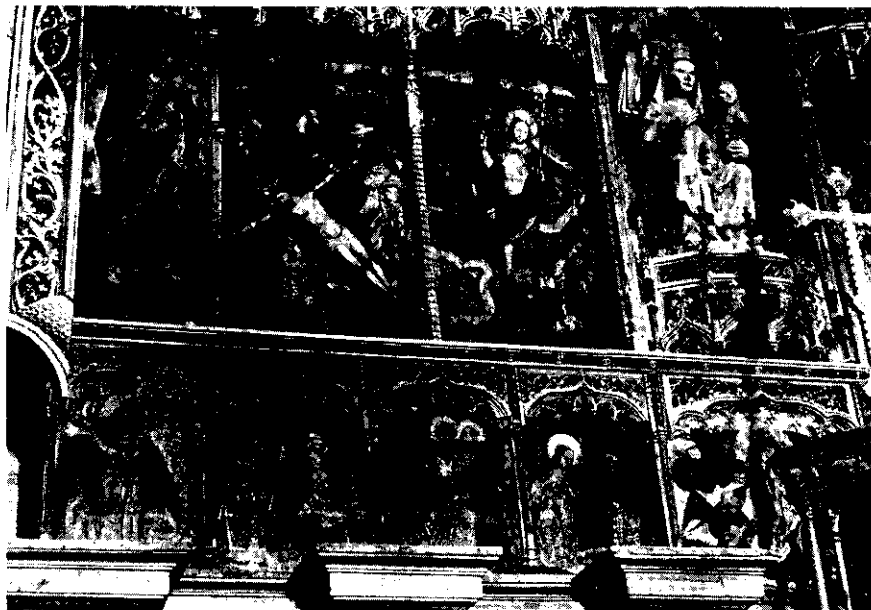
sustituyendo los antiguos nimbos por dos círculos concéntricos; y esto no es todo, para indicar que San Vicente vivió durante el imperio romano, dispone en las enjutas del arco de acceso a la prisión en que transcurre el milagro dos medallas con figuras, al igual que hiciera Pedro Berruguete en algunas de sus obras como *La Anunciación* de Miraflores, si bien en una fecha tan avanzada como la que aquí las incluye el de Calzada, constituía ya un motivo que formaba parte del repertorio de la época al que podían recurrir en ocasiones como éstas, incluso maestros tan arcaicos y de carácter tan local como lo fue este pintor palentino⁴⁶.

El retablo de *San Saturnino* de Robladillo de Ucieza (Palencia), de hacia 1510-1515, es una de sus obras más problemáticas. Sin duda debió tratarse del antiguo retablo mayor, ya que la iglesia para la que se hizo estaba bajo la advocación del santo obispo de Tolosa. En la actualidad parte de sus tablas se encuentran incorporadas en otro retablo posterior en el lado de la epístola. En el cuerpo superior se acoplaron a la izquierda su *consagración como obispo* y a la derecha *el santo obligado a sacrificar a los dioses*; mientras que en el cuerpo inferior se han dispuesto, a la izquierda, *el santo acusado de idolatría* (fig. 18) y a la derecha, *San Saturnino arrastrado por el toro* (las medidas aproximadas de cada una son 0,775 × 1,025). En el banco del retablo se han acoplado las figuras del Salvador y los apóstoles —algunas de ellas cortadas hasta un total de siete. En ellas se reproducen, de izquierda a derecha: *San Bartolomé, el Salvador, San Andrés, San Juan Evangelista* (fig. 19), *Santiago como peregrino* y otros dos más.

Como ya se indicó más arriba, al comprobar las características del cuerpo del retablo, éstas son tan próximas a las que muestra Alejo, que apenas quedan dudas sobre su intervención en el conjunto. En una escena como la de *la detención de San Saturnino* (fig. 18) el sayón a la izquierda del santo mordiendo el labio inferior con los dientes es uno de esos personajes tan característicos de Alejo que se repiten en el de Villálcazar de Sirga; y también se detecta su mano en los soldados, erguidos como los muestra preferentemente Alejo, aunque no tanto en el gobernador Antonino, más parecido a los tipos que emplea el de Calzada. Teniendo en cuenta que la obra se hizo en fecha temprana, la conclusión a la que podría llegarse es que maestro y discípulo trabajaron conjuntamente en ella, correspondiendo el cuerpo al primero y al banco al segundo. Prueba de ello es que es en el banco donde aparecen los tipos que más repite el Maestro de Calzada. Entre ellos se encuentra el de *San Juan Evangelista* (fig. 19), con los cabellos oscuros tan característicos, que permiten reconocer su mano al no haber en este retablo ni figuras femeninas ni ángeles, ausentes en todo el retablo. El análisis de este conjunto que podría interpretarse como un producto de la colaboración de los dos pintores, tam-

⁴⁶ Ana Avila (*ob. cit.* 1993, p. 102) se refiere a cómo en ocasiones asumen un carácter triunfal y en otras son una mera cita del vocabulario renacentista, como sin duda sucede aquí.

bién podría ser la clave para que, en un futuro, esta obra compleja permita tomar un camino distinto al que aquí se ha seguido, demostrando que las dos series fueron hechas por Alejo y que fue este mismo pintor el que evolucionó en una dirección que no es la habitual entre los pintores de carácter local cambiando radicalmente los tipos de algunas de sus figuras más personales, tal vez para adecuarse a los gustos de los clientes.



1.-Alejo. Retablo de Villálcazar de Sirga.



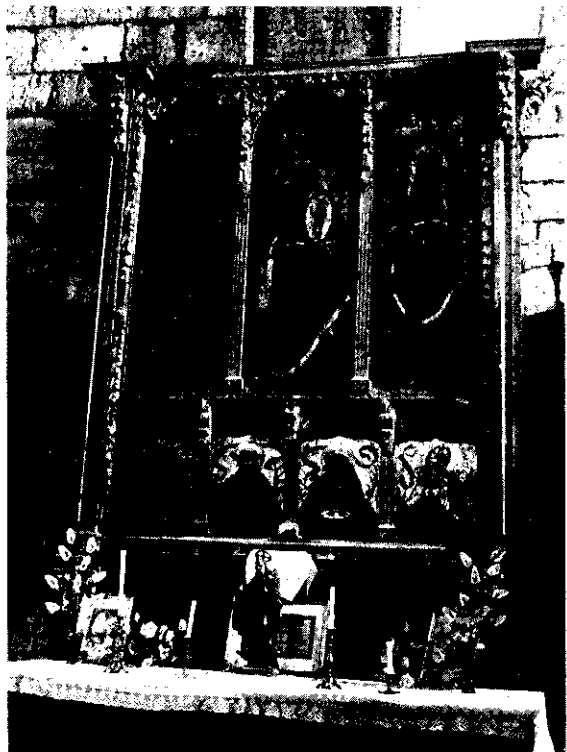
2.-Maestro de Calzada. Anunciación. Palencia. Museo Diocesano.



3.-Maestro de Calzada. Adoración de los Magos. Palencia. Museo Diocesano.



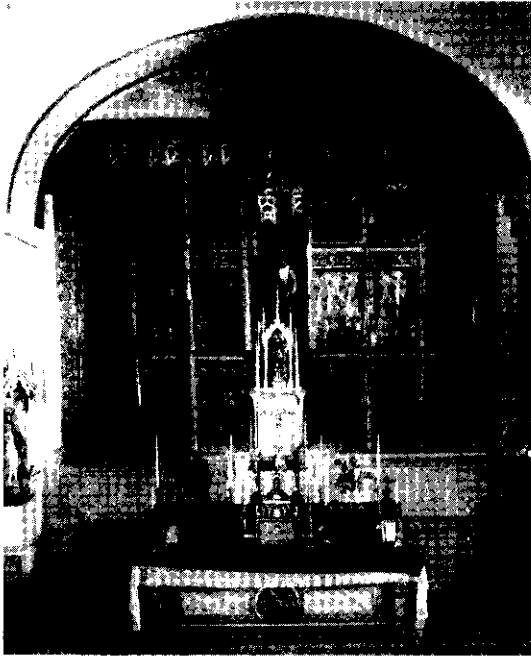
4.-Maestro de Calzada. Isaías y Daniel. Palencia. Museo Diocesano.



5.-Maestro de Calzada.
Villálcazar de Sirga. Retablo de
San Antonio.

6.-Maestro de Calzada.
Villálcazar de Sirga. San Zoilo y
Santa Brígida.





7.-Maestro de Calzada. Melgar de Arriba (Valladolid). Retablo de San Miguel.



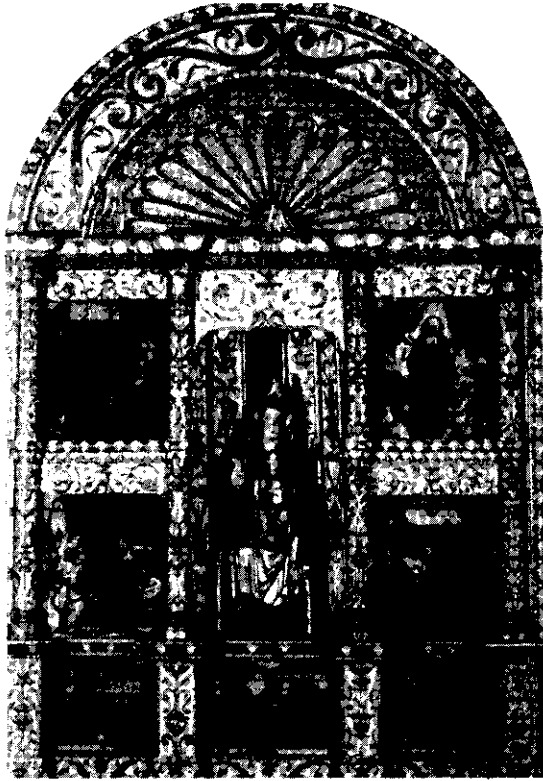
8.- Maestro de Calzada. Melgar de Arriba.
Disparo del toro en el monte Gárgano.



9.-Maestro de Calzada. Población de Soto.
Adoración de los Magos.



10.-Maestro de Calzada. Población de Soto. Presentación de la Virgen en el templo.



11.-Maestro de Calzada. Retablo de
Castrillo de Matajudíos. Burgos.
Museo del retablo en San Esteban.



12.-Maestro de Calzada. Retablo de
Castrillo de Matajudíos. Adoración
de los Magos.



13.-Maestro de Calzada- Retablo de Castrillo de Matajudíos. San Lucas y San Mateo.



14.-Maestro de Calzada. Museo de Valencia. Presentación de la Virgen en el templo.



15.-Maestro de Calzada. Anunciación, en comercio.



16.-Maestro de Calzada. San Roque, en comercio.



17.-Maestro de Calzada. San Vicente liberado de la prisión, en comercio.



18.-Maestro de Calzada. Robladillo de Ucieza. Detención de San Saturnino.



19.-Maestro de Calzada. Robladillo de Ucieza. San Juan Evangelista.