

Nuevas atribuciones al escultor Gil de Ronza y su taller

Sculptor Gil de Ronza and this workshop: some new attributions

José Ángel Rivera de las Heras

Delegación Diocesana para el Patrimonio y la Cultura de Zamora

RESUMEN

A las obras documentadas y atribuidas inicialmente al escultor flamenco Gil de Ronza (Ronse, hacia 1480-Zamora, 1534) y su taller se añaden ahora otras localizadas en las provincias de Ávila, Palencia, Salamanca, Toledo, Valladolid y Zamora, y en la ciudad de Nueva York. Asimismo, se abre una vía de investigación acerca de su relación con Felipe Bigarny, y de su producción artística en Tierra de Campos en la primera década del siglo XVI.

PALABRAS CLAVE: Gil de Ronza; escultura; Ávila; Palencia; Salamanca; Toledo; Valladolid; Zamora; Nueva York; siglo XVI.

ABSTRACT

Several works located in Ávila, Palencia, Salamanca, Toledo, Valladolid, Zamora and Nueva York have been attributed to the flemish sculptor Gil de Ronza (Ronse, ca. 1480-Zamora, 1534) and his workshop in addition to those that already were identified. Likewise, it opens up a new line of investigation about the relationship between Gil de Ronza and Felipe Bigarny and his artistic work in Tierra de Campos in the first decade of 16th century.

KEY WORDS: Gil de Ronza; sculpture; Palencia; Salamanca; Toledo; Valladolid; Zamora; Nueva York; 16th century.

Recibido: 10/05/2019
Revisado: 02/09/2019
Aceptado: 15/10/2019

0. INTRODUCCIÓN

En un artículo de investigación publicado en 1993¹ y una monografía editada en 1998² ya ofrecimos las primeras noticias biográficas y las primeras obras documentadas y atribuidas al escultor³ flamenco Gil de Ronza, del que hasta entonces solo se conocía su existencia y su trabajo en la capilla zamorana del deán Diego Vázquez de Cepeda gracias a la documentación conservada. Con ambas publicaciones sacamos del anonimato a un interesante artista del primer tercio del siglo XVI, foráneo, pero afincado en Castilla, y con una amplia y diseminada producción. Aquellas primeras aproximaciones, que han tenido eco en otros historiadores del arte⁴, se ven hoy complementadas con este trabajo, en el que damos a conocer nuevas obras que atribuimos al escultor

¹ RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel. "El *Ecce Homo* del convento del Tránsito y el escultor Gil de Ronza". *Barandales*, 1993, 4, pp. 41-46.

² RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel. *En torno al escultor Gil de Ronza*. Zamora, 1998. El trabajo de investigación obtuvo una beca del Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo" en 1996. Y la Diputación Provincial de Zamora organizó una exposición temporal con el título *El escultor Gil de Ronza*, celebrada en la iglesia de la Encarnación del Palacio Provincial, entre los días 30 de marzo y 12 de abril de 1998.

³ En la documentación se le denomina "maestre Gil", "entallador" o "imaginario".

⁴ PÉREZ MARTÍN, Sergio; FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén. *La imaginaria medieval en Zamora (siglos XII-XVI)*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2015, pp. 251-255.

y su taller, y que hemos hallado y reconocido paulatinamente desde entonces y en lugares muy diversos, como en las provincias de Ávila, Palencia, Salamanca, Toledo, Valladolid, Zamora, y en la ciudad de Nueva York.

Recordemos que Gil de Ronza nacería en la ciudad flamenca de Ronse (Renaix), en la actual provincia belga de Flandes Oriental, en torno a 1480. A Castilla llegaría posiblemente de la mano del que se supone era su hermano, Petijuan, francés, “*cazador del príncipe*”, que Pereda Espeso identifica con el artista que trabajó junto a otros en el retablo mayor de la catedral de Toledo entre 1499 y 1503⁵. También a Ronza, “*maestro de ymagenes de bulto*”, se le abonaron trabajos para la catedral primada en 1498 y 1499, y en 1502 aún se encontraba allí trabajando en el retablo principal, cuando el rey le concedió licencia para que pudiese permanecer en “*sus reynos e señoríos*” a pesar de la orden de que saliesen de ellos todos los súbditos del rey francés⁶.

Es probable que tras el fallecimiento de su hermano en 1503 saliese de la ciudad imperial. Su estancia en la ciudad de Zamora entre 1503 y 1505 está atestiguada por su participación en la sillería coral catedralicia, contratada con Juan de Bruselas⁷, al que pudo conocer en Toledo, si se confirma que este estuvo trabajando en la catedral, y en cuyo taller ya estaría integrado.

En 1505 aparece vinculado a Felipe Bigarny y su obra escultórica en el retablo mayor de la catedral de Palencia⁸. El borgoñón, desde la localidad vallisoletana de Corcos, comunicó al deán Gonzalo Zapata que ya había adquirido la madera y solicitó el pago del segundo plazo concertado; posteriormente envió una cédula, fechada en 20 de septiembre, en la que el doctor Castro, su hermano, se obligaba como fiador del contrato del artista, y en la que aparece como testigo “*Gil de Ronque, entallador*”⁹. Esta circunstancia puede explicar la localización de obras de Ronza halladas en Tierra de Campos: Ampudia, en Palencia, y Palacios de Campos y Villabrágima, en Valladolid. Y también obliga a plantear por vez primera la relación personal, profesional y estilística de Ronza con Bigarny, a quien debió tratar en Toledo con motivo del retablo mayor de la catedral, y con quien pudo eventualmente trabajar como oficial en la imaginería del retablo principal de la catedral palentina, teniendo en cuenta que en el contrato Bigarny solo se obligaba a hacer de su propia mano las cabezas y las extremidades de las figuras.

En diciembre de 1509 aparece documentado en la ciudad de Salamanca tallando una imagen de San Nicolás para el retablo del Estudio. De hacia 1510 es también el Calvario que coronaba el retablo de la capilla universitaria, ya contemplado en el contrato suscrito con Bigarny en 1503, y que fue trasladado a la cercana iglesia de San Benito en 1784¹⁰.

Entre 1521 y 1524 permaneció en Zamora, donde realizó imágenes y grupos escultóricos destinados a ocupar los nichos de la capilla del deán Diego Vázquez de Cepeda en el convento de

⁵ HEIM, Dorothee. “El retablo mayor de la catedral de Toledo: nuevos datos sobre la predela”, en YARZA LUACES, Joaquín e IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (dirs.). *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época*. Burgos: Institución Fernán González. Academia Burguense de Historia y Bellas Artes, 2001, pp. 521-537; PÉREZ HIGUERA, Teresa. “El retablo mayor”, en *Ysabel. La Reina Católica. Una mirada desde la catedral primada*. Catálogo de la exposición. Toledo: Promecal, 2005, pp. 385-391; FRANCO MATA, Ángela. “Las Capillas”, en GONZÁLEZ RUIZ, Ramón (dir.). *La Catedral Primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*. Burgos: Arzobispado de Burgos, 2010, pp. 191-193, y FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel. *La Catedral de Toledo en el siglo XVI. Vida, arte y personas*. Toledo: Diputación Provincial de Toledo, 2015, pp. 175-184.

⁶ DE AZCÁRATE, José María. “El maestre Gil del retablo mayor de Toledo”, en *Miscelánea de Arte*. Madrid, 1982, pp. 52-53.

⁷ TEJEIRA PABLOS, María Dolores. *Juan de Bruselas y la sillería coral de la catedral de Zamora*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”, 1996, pp. 34-35.

⁸ SAN MARTÍN PAYO, Jesús. “El retablo mayor de la catedral de Palencia. Nuevos datos”, en *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 1953, 10, p. 289, y DEL RÍO DE LA HOZ, Isabel. *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, pp. 62-63 y 77-78.

⁹ Archivo Catedral de Palencia. Libro de contrato de obras de la catedral de Palencia. Armario 1, legajo 4, n.º 89, documento conservado entre los folios 105 y 106.

¹⁰ PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel. “Patrimonio disperso de la Universidad de Salamanca: dos lienzos de Claudio Coello y el calvario del primitivo retablo”, en *De Arte*, 2011, 10, pp. 125-127, y MARTÍNEZ FRÍAS, José María. “La Real Capilla de San Jerónimo”, en *Loci et imagines, imágenes y lugares. 800 años de patrimonio de la Universidad de Salamanca*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2013, pp. 83-84.

San Francisco, y de las cuales se han conservado diversas figuras en Zamora, Toro y Valladolid, a las que añadimos ahora otra conservada en Nueva York. Estas obras documentadas y conservadas son las que nos han servido de base para establecer las características de su estilo y poder atribuirle algunas más sirviéndonos de las analogías estilísticas y formales.

En 1524 fue requerido desde Salamanca para continuar la obra escultórica del imafrente de la catedral nueva en colaboración con su hijo Diego de Ronza, trabajo que le tuvo empleado poco más de un año, recibiendo un total de 53.437 maravedíes entre agosto de 1524 y septiembre de 1525¹¹.

Finalmente, regresó a Zamora, en cuya ciudad tuvo establecida su casa-taller en la colación de San Bartolomé¹², y donde otorgó testamento en septiembre de 1534, falleciendo poco tiempo después¹³.

Desde el primer momento afirmamos que se trataba de un artista versátil, pues cultivó la escultura monumental, la escultura exenta y el relieve, labró la piedra y talló la madera, realizó grupos narrativos y figuras aisladas. Su peculiar estilo está bien definido y es fácilmente reconocible, pues en sus obras repite con una fidelidad casi inalterable una serie de fórmulas fijas o estilemas que lo identifican y distinguen del resto de los artistas y de la producción escultórica coetánea.

También formulamos de modo sintético una valoración de su obra concluyendo que Gil de Ronza fue un gran maestro en el arte de la escultura, pero no un innovador, pues se mantuvo anclado conceptual y estilísticamente en el espíritu flamenco y tardogótico, determinado por su origen y expresado por las formas empleadas, las propias de una época medieval en trance de desaparición ante la plástica renacentista sobrevenida.

No obstante, queremos destacar ahora que las notas características que se advierten en algunas de sus obras, especialmente en lo concerniente al canon de las figuras, su pose alabeada y los pliegues de los ropajes, lo alejan algo del goticismo de la escultura flamenca y lo acercan levemente al italianismo iniciado en la escultura castellana del foco burgalés con Felipe Bigarny. En este sentido, creemos que la cercanía al borgoñón en los primeros años de su trayectoria profesional, como ya hemos comentado, le influyó de forma determinante.

¹¹ Para Castro Santamaría y Brasas Egido, Ronza habría realizado las esculturas de la capilla de Francisco Sánchez de Palenzuela (Capilla Dorada), salvo el Calvario del altar, que reservan a Juan de Gante, quien también habría labrado el Calvario de la portada principal (CASTRO SANTAMARÍA, Ana; BRASAS EGIDO, José Carlos. “La Capilla Dorada”, ficha 55 del catálogo de la exposición *Las Edades del Hombre. El contrapunto y su morada*. Salamanca, 1993, pp. 117-122). Pereda Espeso comparte la opinión anterior y supone que, por razones técnicas (Ronza tenía preferencia por el trabajo en la madera) e iconográficas (su trabajo en la capilla del deán en el convento zamorano de San Francisco), el artista hubo de estar centrado en labrar las figuras de la Capilla Dorada (PEREDA, Felipe. “Antonio de «Malinas», un escultor de los Países Bajos en la España del Renacimiento”, en *Archivo Español de Arte*, 2004, LXXVII, pp. 141-142, 150, 155 y 157. Y Mariano CASAS HERNÁNDEZ afirma que el crucifijo de la portada occidental fue labrado probablemente por Juan de Gante, entre 1530 y 1537, teniendo como modelo el realizado por Gil de Ronza unos años antes en la Capilla Dorada (*Escultura barroca en Salamanca: Imagen, discurso y culto en la catedral*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca, 2013, tomo 1, p. 113). El enredo de opiniones complica lo que, en mi modesta opinión, resulta evidente. Basta comparar detenidamente las figuras de la Capilla Dorada –incluida la de la Muerte– con las obras documentadas de Gil de Ronza –incluida también la de la Muerte del Museo Nacional de Escultura– para advertir las grandes diferencias formales y estilísticas que existen entre ellas. Igualmente, comparar el crucifijo perteneciente al Calvario de la citada capilla con el de la portada occidental, y este último con los crucificados documentados –como el Cristo de la Laguna de la Cofradía de la Santa Vera Cruz de Zamora– y atribuidos –catedral de Zamora, Pozoantiguo, Fuente el Carnero y otros–, para concluir cuál participa plenamente de los estilemas de nuestro escultor. Finalmente, recordemos que Ronza trabajó tanto la madera como la piedra; que sus recursos iconográficos le podían haber llevado a trabajar tanto en la portada como en la capilla citadas, y que resulta difícil asumir, tras un análisis detenido y riguroso, que Juan de Gante realizara los crucificados de la portada occidental y de la Capilla Dorada, o que tuvo como modelo este último para labrar aquel.

¹² A.H.P.Za. Papel restaurado. Carpeta 2, n.º 3B. Año 1532. El maestro Gil, “*ymaginario*”, vivía en la colación de San Bartolomé, en la calle que iba desde la casa del deán a Santa María la Nueva, y más precisamente en una casa adosada a la muralla, de la que se ofrecen datos en el aforamiento de un corral del Ayuntamiento que lindaba con ella. Agradecemos el conocimiento de este dato a Florián Ferrero Ferrero.

¹³ En 1534 fue fiador y testamentario suyo el pintor Benito de Paredinas, lo que parece indicar la buena relación personal y profesional entre ambos artistas (FIZ FUERTES, Irune. “Pintura del primer tercio del siglo XVI en la antigua diócesis de Zamora”, en HERNÁNDEZ LUIS, José Luis (ed.). *SIC VOS NON VOBIS. Colección de estudios en honor de Florián Ferrero*. Zamora: Junta de Castilla y León, UNED Zamora y otros, 2015, p. 434).

En esta ocasión hemos ordenado y clasificado las nuevas atribuciones teniendo como criterios el material utilizado (piedra y madera), el tema iconográfico (imágenes cristológicas, marianas y hagiográficas), y el orden alfabético de los lugares donde se encuentran actualmente.

1. OBRAS PÉTREAS

1.1. *Tondos laureados. Palacio de los Condes de Alba de Aliste (Parador Nacional). Zamora. Piedra labrada.*

El Palacio de los Condes de Alba de Aliste es uno de los edificios más representativos de la arquitectura civil del siglo XVI conservada en la ciudad de Zamora¹⁴. A partir de 1505, Diego Enríquez de Guzmán, tercer Conde de Alba de Aliste, comenzó a adquirir paulatinamente diversos solares e inmuebles en la Rúa de los Francos y su entorno, entre los que se encontraban los terrenos de la antigua alcazaba, con la intención de edificar su palacio, dejando una plaza ante la fachada. La elección del espacio y la extensión de sus “*casas principales*” en el espacio urbano más destacado de la época evidencia claramente su interés por exteriorizar su poder, el más pujante e influyente de la alta nobleza zamorana. Y así, en 1514, la reina Juana le concedió el permiso para su construcción, con la correspondiente licencia para emplear parte del dinero del mayorazgo de los “*treinta y cuatro millones*”.

Las obras se vieron interrumpidas durante la guerra de las Comunidades debido a que el Conde hubo de abandonar la ciudad, de la que era regidor desde 1513, por su posición a favor del rey, pero fueron reanudadas posteriormente. Por esta razón hubo dos campañas constructivas: la primera se llevaría a cabo entre 1514 y 1520, y la segunda, entre 1524 y 1535 aproximadamente¹⁵. Al centro de la primera campaña, en torno a 1517, a cuyo cargo estaba el maestro de obras Alonso de Carriedo, debe corresponder el alzado de los arcos del piso bajo del patio, ejecutado por un maestro tardogótico. Durante la segunda, reutilizando materiales de la campaña anterior, se superpusieron los tondos figurados.

El patio (fig. 1) del edificio es de planta rectangular, y cada lado tiene cinco o seis arcos carpaneles redondeados que apean sobre columnas con capiteles decorados con grutescos. Los arcos del piso inferior, labrados en piedra arenisca, llevan prendidos en sus salmeres dieciocho relieves efigiados con bustos –de frente y de perfil– de personajes bíblicos, héroes de la Antigüedad y de la mitología clásica, y personas relevantes de la España medieval, colgados de anillas fingidas, rodeados por láureas, e identificados por los rótulos inferiores, cuyas leyendas presentan diversas grafías. Estos tondos o medallones componen una galería de emperadores, reyes, caudillos y guerreros ilustres con la que el Conde quería expresar públicamente, al modo de un “templo de la fama”¹⁶, las virtudes de su linaje¹⁷, a la vez que el poder y el empaque de su persona y rango.

¹⁴ GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1927, p. 174; CAMÓN AZNAR, José. *La arquitectura plateresca*. Madrid: C.S.I.C., 1945, p. 283, y NAVARRO TALEGÓN, José. “Manifestaciones artísticas de la Edad Moderna”, en AA.VV. *Historia de Zamora. Tomo II. La Edad Moderna*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”, 1995, pp. 506-507.

¹⁵ VASALLO TORANZO, Luis, “Zamora”, en URREA, Jesús (dir.). *Casas y Palacios de Castilla y León*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2002, pp. 354-362, y VASALLO TORANZO, Luis, y ÁVILA DE LA TORRE, Álvaro, “La utilización de la vaugnerita”, en LÓPEZ MORO, Francisco Javier *et alii* (eds.), *De los plutones a los monumentos. Un recorrido temático por la piedra del este de Sayago (Zamora): El granito silicificado de Peñausende y la vaugnerita de Arcillo*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”, 2011, pp. 216-217.

¹⁶ Aquí aparecen seis de los “Nueve de la fama”, máximos representantes del ideal de caballería, agrupados por Jacques de Longuyon de Lorraine en su canción de gesta *Les voeux du paon*, escrita en 1312: Héctor, Alejandro Magno, Julio César (los valerosos de época pagana), Josué, David y Judas Macabeo (los de época judía).

¹⁷ La comparación de los valores y las virtudes de una persona con los de otras personalidades de la Antigüedad clásica también está presente en la literatura castellana desde fines de la Edad Media. Recordemos aquí, como representativas, las coplas 27 y 28 que Jorge Manrique dirigió a la muerte de su padre Rodrigo, ensalzándolo al compararlo con personajes del mundo romano, algunos de ellos efigiados en este conjunto palaciego, como Julio César, “*en vencer*”



Fig. 1.

Algunos de estos tondos presentan un deficiente estado de conservación, debido a la erosión. No obstante, la diferencia de calidad técnica y plástica apreciada en los bustos nos hace pensar en la actuación de uno o varios talleres en los que participaron diversos escultores. Y solo hemos advertido la mano segura de Gil de Ronza en algunos de ellos, concretamente en los de Fernando I de Castilla, Josué, Julio César, Fernando II de Aragón, Alejandro Magno, David, Fernán González, Judas Macabeo y Héctor.

Los personajes representados, conforme a los rótulos que los identifican, son los siguientes:

1. Fernando I de Castilla (fig. 2): “*FERNANdO I*”. El conde-rey castellano, imberbe, va coronado, y porta una espada alzada en su mano derecha.
2. Josué (fig. 3): “*IOSVE*”. El caudillo bíblico, situado entre el sol y la luna, va tocado con yelmo, y portando en su mano izquierda una trompeta, semejante a la que lleva la figura de la Muerte del Museo Nacional de Escultura.
3. Julio César (fig. 4): “*IVLIO CESA[R]*”. El militar y político romano ciñe sus sienes con corona imperial, y lleva collar sobre su pecho y porta un cetro en su mano derecha.
4. Fernando II de Aragón (fig. 5): “*FERNANdO II*”. El rey *Católico* ciñe corona y porta una espada en su mano diestra.
5. Jerjes (fig. 6): Ha perdido el rótulo identificador. Es una figura barbada, con un extraño yelmo, y una antorcha de perfil abalaustrado sobre su mano izquierda¹⁸.
6. Aníbal Barca (fig. 7): “*ANIBAL*”. El general cartaginés tiene yelmo y porta una alabarda en su mano derecha.

y batallar”; Escipión *el Africano*, “*en la virtud*”; Aníbal, “*en el saber y trabajar*”, y Trajano, “*en la bondad*” (MANRIQUE, Jorge. *Obra completa*. Madrid: Espasa-Calpe, 1970, pp. 128-129).

¹⁸ Es posible que se trate de la representación del rey persa Jerjes –denominado Asuero en el libro bíblico de Ester–, quien en la segunda Guerra Médica saqueó la ciudad de Atenas e incendió los templos de su acrópolis.

7. Rodrigo Díaz de Vivar, *el Cid* (fig. 8): “*Cid*”. El héroe castellano va tocado con turbante y tiene una espada en la mano derecha¹⁹.
8. Escipión *el Africano* (fig. 9): “*CIPIOI*”. Con rasgos etiípicos, imberbe, pelo rizado ceñido láurea, y espada²⁰.
9. Jesban (fig. 10): “*JESBAI*”. Va tocado con un yelmo vegetalizado, y con su mano izquierda tira de una cuerda, de la que pende un caldero sobre el brocal de un pozo²¹.
10. Andrea Doria (fig. 11): “[...] *dORIA*”. Va tocado con gorro, vestido con armadura y alzando una espada en su mano derecha²².
11. Trajano (fig. 12): “*traIAN*”. El emperador romano de origen hispánico va vestido con atuendo militar, tocado con un exótico yelmo y portando un cetro en su mano derecha.
12. Sansón (fig. 13): “*SAISOI*”. El juez bíblico aparece con diadema ciñendo su cabeza y portando una quijada de asno en la mano diestra.
13. Darío el Grande (fig. 14): “*DVCICVBVS*”. El rey persa va vestido con atuendo militar, tocado con un yelmo adornado con tornapuntas, y porta en su mano derecha un mástil con gallardete.
14. Alejandro Magno (fig. 15): “*ALEXANDRE*”. El rey y conquistador macedonio lleva corona imperial y collar pendiente del cuello, y sostiene en su mano derecha una esfera.
15. David (fig. 16): “*DAVID*”. El rey israelita, imberbe, va coronado, lleva una honda con una piedra en la mano derecha y con la izquierda sujeta la cabeza del filisteo Goliat.
16. Fernán González (fig. 17): “*CONDE F.G.S*”. El conde castellano, tocado con gorro, lleva una espada alzada en la mano derecha.
17. Judas Macabeo (fig. 18): “*.I.D.M.B.*”. El caudillo bíblico lleva un yelmo con alas, viste armadura y porta un puñal en su mano diestra.
18. Héctor (fig. 19): “*.E.TOR*”. El príncipe troyano lleva yelmo y sostiene en su mano diestra una espada por el filo, la que regalara a Áyax, el príncipe troyano.

¹⁹ Es tradición local inveterada que el Cid fue educado en Zamora y armado caballero en la iglesia de Santiago (FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo. *Romancero de Zamora*. Madrid: G. Estrada, 1880, p. 49).

²⁰ El polifacético humanista Jerónimo Münzer, que visitó la ciudad de Zamora en 1495, identificó a esta con la antigua Numancia, refiriendo el relato del asedio de la ciudad por Escipión el Africano, según los hechos narrados en la historia del cónsul escrita por Tito Livio (GARCÍA MERCADAL, José (ed.). *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid: Aguilar, 1952, tomo I, pp. 390-391).

²¹ Este personaje enigmático puede ser Jesba/Isbaj, citado I *Paralipómenos* IV, 17 (1 *Crónicas* 4, 17), o más bien Jesbaam/Isbaal, héroe jaquemonita de David, que mató a más de trescientos hombres, según I *Paralipómenos* 11, 11 (1 *Crónicas* 11, 11), u ochocientos de una sola vez, según I *Paralipómenos* XI, 2 (2 Samuel 23, 8).

²² Por la presencia del pozo, quizá se relacione a este héroe veterotestamentario con la ciudad transjordana de Jesbón, perteneciente a Sijón, rey de los amorreos (Números 21, 26), mencionada por el amado cuando, dirigiéndose a la sulamita, compara sus ojos con dos albercas de Jesbón (*Cantar de los Cantares* 7, 5).

²² La fecha de 1528, en que el almirante genovés Andrea Doria abandonó al rey de Francia para ponerse al servicio del emperador Carlos, puede ser una referencia cronológica en orden a datar los medallones, pues consideramos improbable que el Conde se hubiese atrevido a colocar la representación del citado personaje antes de la fecha indicada.



Fig. 2.



Fig. 3.



Fig. 4.



Fig. 5.



Fig. 6.



Fig. 7.



Fig. 8.



Fig. 9.



Fig. 10.



Fig. 11.

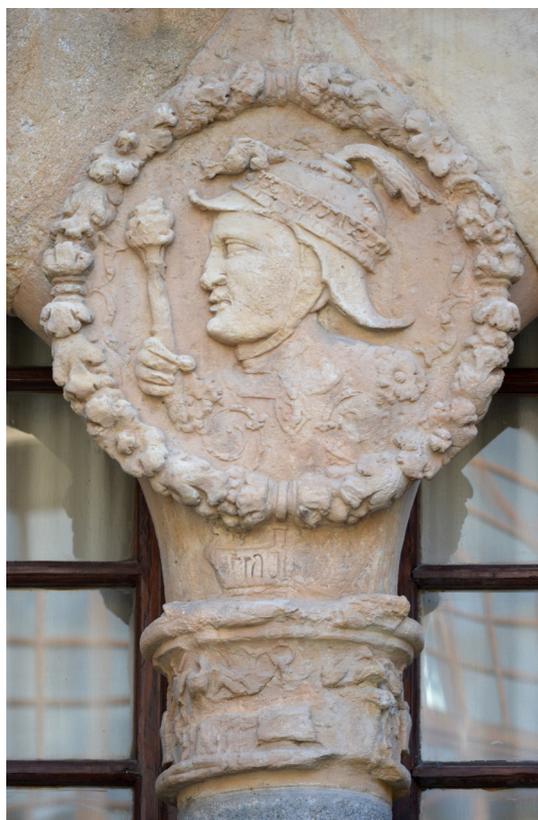


Fig. 12.



Fig. 13.



Fig. 14.



Fig. 15.



Fig. 16.



Fig. 17.



Fig. 18.



Fig. 19.

Para Vasallo Toranzo, que propone la intervención del arquitecto Juan de Álava en el edificio durante la segunda campaña, es evidente la “torpeza de los canteros encargados de tallar los medallones... , entalladores muy alejados de la calidad de los oficiales empleados por Juan de Álava en sus obras salmantinas; situación sorprendente dado que estos tondos, desplegados en los salmeres de los arcos inferiores del patio, constituyen la principal innovación añadida al antiguo edificio gótico”²³.

En nuestra opinión, el taller de Gil de Ronza, que también labró tondos para las fachadas de la catedral nueva y del convento de San Esteban de Salamanca, pudo ser reclamado para ejecutar esta obra por razones de proximidad y de prestigio, pues estaba localizado en la ciudad y la calidad artística de su producción era bien conocida a nivel local, aunque el maestro se encontrase ya en la última etapa de su trayectoria profesional.

1.2. Anunciación (fig. 20). Monasterio de Santa María la Real de las Dueñas (Dominicas). Zamora. Piedra labrada.

La hornacina existente en la zona superior de la portada de la iglesia monasterial, entre los escudos nobiliarios de la familia a quien perteneció el edificio, alberga un grupo labrado en piedra, muy erosionado y con restos de policromía, que representa la Anunciación²⁴. El arcángel, alado y con la rodilla derecha en tierra, anuncia a María su futura maternidad. La Virgen, también arrodillada ante un reclinatorio con libros y con las manos juntas, se vuelve para escuchar al mensajero divino. La cabellera del arcángel y el plegado de las vestiduras, con sus características oquedades, apuntan a Ronza como su autor.

²³ VASALLO TORANZO, Luis. “Juan de Álava y Pedro de Ibarra al servicio de los condes de Alba de Aliste”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 2003-2004, 69-70, p. 288.

²⁴ GÓMEZ-MORENO, *op. cit.*, p. 176.

Ignoramos si el grupo procede de otro lugar o si fue labrado para este edificio que el noble Hernando de Porres había destinado a casa y hospital, y luego fue cedido a las dominicas.



Fig. 20.

1.3. *Calvario* (fig. 21). *Iglesia de Santa María la Mayor. Ledesma (Salamanca). Piedra labrada y policromada.*

En el muro sur de la nave de la iglesia parroquial se halla el sepulcro de los Guzmán y Rodríguez de Ledesma²⁵. Por encima de él y flanqueado por los escudos de ambos linajes, se ubica un relieve pétreo policromado con la representación del Calvario, que atribuimos a Gil de Ronza, de quien también podrían ser los blasones referidos. Así lo denotan los remates oblicuos del brazo horizontal de la cruz, la configuración anatómica del Crucificado, su corona de espinas, cabellera, llaga del costado y paño de pureza, así como la composición, la disposición y el plegado de las vestiduras de la Virgen Dolorosa y del discípulo amado.



Fig. 21.

²⁵ NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. *Santa María la Mayor de Ledesma*. Salamanca: Diputación Provincial de Salamanca, 1997, p. 68.

1.4. *Ángeles tenantes con escudos (fig. 22-23). Iglesia de San Juan Bautista. Casaseca de las Chanas (Zamora). Piedra labrada.*

En lo alto de los muros de la capilla mayor de la iglesia parroquial se hallan situadas estas dos ménsulas con la representación de ángeles portando un escudo, en cuyo campo figura el Cordero místico con lábaro y gallardete. Ambos recuerdan a los ángeles músicos que Gil de Ronza hiciera para el trascoro catedralicio.



Fig. 22



Fig. 23.

1.5. *Busto de Cristo Salvador o de San Juan Bautista (fig. 24). Iglesia de Santa Eulalia. Palacios del Pan (Zamora). Alabastro labrado. 28 x 27 x 21 cm.*

Quizá sea del maestro un busto de alabastro, muy erosionado, que representa al Salvador o al Precursor, y que se halla descontextualizado. Se ignora su procedencia, y causa extrañeza el que se conserve en una iglesia rural, donde no se prodigan obras realizadas en este tipo de material.

Permiten su posible atribución, aunque sin convencimiento, el propio material empleado, pues el artista también labró la piedra, y ciertos detalles, como la ondulación de los cabellos y la disposición de los mechones de la barba en rizos superpuestos.

1.6. *Paje (fig. 25). Museo Catedralicio. Zamora. Piedra labrada y policromada. 58,5 x 84 x 43 cm.*

La obra, descontextualizada, procede de la capilla de San Ildefonso o del Cardenal de la catedral zamorana, donde estuvo a los pies de la figura yacente del caballero Álvaro Romero, fallecido en 1470²⁶, y cuyo arcosolio funerario se halla en el muro occidental. Es cronológicamente posterior al sepulcro, por lo que no parece que le perteneciese originalmente.

El paje está sentado y dormido, con el brazo derecho apoyado en un yelmo y la cabeza reclinada sobre la mano diestra. El tratamiento de la cabellera del mancebo y de los pliegues del ropón es característico de la obra de Ronza.

²⁶ GÓMEZ-MORENO, *op. cit.*, p. 119; RAMOS DE CASTRO, Guadalupe. *La catedral de Zamora*. Zamora: Fundación Ramos Castro, 1982, pp. 331-335, y RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel. *La catedral de Zamora*. Zamora: Durius Cultural, 2001, p. 95.



Fig. 24.



Fig. 25.

2. IMÁGENES CRISTOLÓGICAS

2.1. *Cristo Salvador* (fig. 26-27). Museo Diocesano y Catedralicio. Ciudad Rodrigo (Salamanca). Madera tallada, policromada y dorada. 103 x 48 x 37 cm.

Escultura en madera tallada, policromada y dorada, que encontramos almacenada en una de las estancias de la catedral de Ciudad Rodrigo durante el periodo de selección de obras que figurarían en la exposición *Kyrios*, organizada por la Fundación *Las Edades del Hombre* y celebrada en la catedral mirobrigense en 2006, y que actualmente se exhibe en el Museo Diocesano y Catedralicio.

La profesora Castro Santamaría la ha adscrito al círculo de Gil de Ronza²⁷. Por nuestra parte, creemos que se trata de una obra perteneciente al taller del maestro, cuyo estilo se reconoce en el tratamiento del cabello, la superposición de los rizos de la barba, y los pliegues y oquedades de su indumentaria.

Representa a Cristo como *Salvator Mundi*, de pie, vestido con túnica algo recogida bajo su brazo izquierdo, lo que permite ver sus pies, y sosteniendo la esfera del orbe en su mano izquierda mientras bendice con la diestra. Su policromía es plana y está realzada por toques dorados en los orillos de la túnica y el encintado del orbe.



Fig. 26



Fig. 27.

²⁷ CASTRO SANTAMARÍA, Ana. Ficha 195 del catálogo de la exposición *Las Edades del Hombre. Kyrios*. Ciudad Rodrigo, 2006, pp. 415-416.

2.2. *Calvario* (fig. 28 a 33). *Colección particular. Zamora. Madera tallada, policromada, dorada y estofada. Crucifijo: 63,5 x 51 x 4 cm. Virgen Dolorosa: 45 x 16 x 10 cm. San Juan Evangelista: 48,5 x 20 x 10,5 cm.*

Con el fin de no ser reiterativo en los comentarios de las esculturas, enumeramos aquí los estilemas propios de las figuras de Cristo crucificado en la producción de Gil de Ronza y su taller, que configuran una tipología fácilmente reconocible, y de las cuales participan las obras que le atribuimos a continuación.

Lo representa expirado, con el cuerpo ligeramente alabeado (fig. 29), la cabeza caída hacia su lado derecho, y fijado a la cruz por medio de tres clavos, para lo cual superpone el pie derecho sobre el izquierdo. Perfil fusiforme o abombado del tórax y de las anchas caderas, con un marcado estrechamiento de la cintura. La corona de espinas (fig. 30) está formada por gruesos tallos de cardo. El cabello, formado por mechones ondulados, deja caer dos gudejas sobre el pecho. La barba (fig. 31) es de rizos ondulados y superpuestos y termina en dos puntas. El pecho marca la parrilla costal, y en el costado derecho coloca la llaga (fig. 32), abierta con una curvatura hacia arriba, de la que mana un borbotón formado por goterones de sangre en relieve, algo que también hace a veces en el pie que aparece superpuesto. También es característico el pliegue abdominal colocado sobre el ombligo. El paño de pureza (fig. 33) que le cubre habitualmente presenta pliegues curvados en el frente y en su lado izquierdo forma un nudo, que en ocasiones adquiere un gran desarrollo y vuelo en los extremos. La masa muscular de los muslos, desmesurada, se va aligerando en las pantorrillas, y los pies presentan unos dedos largos y finos. Los dedos de las manos aparecen unas veces cerrados y otras veces abiertos. Suele también marcar las venas de las extremidades. Las cartelas del INRI originales adquieren forma apergaminada en ondulación.

Es este un grupo escultórico de pequeño formato²⁸. Procede de un oratorio privado de la provincia de Toledo, y fue adquirido por su actual propietario en una subasta pública en 2005²⁹. Por tanto, debemos datarlo en los primeros momentos de su actividad artística en Toledo, en torno a 1500.

El brazo horizontal de la cruz remata oblicuamente por ambos lados. El Crucificado está expirado y suspendido mediante tres clavos. La cabeza, inclinada hacia su derecha, va ceñida por una corona de cardo tallada en el mismo bloque, y el cabello cae en dos gudejas sobre el pecho. De la llaga del costado derecho brota la sangre a borbotones. El paño de pureza va anudado a la izquierda. La cruz, cuyo travesaño remata oblicuamente, se sostiene sobre un pequeño montículo con cráneo. Ha perdido el *titulus*.

La Virgen María está de pie, a la derecha del Hijo, con la cabeza abatida y los dedos de las manos entrecruzados como gesto de dolor. Va vestida con túnica y manto, cubriendo la cabeza y recogido bajo su brazo izquierdo.

La figura del “discípulo amado”, que la tradición iconográfica hace coincidir con San Juan evangelista, también está de pie, a la izquierda del Crucificado. Va vestido con túnica ceñida a la cintura y manto, que cae desde los hombros y recoge bajo su brazo derecho. Dispone su mano izquierda sobre el pecho mientras con la derecha sujeta, cerrado, el libro de su evangelio.

Composición, formas, poses, ademanes e indumentaria recuerdan a otros calvarios del autor, como el que remata el tramo medial de la reja central de la capilla mayor de la catedral zamorana; en Salamanca, el que corona la Portada del Perdón de la catedral nueva (1524-1525) y el conservado en el retablo mayor de la iglesia de San Benito (hacia 1510), procedente de la capilla del Estudio, como queda dicho; y en la iglesia de Santa María la Mayor de Ledesma, el labrado en piedra en el sepulcro mural de los Guzmán y Rodríguez de Ledesma.

²⁸ RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel. “Calvario”, en catálogo de la exposición *El árbol de la Cruz. Las cofradías de la Vera Cruz. Historia, iconografía, antropología y patrimonio*. Zamora, 2009, pp. 156-157, y RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel. Ficha 59 del catálogo de la exposición *Las Edades del Hombre. Passio*. Medina del Campo/Medina de Rioseco, 2011, pp. 404-405.

²⁹ Durán, Subastas de Arte. Subasta n.º 384. Julio de 2003. Lotes 805-806.



Fig. 28.



Fig. 29.



Fig. 30



Fig. 31.



Fig. 32



Fig. 33.

2.3. *Cristo crucificado (Cristo de los piojos) (fig. 34). Monasterio de San José (Carmelitas Descalzas). Ávila. Madera tallada y policromada. 37 x 30,5 cm.*

Singular imagen, ya que la tradición lo vincula a un episodio de la vida de Santa Teresa de Jesús. Según la biografía publicada por fray Antonio de la Encarnación en 1614³⁰, las monjas del convento abulense de San José padecieron una plaga de piojos, que se instalaron en sus sayales, por lo que recurrieron a la santa reformadora para que intercediese solicitando su extinción. Se dice que la comunidad organizó una procesión nocturna portando un crucifijo y cantando unas coplillas compuestas por la santa, que por medio de su oración fueron libradas de aquella molesta plaga.

Fray Gerardo de San Juan de la Cruz identifica el crucifijo que portaron procesionalmente las religiosas con el conservado en el coro, al que se venera con el título de “Cristo de los piojos”³¹. En este caso, la cruz con la pequeña figura del Crucificado va izada sobre la roca del Calvario, en la que aparecen restos óseos y un cráneo.

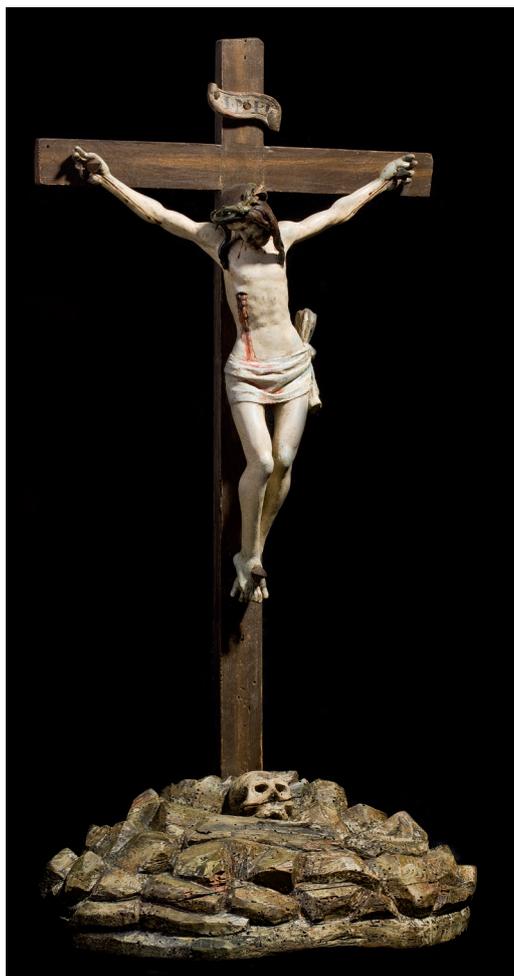


Fig. 34.

³⁰ DE LA ENCARNACIÓN, Antonio. *Vida i Milagros de la Esclarecida i Serafica Virgen Santa Teresa Erectora de la nueva Reformation de Carmelitas Descalços*. Salamanca, 1614 (edición anotada por fray Gerardo de San Juan de la Cruz. Toledo, 1914), pp. 298-301.

³¹ CABALLERO ESCAMILLA, Sonia. Ficha 089 del catálogo de la exposición *Las Edades del Hombre. Teresa de Jesús, Maestra de oración*. Ávila/Alba de Tormes, 2015, pp. 262-263. Redactadas estas líneas, compruebo que han llegado a la misma conclusión PÉREZ MARTÍN, Sergio y FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén. “El «Cristo de los Piojos» de Ávila y un «Cristo de la Vera Cruz» de Saucelle (Salamanca): dos nuevas obras de Gil de Ronza y su taller”, en *Cuadernos Abulenses*, 2016, 45, pp. 253-265. Los mismos autores añaden a su producción el “Cristo de la Vera Cruz”, conservado en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Concepción de Saucelle (Salamanca), en la diócesis de Ciudad Rodrigo.

2.4. *Cristo crucificado (fig. 35-36). Colegiata de San Miguel. Ampudia (Palencia). Madera tallada, policromada y estofada. 122 x 133 cm.*

Excelente escultura, una de las de mayor calidad de la producción de Ronza. Pudo ser realizada en torno a 1505, fecha en que se documenta al artista en este entorno geográfico vinculado a Felipe Bigarny. Procede de la capilla del Cristo de la antigua colegiata, y actualmente está situada en el retablo mayor, en el espacio reservado originalmente para un tabernáculo, ocupando la parte correspondiente a la calle central de la predela y del primer cuerpo.

Se atribuía a Juan Ortiz el Viejo I³²; no obstante, aunque la cronología de la obra coincida con su actividad escultórica, las características compositivas, formales y estilísticas delatan de modo incontrovertible la gubia del escultor flamenco.

2.5. *Cristo crucificado (fig. 37-38). Iglesia de San Esteban. San Esteban de la Sierra (Salamanca). Madera tallada y policromada. 90 x 80 cm.*

La imagen ocupa la hornacina de una cabaña moldurada, labrada en el muro de la nave septentrional de la iglesia parroquial. Ha sido burdamente repolicromada. La cruz y el rótulo no son los originales. Parece que las púas metálicas de la corona de cardo también son un añadido. Todo lo demás, en su forma y detalles, remite al estilo propio del escultor, por lo que creemos que se trata de una obra autógrafa.

2.6. *Cristo crucificado (fig. 39-40). Ermita del Santo Cristo de la Vera Cruz. Urda (Toledo) Madera tallada. 103 x 92 cm.*

En el porche de acceso a la célebre ermita del Santo Cristo de la Vera Cruz de Urda se encuentra esta escultura tallada en madera de caoba, donada hace escasos años por María Teresa Uguet Tapia, viuda de Alberto de Navascués Medina, y que hasta entonces lo había tenido en una finca rústica de su propiedad en la citada localidad toledana.

Es menor que el tamaño natural y ha sido algo retocado, aunque nunca policromado. Dado el lugar geográfico donde se halla es muy probable que se trate de obra temprana del escultor, fechable en torno al año 1500, aunque ya muestra las notas estilísticas propias que constituirían las notas invariantes de su producción posterior.

³² MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (dir.). *Inventario artístico de Palencia y su provincia. Tomo I. Ciudad de Palencia, antiguos partidos judiciales de Palencia, Astudillo, Baltanás y Frechilla*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1977, p. 62, y PARRADO DEL OLMO, Jesús María. *Ampudia. Iglesia de San Miguel*. Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1991, p. 22.

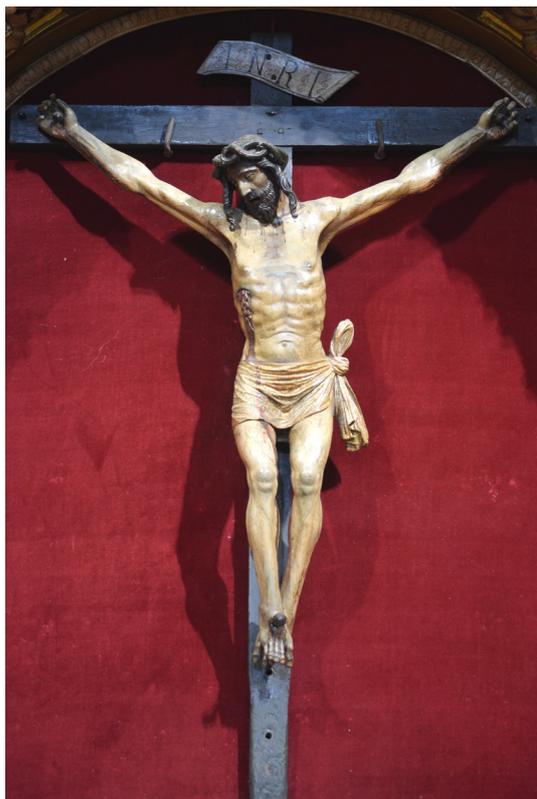


Fig. 35



Fig. 36.



Fig. 37



Fig. 38.

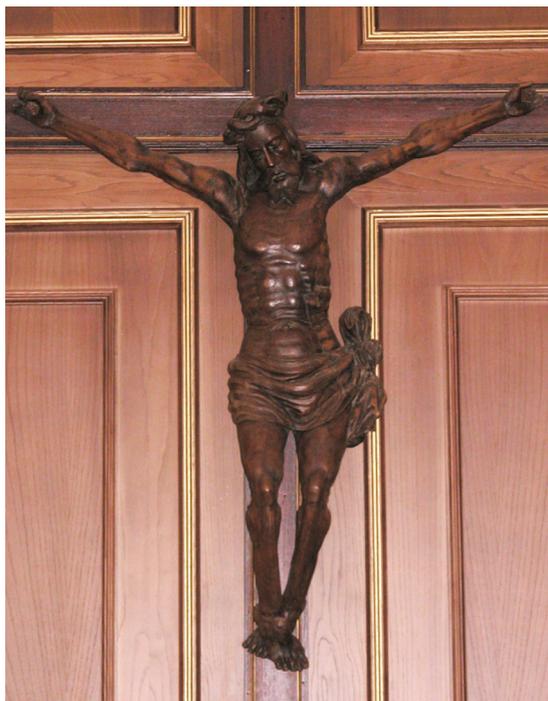


Fig. 39

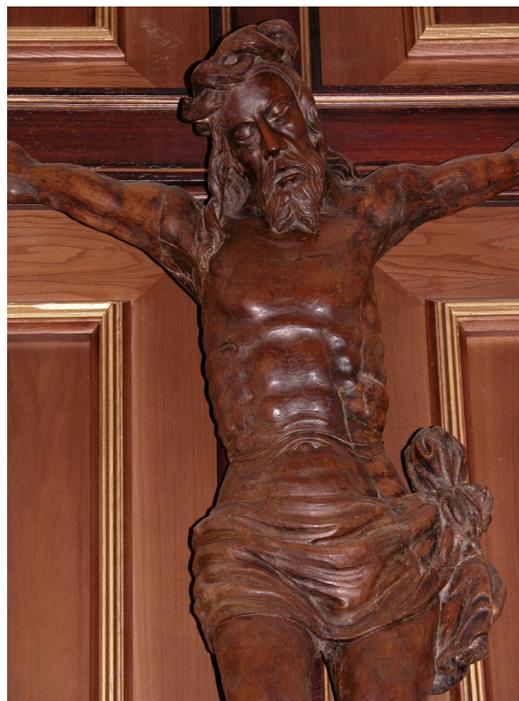


Fig. 40.

2.7. *Cristo crucificado (fig. 41-42). Iglesia de San Juan Evangelista ante Portam Latinam. Arroyo de la Encomienda (Valladolid). Madera tallada, policromada y estofada. 68 x 56 cm.*

La imagen³³ se conserva en la sacristía. Tiene mutiladas algunas falanges de los dedos de las manos. Repintado, aún se aprecia la policromía anterior. La zona parietal de la cabeza, por encima de la corona de espinas, no va tallada. El esquema compositivo, sus formas anatómicas, la corona de cardo, los mechones ondulados de barba y cabellos, la sangre de la llaga del costado en relieve y la forma del nudo del paño de pureza, que está estofado, son los característicos de su estilo.

2.8. *Cristo crucificado (fig. 43-44). Ermita del Cristo de la Vega. Palacios de Campos (Valladolid). Madera tallada, policromada y dorada. 88 x 89 cm.*

Esta escultura se halla situada en la hornacina del retablo mayor. Parrado del Olmo advierte en él connotaciones vigarnistas, y añade que “puede adscribirse a la escuela palentina en torno a Juan Ortiz el Viejo I”³⁴.

De nuevo nos encontramos con las notas invariantes del escultor en su producción de crucificados, mostrando su estilo en el estudio anatómico, la corona de cardo, el tratamiento de cabellos y barba, y las formas del nudo y de los pliegues del paño de pureza. A pesar de ser un Cristo expirado y traspasado en su costado, mantiene los ojos abiertos. La cruz, de remates flordelisados, no es la original. Pudo ser realizada en torno a 1505.

³³ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Tomo VI. Antiguo partido judicial de Valladolid*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 1973, p. 18. Lo cataloga erróneamente como del siglo XVIII.

³⁴ PARRADO DEL OLMO, Jesús María. *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XVI. Antiguo partido judicial de Medina de Rioseco*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 2002, p. 139.



Fig. 41



Fig. 42.



Fig. 43

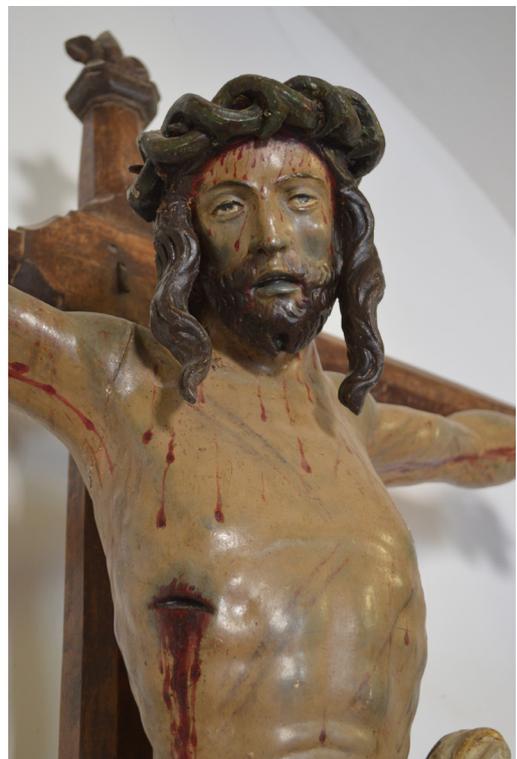


Fig. 44.

2.9. *Cristo crucificado (fig. 45-46). Iglesia de Santa María. Villabrágima (Valladolid). Madera tallada y policromada. 138 cm altura.*

Con anterioridad se hallaba en el nicho central de un retablo neoclásico, actualmente se halla aislado sobre el muro oeste de la capilla abierta en el costado del evangelio de la iglesia parroquial³⁵.

Lo presentamos como obra autógrafa a Gil de Ronza. Respecto a su cronología, pudo ser realizada en la última parte del primer decenio del siglo XVI, fecha en que el autor aparece documentado en el entorno de Tierra de Campos.

2.10. *Cristo crucificado (fig. 47-48). Iglesia de San Miguel. Abezames (Zamora). Madera tallada y policromada. 120 x 108 cm.*

Ocupa el nicho de un retablo lateral del siglo XVII, situado en el costado sur de la nave, que tiene como fondo un lejos de Jerusalén pintado. Procede de la ermita del Santo Cristo de la Vera Cruz, ya desaparecida³⁶, que dependía de la arruinada iglesia del Salvador.

Los burdos repintes que le han aplicado, aunque han modificado en exceso su apariencia y menoscaban la labor escultórica, no han logrado ocultar su filiación, pues su tipología y sus formas revelan el hacer de Gil de Ronza. La cruz y la cartela no son las originales.



Fig. 45



Fig. 46.

³⁵ PARRADO DEL OLMO, *op. cit.*, pp. 275-276 y 278, y, del mismo, "La evolución del patrimonio artístico de Villabrágima", en Carlos Manuel REGLERO DE LA FUENTE (coord.), *Villabrágima. Historia y Arte*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 2007, p. 175 ss.

³⁶ DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, David. *Catálogo artístico-monumental y arqueológico de la diócesis de Zamora*. Zamora, 1973, p. 16, y NAVARRO TALEGÓN, José. *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*. Zamora: Caja de Ahorros Provincial de Zamora, 1980, p. 293.



Fig. 47



Fig. 48.

2.11. *Cristo crucificado (fig. 49-50). Iglesia de la Asunción. Manganeses de la Lampreana (Zamora). Madera tallada y policromada. 25 x 21,5 cm.*

De conservación muy deficiente, pues presenta mutilaciones y ha perdido parcialmente su policromía. Puede ser obra de taller.

2.12. *Cristo crucificado (fig. 51-52). Iglesia de San Miguel. Vezdemarbán (Zamora). Madera tallada y policromada. 133 x 118,5 cm.*

Crucifijo situado en el muro sur de la nave del templo parroquial³⁷. Su cabeza ha sido desprovista de la corona de espinas, y su policromía ha sido retocada. En el caso de este crucifijo, el paño de pureza adquiere un gran desarrollo en la tela que, anudada en su lado izquierdo, deja los extremos al aire verticalmente. Cronológicamente proponemos la década de 1520, por las semejanzas formales que se observan con las obras conservadas del conjunto de la capilla del deán Vázquez de Cepeda.

³⁷ NAVARRO TALEGÓN, *Catálogo...*, p. 398.



Fig. 49

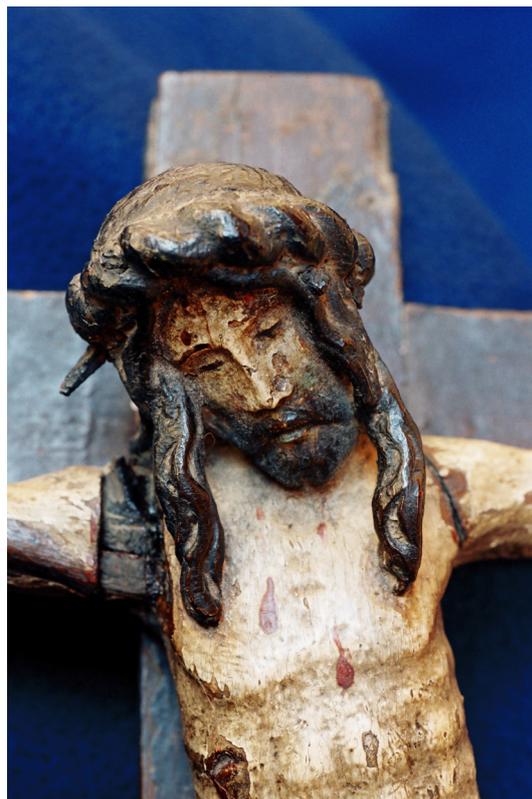


Fig. 50.



Fig. 51



Fig. 52.

2.13. *Cristo crucificado (fig. 53-54). Iglesia de San Juan Bautista. Villardondiego (Zamora). Madera tallada y policromada. 57,5 x 49,5 cm.*

Este pequeño crucifijo parece ser una obra autógrafa. Está muy maltratado, pero conserva de su factura original la cartela y la cruz, con el travesaño de remates oblicuos.



Fig. 53



Fig. 54.

2.14. *Cristo crucificado (fig. 55-56). Monasterio de Santa María la Real de las Dueñas (Dominicas). Zamora. Madera tallada, policromada, dorada y estofada. 51 x 45 cm.*

La imagen se conserva en la clausura del monasterio y presenta un deficiente estado de conservación, pues ha perdido algunos dedos de las manos y de los pies, y la policromía presenta burdos retoques y algunos barridos. Por lo demás, todos los elementos que constituyen su factura responden a la tipología de Crucificado creada por el escultor, de quien la consideramos autógrafa.

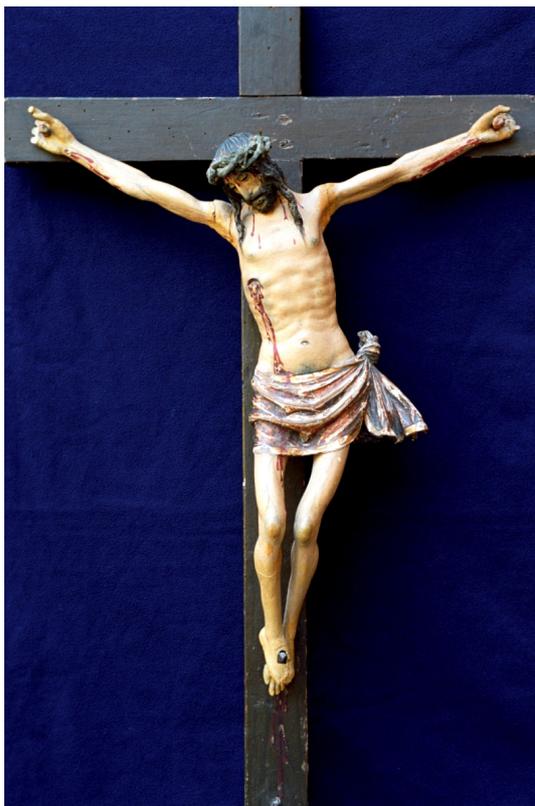


Fig. 55

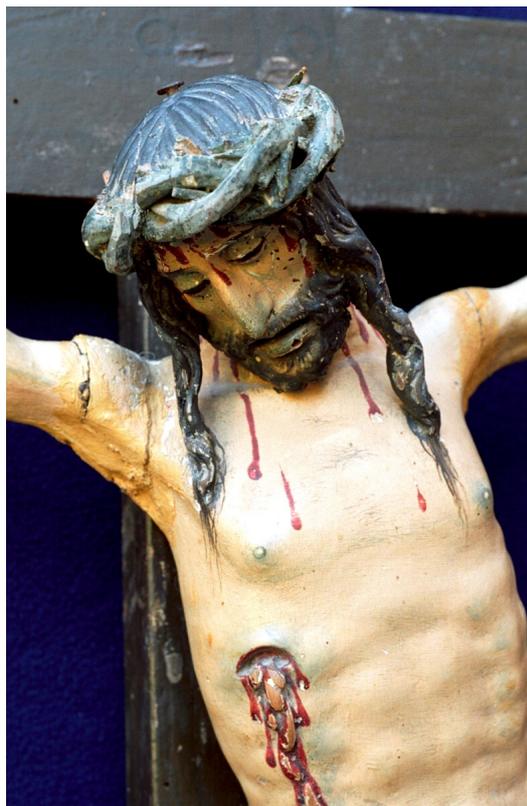


Fig. 56.

3. IMÁGENES MARIANAS

Las imágenes de la Virgen de la Natividad de la iglesia de Santa María la Nueva de Zamora, actualmente expuesta en el Museo Diocesano de Zamora, y de la iglesia de Mogátar-Maniles, marcan la pauta en cuanto a tipología y morfología para reconocer otras imágenes marianas similares que pueden ser adscritas a Gil de Ronza o a su taller.

3.1. *Virgen con el Niño (Virgen de la Paz) (fig. 57). Iglesia de San Esteban. San Esteban de la Sierra (Salamanca). Madera tallada, policromada y dorada. 83 x 32 x 25 cm.*

Se halla situada en el muro septentrional de la capilla mayor. La figura de María está de pie, vestida con túnica y manto recogido bajo el brazo izquierdo. Sobre sus hombros caen los largos y ondulados mechones de su cabellera. Entre sus manos sostiene el Niño Jesús, que porta entre las suyas un pájaro.

El Niño Jesús parece haber sido retallado, pues tiene una apariencia barroca. Todo el grupo ha sido burdamente repintado por manos inexpertas; tal enmascaramiento dificulta notablemente la percepción de la factura original. A ello se añade la corona metálica que la ñoñería ha sobrepuesto innecesariamente sobre la corona tallada que ciñe las sienes de la Virgen.

No obstante, se reconoce que la obra es de estilo flamenco, y que en su concepción formal y en algunos detalles coincide con lo conocido del maestro, que dejó en esta iglesia también otras esculturas. Encontramos similitudes en la ondulada cabellera de la Virgen, y en la disposición y forma de los pliegues de la vestimenta, concretamente en el drapeado inferior de la túnica y en las oquedades y el remate puntiagudo de un ángulo del manto. Se trata, posiblemente, de una obra de taller.



Fig. 57.

3.2. *Virgen con el Niño (Nuestra Señora de la Natividad)* (fig. 58). Iglesia de Santa Eulalia. Alfaraz de Sayago (Zamora). Madera tallada, policromada y dorada. 117 x 45 x 31 cm.

Recibe culto en el testero de la capilla mayor. La Virgen presenta una larga y ondulada cabellera. Está de pie, vestida con corpiño, túnica ceñida a la cintura mediante cinturón, y manto recogido en el lado izquierdo, dejando caer los extremos. En su mano izquierda sostiene al Niño Jesús, de pelo rizado, vestido con túnica de mangas abierta, que deja ver su desnudez, y portando en su izquierda la esfera del orbe³⁸. Ha sido burdamente repintada.



Fig. 58.

³⁸ DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 18, y PÉREZ MARTÍN Y FERNÁNDEZ MATEOS, *op. cit.*, p. 254.

3.3. *Virgen con el Niño (Nuestra Señora de la Natividad) (fig. 59). Iglesia de Santiago. Viñuela de Sayago (Zamora). Madera tallada, policromada y dorada. 101 x 37 x 31 cm.*

El grupo ocupa la hornacina de un retablo lateral a ella dedicado³⁹. En este caso, la obra deriva de los modelos góticos, aunque sin la estilización ni la elegancia de aquellos. No obstante, la relación materno-filial resulta más humana, menos hierática que la anterior. La toca cubre la cabeza de la Virgen, ceñida con una corona que fue mutilada para colocarle otra de metal, y las fimbrias del manto presentan labores de barbotina. El Niño va vestido con túnica remangada, dejando ver sus extremidades. La policromía fue abonada a Alonso de Remesal en la última década del siglo XVI⁴⁰.

4. IMÁGENES HAGIOGRÁFICAS

4.1. *San Miguel (fig. 60-61). Museo de los Claustros. Nueva York. Madera tallada, policromada, dorada y estofada. 186,7 cm altura.*

Es esta una excelente escultura de bulto redondo⁴¹. Según la información pública del museo neoyorquino, fue realizada en Castilla y León hacia 1530, y perteneció sucesivamente a Michelle Schutze, de París, que la vendió en 1937; al coleccionista y galerista húngaro Joseph Brummer, que la vendió en 1949⁴², y finalmente a la coleccionista Paula de Koenigsberg, de Nueva York y Buenos Aires, que la vendió al Museo en 1953.

La consideramos obra autógrafa de Gil de Ronza. Y creemos que procede de uno de los nichos de la capilla del deán Diego Vázquez de Cepeda, el situado al lado sur de los pies del recinto funerario, en el que compartía espacio con la escultura de la Muerte, conservada en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

En la escritura de concierto entre el deán y el cantero francés Ardoin de Avineo, suscrita en Zamora el 21 de noviembre de 1521, sobre la edificación y decoración de la capilla funeraria del monasterio de San Francisco, se estipulaba que “más adelante fagan otra cavaña para en que venga señor Sant Myguel e la muerte”⁴³. Y en el testamento del deán, redactado en Zamora el 25 de octubre de 1525, se dice: “Yten de la otra parte de la puerta que se ha de abrir debaxo del altar mayor de la capilla mayor de Sant Francisco, entrando por ella en la dicha my capilla a mano derecha entrante luego, está una cavaña donde a destar señor Sant Myguel, y en la mesma cabaña, al otro lado más baxo, la muerte, a mano derecha del dicho Sant Myguel; esto todo está hecho e pintado al natural, como las tengo en my casa, e a destar puesto como lo platiqué con maestre Gil, fecho e pintado y pagado todo”⁴⁴.

La imagen, tallada, pues, entre 1522 y 1525, aún se custodiaba en una capilla del lado del evangelio de la iglesia del convento franciscano en 1835: “San Bernardino de Sena, San Miguel, Jesús atado a la columna, y la Muerte, todos de madera”⁴⁵. Ignoramos adónde fue trasladada la obra tras la exclaustación, las circunstancias de su enajenación y el itinerario seguido por la pieza hasta llegar a la colección particular parisina y finalmente a su ubicación actual en 1953⁴⁶.

El arcángel, príncipe de las milicias celestes, está representado como un joven galante, de pie y algo alabeado, vestido de guerrero con una armadura –lleva todos los elementos, excepto yelmo

³⁹ DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 207, y PÉREZ MARTÍN Y FERNÁNDEZ MATEOS, *op. cit.*, p. 254.

⁴⁰ A.H.D.Za. Parroquiales. Viñuela de Sayago. 215(12). Cuentas de 1592, f. 45v: Descargo de 440 reales a Alonso de Remesal de la pintura del retablo mayor [antiguo] y de las imágenes de bulto de Nuestra Señora y San Pedro.

⁴¹ The Metropolitan Museum of Art. The Cloisters Collection. Inv. 53.65.

⁴² Parke-Bernet Galleries de Nueva York, lote 504 de la subasta de 20/23 de abril de 1949.

⁴³ Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Pleitos Civiles. Taboada. Fenecidos. Caja 1157. Exp. 1.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ A.H.P.Za. Desamortización. Caja 131, exp. 70/4, y caja 219, exp. 135/25.

⁴⁶ Hacemos constar que, a pesar de nuestro interés e insistencia, el Museo de los Claustros nunca respondió a nuestras reiteradas peticiones de información.

y guanteletes—, y un amplio manto que cae sobre su espalda y recoge parcialmente por delante del hombro izquierdo. La cota de malla de la falda del camisote está admirablemente tallada. Ciñe su cabeza una cinta, dejando caer los extremos de la cabellera en rizos. Las facciones de su rostro son finas y delicadas, expresión de una belleza idealizada. Con sus pies, visibles bajo los escarpes, holla al Diablo, cuya figura alada se encuentra parcialmente mutilada, pues le falta la cabeza. En su mano derecha empuñaría una lanza, que hundiría en Satanás, y en su izquierda sostendría la balanza pesando las almas⁴⁷.

Desde el punto de vista formal, las delicadas facciones del rostro, la dureza de las manos y los pliegues del manto revelan el estilo de Gil de Ronza, de quien consideramos una obra totalmente personal.



Fig. 60



Fig. 61.

4.2. *San Urbano de Langres (fig. 62). Iglesia de San Esteban. San Esteban de la Sierra (Salamanca). Madera tallada, policromada, dorada y estofada. 109 x 37 x 23 cm.*

Resulta llamativo hallar por estas latitudes una imagen de este santo francés, protector de los viñedos, especialmente por su rareza iconográfica, aunque los lugareños lo identifican con San Albino. Se halla sobre una peana, en el lado meridional del testero de la capilla mayor de la iglesia parroquial.

⁴⁷ El motivo de la representación de este elemento viene reforzado por el hecho de que la imagen iría situada junto al grupo escultórico del Juicio Final, en el que San Miguel tiene la función de pesador de almas.

El santo obispo de Langres está de pie, en una postura algo alabeada. Va revestido de alba ceñida a la cintura, estola y capa pluvial, tocado con mitra, y porta en su mano izquierda el báculo episcopal mientras en su diestra sostiene una rama de vid con racimos de uvas.

En esta destacada escultura apuntan al estilo de Gil de Ronza las oquedades de las telas y el remate puntiagudo de la capa, el drapeado inferior de los pliegues del alba, los adornos de pedrería de la mitra y las fimbrias de la pluvial, y la forma de los dedos de las manos, enfundadas en quirotecas, especialmente de la que sostiene los racimos.



Fig. 62.

4.3. *San Roque (fig. 63). Iglesia de Nuestra Señora de la Antigua. Palacios de Campos (Valladolid). Escultura en madera policromada. 110 x 58 x 28 cm.*

La imagen se halla junto a uno de los pilares de la nave septentrional de la iglesia parroquial, sin retablo que lo guarnezca, por lo que es posible que proceda de la antigua ermita dedicada a este santo. Parrado del Olmo la relaciona con un maestro seguidor de Felipe Bigarny⁴⁸.

Viste túnica corta ceñida a la cintura y capa con vuelta a modo de esclavina, unida mediante un broche circular. Calza borceguíes y va tocado con sombrero de ala ancha. Porta zurrón y bordón con calabaza.

En época barroca fue retallada parcialmente y también repolicromada, como lo atestiguan las labores de punteado de las fimbrias doradas. Las manos, el perrillo que le acompaña y el bordón no son originales.

El mayor parecido de esta obra con otras del maestro flamenco se halla en el tratamiento de la barba, con mechones cortos y ondulados dispuestos escalonadamente, y en el corte del cabello, a tazón. De ser suya o de su taller podría datarse en torno a 1505, momento en que el artista se encuentra localizado en la comarca de Tierra de Campos.



Fig. 63.

⁴⁸ PARRADO DEL OLMO, *Catálogo monumental Tomo XVI*, p. 134.

4.4. *San Ildefonso. San Atilano (fig. 64-65). Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús. Villalazán (Zamora). Relieves en madera tallada y policromada.*

En el muro izquierdo del crucero de la iglesia parroquial se halla situado un retablo del siglo XIX dedicado al Cristo de la Almacaya⁴⁹. A ambos lados del ático se colocaron sendos relieves con las representaciones de San Ildefonso y San Atilano, identificados por los rótulos que aparecen bajo sus figuras⁵⁰. Quizá formaron parte de un retablo⁵¹, y fueron marmoleados en el momento de su reaprovechamiento para colocarlos en el lugar que ocupan actualmente.

Las figuras de los santos pastores van situadas sobre una hornacina de escasa profundidad, tan solo decorada con pilastras laterales unidas mediante una cornisa, y un remate en forma de venera con labores en las enjutas. San Ildefonso está revestido con alba, tunicela y capa pluvial, tocado con mitra, y sujetando la cruz patriarcal. Aquí, como en otras ocasiones, se advierte que el maestro no es particularmente hábil en la talla de las manos. San Atilano va revestido con alba y casulla, tocado con mitra, sujeta el báculo pastoral y sostiene un libro cerrado⁵².

Resulta interesante comparar estos relieves, que consideramos autógrafos, con otros de figuras existentes en la sillería coral de la Catedral de Zamora y en la parte superior de la puerta de acceso al claustro catedralicio, con figuras bajo remates avenerados, obras que ya hemos atribuido a Gil de Ronza⁵³.

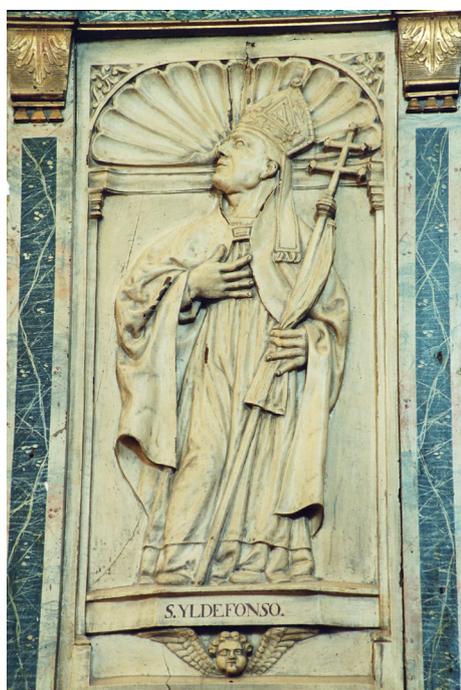


Fig. 64



Fig. 65.

⁴⁹ NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. *Catálogo monumental del partido judicial de Zamora*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982, p. 330.

⁵⁰ No presentan atributos iconográficos específicos, por lo que la identificación se debe exclusivamente a las inscripciones de las bases. Por lo demás, su presencia aquí coincide cronológicamente con una época en que desde las altas instancias eclesíásticas se fomentaba la representación de ambos santos, patronos de la ciudad y de la diócesis de Zamora (baste citar a modo de ejemplo A.H.D.Za. Parroquiales. Corrales. 256(28). Visita de 1806: Mandato de hacer tallas de San Ildefonso y San Atilano “como es justo que los tengan todas las iglesias”, y Madridanos. 264(16). Visita de 1806: Mandato de hacer las efigies de San Ildefonso y San Atilano, patronos del Obispado, y se coloquen en alguno de los colaterales nuevos).

⁵¹ Es posible que pertenecieran al retablo que la fábrica de Santa María la Nueva de Zamora vendió por sesenta ducados a la iglesia de Villalazán en 1650, según consta documentalmente. A.H.P.Za. Parroquiales. Santa María la Nueva. Libro 4. Cuentas de 1650, f. 287.

⁵² RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel. “San Atilano: monje, obispo, santo”, en catálogo de la exposición *Milenio. San Atilano y Tarazona. 1009-2009*. Tarazona, 2009, p. 67.

⁵³ RIVERA DE LAS HERAS, *En torno...*, pp. 59-67.

4.5. *San Roque* (fig. 66). *Iglesia de San Juan Bautista. Casaseca de las Chanas (Zamora). Madera tallada, policromada, dorada y estofada. 83 x 38 x 40 cm.*

Escultura situada en la calle derecha del retablo de Nuestra Señora de Méjico⁵⁴. A los estilemas propios del escultor en cuanto a disposición de la cabellera y de los pliegues de la vestimenta, añadimos aquí la factura de la úlcera o bubón de la pierna, con la sangre en relieve, como suele hacer con la llaga del costado de los crucificados. Ha perdido el bordón de peregrino. La policromía ha sufrido repintes.



Fig. 66.

⁵⁴ NIETO GONZÁLEZ, *Catálogo...*, p. 78.

4.6. *San Sebastián* (fig. 67). *Iglesia de Santa María de los Caballeros. Fuentelapeña (Zamora). Madera tallada, policromada y dorada. 93 x 31 x 27 cm.*

Procede de la desaparecida ermita de la que era titular, y en la actualidad recibe culto en el retablo lateral de Cristo a la columna de la iglesia parroquial. Va colocada sobre una base, añadida posteriormente para ofrecerle mayor altura. La mano de Ronza se reconoce especialmente en la disposición ondulada de la cabellera, en el perfil y las formas del torso y del abdomen, y en la factura del paño de pureza, similares en todo a las de sus crucificados.



Fig. 67.

4.7. *San Andrés* (fig. 68). *Iglesia de San Miguel. Montamarta (Zamora). Madera tallada y policromada. 78 x 29 x 25 cm.*

Ocupa la calle derecha del retablo del Santo Cristo⁵⁵. La figura porta en sus manos una cruz en aspa, atributo identificador del apóstol. Está repintada. Participa del estilo del maestro, especialmente en el modo de tratar el cabello y los pliegues del manto y de la túnica, pero nos parece una obra de taller.



Fig. 68.

⁵⁵ DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 102, y NIETO GONZÁLEZ, *Catálogo...*, p. 202.

4.8. ¿San Sebastián? (fig. 69). Iglesia de San Lorenzo. Vegalatrave (Zamora). Madera tallada, policromada y dorada. 94 x 28,5 x 23 cm.

La escultura procede de la desaparecida ermita de los santos mártires San Andrés (luego San Fabián) y San Sebastián. Actualmente ocupa la calle izquierda del retablo mayor de la iglesia parroquial. Ha sido repintada y su estado de conservación es deficiente. Ha perdido el atributo que sostenía en la mano derecha, posiblemente un arco y una flecha. La vinculamos, con mucha reserva, al taller de Ronza, especialmente por las oquedades que presenta en los pliegues de su capa y por el tratamiento del cabello, ondulado y rizado, con las puntas rematadas en formas cónicas.



Fig. 69.

4.9. *San Roque* (fig. 70). *Iglesia de la Asunción. Venialbo (Zamora). Madera tallada, policromada, dorada y estofada. 86 x 43 x 25 cm.*

Elegante figura del santo abogado contra la peste, situada en el muro izquierdo de la capilla mayor. Le falta el bordón, que portaba en su mano derecha. El perro con el mendrugo de pan en su boca no es el original. Luce un bello estofado en la vestimenta. Todas sus características formales remiten al escultor flamenco como su autor.



Fig. 70.

4.10. *San Roque* (fig. 71). *Iglesia de la Asunción. Villamor de los Escuderos (Zamora). Madera tallada, policromada y dorada. 101 x 47 x 30 cm.*

Aunque la imagen⁵⁶ está muy retocada, tanto en su talla como en su policromía, se deja ver que su composición y algunos detalles, como el tratamiento del pelo y de los pliegues de la capa, están relacionados con el hacer del maestro.



Fig. 71.

⁵⁶ DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 195.

4.11. *San Sebastián* (fig. 72). *Iglesia de Santa Eufemia. Villaseco (Zamora). Madera tallada y policromada. 88 x 24 x 29 cm.*

De Ronza parece ser esta escultura del mártir⁵⁷, retocada en el siglo XVIII⁵⁸, y colocada en el retablo del Cristo de la Agonía de la iglesia parroquial. A los estilemas propios del artista añadimos aquí las incisiones en zigzag que presenta el parterre que sirve de base a la figura, recurso utilizado habitualmente por el escultor y que hemos visto también en otras obras suyas.



Fig. 72.

⁵⁷ DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 204, y NIETO GONZÁLEZ, *Catálogo...*, p. 350.

⁵⁸ A.H.D.Za. Parroquiales. Villaseco. 25(11). Cuentas de 1768, f. 219: Descargo de 66 reales de componer unas andas y las imágenes de San Sebastián y Santa Catalina de Alejandría.

4.12. *San Pedro* (fig. 73). *Iglesia de Santiago. Viñuela de Sayago (Zamora). Madera tallada, policromada y dorada. 96 x 65 x 23 cm.*

La escultura se halla en la hornacina superior del retablo de la Virgen del Rosario. El apóstol va descalzo, viste túnica ceñida a la cintura y va cubierto con un manto, uno de cuyos extremos cae por delante, por encima del hombro derecho. En su mano izquierda porta un libro cerrado, y una palma en su derecha, donde hubo de sostener las llaves. Su policromía fue abonada a Alonso de Remesal en la década final del siglo XVI⁵⁹, pero ha sido burdamente repintada. Posiblemente sea una obra de taller.



Fig. 73.

⁵⁹ A.H.D.Za. Parroquiales. Viñuela de Sayago. 215(12). Cuentas de 1592, f. 45v: Descargo de 440 reales a Alonso de Remesal de la pintura del retablo mayor [antiguo] y de las imágenes de bulto de Nuestra Señora y San Pedro.

4.13. *San Roque* (fig. 74). *Iglesia de Santiago. Viñuela de Sayago (Zamora). Madera tallada, policromada y dorada. 97 x 37 x 26 cm.*

Escultura procedente de la desaparecida ermita dedicada al santo, y hoy situada en la hornacina lateral izquierda del retablo mayor de la parroquial. Fue policromada por Alonso de Remesal *el Viejo*⁶⁰; la policromía actual, deficientemente conservada, fue retocada por Tomás Hernández en 1889⁶¹. En su mano izquierda portaría el bordón de peregrino con la calabaza. El rostro, con barba y cabellos, y los pliegues de la vestimenta remiten al escultor flamenco.



Fig. 74.

⁶⁰ SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. “Primera aproximación documental a la pintura de los Remesales (1570-1630)”, *Studia Zamorensia*, 1984, 5, p. 52.

⁶¹ A.H.D.Za. Parroquiales. Viñuela de Sayago. 215(15). Cuentas de 1889, f. 15: Descargo de 1.000 reales por retocar, entre otras, la imagen de San Roque. Duplicados de cuentas. Viñuela de Sayago. 23-11-1889: Recibo del pintor Tomás Hernández.

4.14. *San Miguel (fig. 75). Iglesia de Santa María la Nueva. Zamora. Madera tallada, policromada y dorada. 132 x 52 x 37 cm.*

Esta escultura del arcángel San Miguel hollando al Demonio⁶² se halla actualmente descontextualizada, en el interior de un arcosolio situado en el muro meridional de la iglesia de Santa María la Nueva. Ignoramos si la obra procede de esta iglesia, pues en un inventario parroquial de 1598 se cita la imagen de San Miguel en medio de un retablo en blanco situado en el lado de la epístola⁶³, o bien del desaparecido templo de San Bartolomé, a cuya colación pertenecía el maestro, y donde aún se encontraba una imagen del arcángel en 1896⁶⁴. Su factura está muy retocada; al menos el yelmo, la espada y el escudo no son los originales. Los elementos que a nuestro juicio permiten adscribirla al taller del artista son los cabellos rematados en puntas cónicas, vistos en muchas de sus obras, y los pliegues de la capa, con sus características oquedades.



Fig. 75.

⁶² DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 263.

⁶³ A.H.P.Za. Parroquiales. Santa María la Nueva. Libro 5. Inventario de 1598, f. 1.

⁶⁴ A.H.D.Za. Inventarios. San Bartolomé. Inventario de 1896.

4.15. *San Juan Bautista (fig. 76). Monasterio de Santa María la Real de las Dueñas (Dominicas). Zamora. Madera tallada, policromada y dorada. 84 x 35 x 28 cm.*

La imagen se halla ubicada en una de las calles del retablo lateral de Santo Tomás de Aquino de la iglesia monasterial. A pesar de haber sido retocada en su talla y policromía, aún se aprecian en ella ciertos detalles propios del modo de hacer del maestro, como la barba dispuesta en rizos superpuestos y las típicas oquedades formadas en los pliegues del manto que cubre parcialmente la figura del Precursor. Posiblemente sea una obra de taller.



Fig. 76.

4.16. *San Simón. San Judas Tadeo (fig. 77-78). Iglesia de Nuestra Señora de Lourdes. Zamora. Madera tallada, policromada, dorada y estofada.*

Ambas imágenes ocupan las hornacinas de los áticos de los retablos de San Antonio de Padua y del Cristo, ensamblados por Diego de Carbajal en 1689 y Bartolomé González de Espinosa en 1673, respectivamente. Y ambas proceden de la desaparecida iglesia zamorana de San Simón⁶⁵, desde donde se trasladaron a la cercana iglesia de Santa Lucía, y posteriormente desde esta última a la iglesia de Nuestra Señora de Lourdes en 1986.

Las dos, que presentan un deficiente estado de conservación, han sido modificadas en época barroca, cuando se les colocaron ojos de pasta vítrea y se refrescaron sus policromías, menoscabando su factura original. Aun así se puede apreciar la mano del maestro, especialmente en el tratamiento de los pliegues de las vestiduras.



Fig. 77



Fig. 78.

⁶⁵ RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel. *Por la catedral, iglesias y ermitas de la ciudad de Zamora*. León, 2001, p. 74. A.H.D.Za. Inventarios. Santa Lucía (Zamora). Inventario de 1856: Efigie de San Simón apóstol, titular de la extinguida iglesia agregada a la de Santa Lucía.

5. OTRAS OBRAS

5.1. *Ángel de la expulsión del Edén (fig. 79-80). Sillería coral, S. I. Catedral. Zamora. Madera tallada, policromada y dorada. 58 x 32,5 x 24 cm.*

En la monografía que publicamos sobre el maestro Gil de Ronza ya expusimos la hipótesis de que hubo de trabajar en la sillería coral de la catedral zamorana formando parte del taller de Juan de Bruselas, con quien el Cabildo contrató su ejecución en 1502, habida cuenta de las obras que identificábamos como producidas por su gubia.

Con motivo de la muestra *Reconciliare*, desarrollada por la Fundación *Las Edades del Hombre* en Cuéllar en 2017, hemos podido observar y estudiar minuciosamente el conjunto de tres esculturas de la sillería –las únicas que son exentas y policromadas– que conforman la representación del relato genesíaco de la expulsión del Paraíso, y que coronan los doseles de los asientos correspondientes al obispo, el deán y el chantre⁶⁶. Su análisis nos ha permitido concluir que, al menos, la elegante figura del ángel es obra del escultor flamenco, en la que destacan la desenvoltura de su vestimenta y el tratamiento refinado de sus cabellos, a lo que contribuye el dorado aplicado, como en el caso del grupo del Calvario que remata la reja central de la capilla mayor catedralicia. Sin embargo, las figuras de Adán y Eva, menos delicadas que la del ángel, y en todo semejantes a las existentes en los pretilos de las escalerillas de acceso al coro alto, se deberán a otro de los escultores que participaron en la confección de la sillería.

Es interesante resaltar la extraña y forzada disposición de la mano derecha con que el ángel blande la espada –con la palma alzada, los dedos flexionados, y dirigida hacia el espectador–, la misma que hemos visto en algunos personajes representados en los respaldos de la sillería y en uno de los pastores del grupo que analizamos más adelante. Ese llamativo ademán puede ser un elemento más a considerar en la tarea de identificación del trabajo de Ronza en el resto del conjunto coral, pues se repite con bastante frecuencia.



Fig. 79



Fig. 80.

⁶⁶ RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel. Ficha 11 del catálogo de la exposición *Las Edades del Hombre. Reconciliare*. Cuéllar, 2017, pp. 66-69.

5.2. *Retablo mayor de la iglesia de la Natividad. Mogátar (Zamora). San Bartolomé. San Jerónimo. 75 x 96 cm (fig. 81). Llanto sobre Cristo muerto. 75 x 94 cm (fig. 82). Verónica con la Santa Faz entre San Juan Bautista y San Pedro. (fig. 83). Santa Catalina de Alejandría. (fig. 84). San Miguel. (fig. 85). Madera tallada, policromada y dorada.*

El retablo mayor de la iglesia parroquial de Mogátar⁶⁷, rococó, fue ensamblado en 1779 y dorado en 1789, según dijimos cuando tratamos de la imagen de Nuestra Señora de la Natividad, titular del templo⁶⁸. En su arquitectura se embutieron entonces siete relieves del primer cuarto del siglo XVI, que probablemente quedaron como restos de un retablo anterior. Dos de ellos, representando la Anunciación y el Nacimiento, están situados en las calles laterales del primer cuerpo, y serán obra de alguno de los escultores flamencos establecidos en Zamora por aquella época. En los cinco restantes hemos reconocido el estilo de Gil de Ronza, que los realizaría ayudado por su taller.

En la calle lateral izquierda del segundo cuerpo se ubica un tablero con los bustos de San Bartolomé y San Jerónimo. El apóstol porta en su mano derecha un libro abierto y en la izquierda un alfanje, mientras por encima del alféizar asoma un demonio. El santo doctor de la Iglesia Latina va tocado con capelo cardenalicio y en sus manos sostiene un libro y un cálamo, elementos iconográficos que aluden a su condición de traductor de los textos bíblicos; a su espalda se sitúa un guión con cruz patriarcal.

En la calle lateral derecha del mismo cuerpo se sitúa el relieve del lamento sobre Cristo muerto. Participan en la escena, caracterizada por su composición simétrica, ocho personas. En el centro y en primer plano, el cuerpo inerte de Cristo, tendido oblicuamente por delante de su Madre, que marca el eje vertical de la composición. Al lado derecho se sitúan las tres Marías: la Magdalena cogiendo entre sus manos la izquierda del Salvador, otra portando la corona de espinas, y otra con las manos entrelazadas como gesto de dolor. Y al lado izquierdo, San Juan Evangelista sosteniendo entre sus manos la cabeza de Cristo, y José de Arimatea y Nicodemo, uno de los cuales porta los tres clavos de la crucifixión.

En el centro del ático colocaron un tablero con la representación, en medio cuerpo, de las figuras de la Verónica mostrando el paño con la faz de Cristo entre el Precursor y San Pedro, reconocibles por la túnica de vellón y la llave, respectivamente⁶⁹. Y en los laterales, las medias figuras de Santa Catalina de Alejandría con libro, espada y rueda dentada, a la izquierda, y el arcángel San Miguel pesando las almas y abatiendo al Diablo, a la derecha.

Escenas y figuras van cobijadas por bóvedas nervadas y separadas por finas columnillas cuyos fustes contienen decoración geométrica. Son elementos arquitectónicos de carácter secundario que remiten al trabajo de Gil de Ronza, pues el recurso de las bóvedas recuerda a los relieves de los antepechos de las escaleras de los púlpitos de la catedral zamorana, y la decoración incisa de los fustes es idéntica a la que se halla en los mismos elementos de la sillería coral del templo catedralicio, en cuyas obras participó el escultor.

⁶⁷ DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 99.

⁶⁸ RIVERA DE LAS HERAS, *En torno...*, pp. 48-49.

⁶⁹ Para esta composición, el artista pudo conocer y servirse de la célebre estampa de la Verónica entre San Pedro y San Pablo grabada por Durero en 1510.



Fig. 81.



Fig. 82.



Fig. 83.

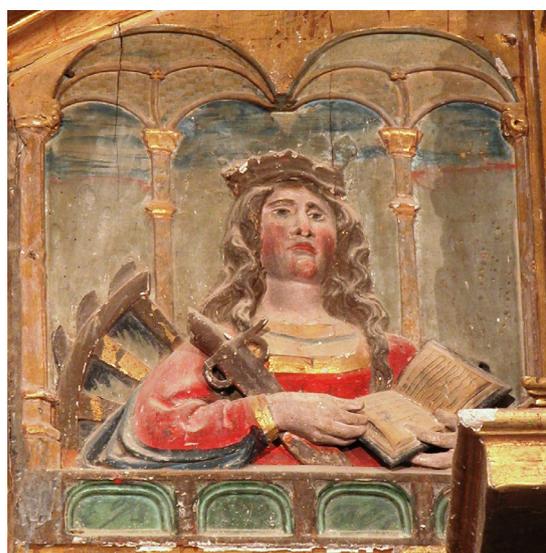


Fig. 84

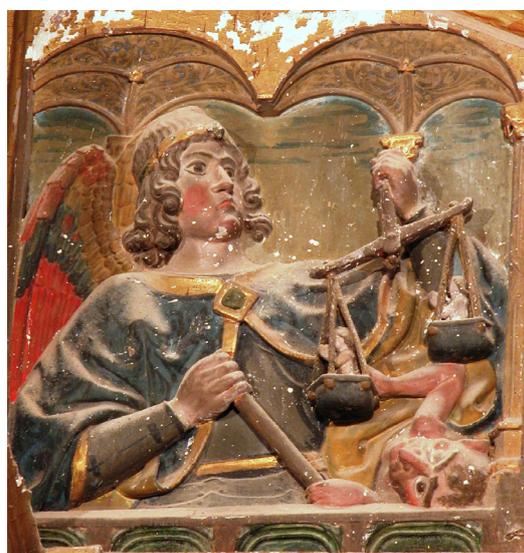


Fig. 85.

5.4. *Pastores del Nacimiento* (fig. 86). *Capilla de San Ildefonso, S. I. Catedral. Zamora. Madera tallada, policromada, dorada y estofada. 46 x 72 cm.*

Para los nichos o “cabañas” existentes a derecha e izquierda del interior del muro de acceso a la capilla de San Ildefonso o del Cardenal Mella del templo catedralicio talló el escultor Juan de Montejo *el Viejo*, posiblemente en la década de 1590, dos grupos escultóricos⁷⁰, cuya policromía fue concertada con Alonso de Escobar en 1598⁷¹. El situado en el lado norte, a la derecha de la entrada, representa el Calvario; el del lado sur, a la izquierda, el Nacimiento y la adoración de ángeles y pastores.

Para el primero, Montejo realizó todas las figuras, salvo la del Crucificado, una obra anterior que ya atribuimos en su momento a Gil de Ronza⁷². Para el segundo, incorporó en la zona central de la escena un altorrelieve de factura cronológicamente anterior, y que representa a dos pastores asomándose tras un pretil.

El pastor del lado izquierdo va cubierto con capucha y apoya su brazo derecho en el parapeto mientras sostiene un cayado en su mano izquierda; el otro tiene cabellera ondulada y dorada, con su diestra alzada manifiesta su asombro ante la contemplación del misterio, y apoya su izquierda sobre el muro. Las características formales de sus rostros y manos permiten atribuir sin reserva alguna este relieve al escultor flamenco.



Fig. 86.

⁷⁰ GÓMEZ-MORENO, *op. cit.*, p. 121; DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 224; RAMOS DE CASTRO, *op. cit.*, pp. 331-335, y RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel. Ficha 8 del catálogo de la exposición *Fe y arte en la catedral de Zamora*. Zamora, 1990, pp. 24-26.

⁷¹ SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. “El retablo zamorano de fines del siglo XVI: Montejo y Falcote”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1980, XLVI, p. 342, y NAVARRO TALEGÓN, José. “Documentos inéditos para la historia del arte. Pintores zamoranos del siglo XVI”, *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, 1984, pp. 367-368.

⁷² RIVERA DE LAS HERAS, *En torno...*, p. 40. Hoy se halla expuesto en el Museo Catedralicio.

6. OBRAS DE SU CÍRCULO

Las obras de Gil de Ronza mantienen semejanzas compositivas y estilísticas con otras esculturas coetáneas⁷³. No obstante, existen otras muchas en Zamora que son deudoras de su estilo, y que quizá se deban a su hijo Diego de Ronza y/o a un círculo de seguidores en los que dejara su propia estela, como los crucifijos de Castro de Alcañices⁷⁴, Gallegos del Río⁷⁵, Jambrina⁷⁶, Moraleja del Vino⁷⁷, Pozoantiguo⁷⁸, San Vitero⁷⁹, Fundación González Allende de Toro, Vegalatrave⁸⁰, Venialbo⁸¹, Villaescusa⁸² y Villalba de la Lampreana⁸³.

Por último, a mi parecer, las esculturas de Jesús Yacente⁸⁴ y de Jesús atado a la columna del convento zamorano de Santa Marina⁸⁵ y de las iglesias de Bretó⁸⁶ y Sanzoles⁸⁷, que han sido vinculadas al estilo de Ronza, pertenecen a un taller cronológicamente coetáneo, pero estilísticamente más retardatario, que aún no es posible identificar.

⁷³ FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén. “Seis crucifijos del primer tercio del siglo XVI en los valles del Tera y de Vidriales (Zamora): en torno a la configuración del estilo de un escultor”, *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, 2012-2014, pp. 265-279.

⁷⁴ 72 x 52 cm. Es posible que proceda de la ermita de la Cruz o Humilladero, pues allí se inventariaba un Santo Cristo en el siglo XIX.

⁷⁵ 80 x 74 cm.

⁷⁶ 66 x 60 cm.

⁷⁷ 87 x 81 cm. DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 103.

⁷⁸ 47,5 x 44,5 cm.

⁷⁹ 44 x 39 cm. En este caso sorprende que sea la mitad inferior del cuerpo de la imagen la que responda a las características invariables y a los rasgos estereotipados propios de la producción del escultor. Cabe la posibilidad de que sea una pieza de taller, que la parte superior haya sido retallada, y toda ella repolicromada posteriormente.

⁸⁰ 72 x 66 cm. No conserva íntegro el nudo del paño de pureza. DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 178.

⁸¹ 64 x 53 cm. Ha perdido el nudo del paño de pureza. VASALLO TORANZO, Luis. “Cristo de la Vera Cruz”, en catálogo de la exposición *El árbol de la cruz*. Zamora, 2009, pp. 154-155, y PÉREZ MARTÍN y FERNÁNDEZ MATEOS, *op. cit.*, p. 254.

⁸² 88 x 80 cm. DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 183. Procede de la desaparecida ermita del Humilladero.

⁸³ 75 x 64 cm. DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 185.

⁸⁴ 56 x 15,5 x 11 cm. SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. Ficha 30 del catálogo de la exposición *Pequeñas imágenes de la Pasión*. Zamora, 1997, pp. 68-69.

⁸⁵ 72 x 23 x 20 cm. DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 216; SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. Ficha 3 del catálogo de la exposición *Pequeñas imágenes de la Pasión*. Zamora, 1997, pp. 14-15; GARCÍA BUESO, Francisco Javier. Ficha 124 del catálogo de la exposición *Las Edades del Hombre. Kyrios*. Ciudad Rodrigo, 2006, pp. 284-285, y PÉREZ MARTÍN y FERNÁNDEZ MATEOS, *op. cit.*, p. 254.

⁸⁶ 69 x 27 x 18 cm. PÉREZ MARTÍN, Sergio. “Jesús atado a la columna”, en catálogo de la exposición *El árbol de la cruz*. Zamora, 2009, pp. 152-153, y PÉREZ MARTÍN y FERNÁNDEZ MATEOS, *op. cit.*, p. 254.

⁸⁷ 54 x 17 x 15 cm. DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 149; SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. Ficha 4 del catálogo de la exposición *Pequeñas imágenes de la Pasión*. Zamora, 1997, pp. 16-17, y PÉREZ MARTÍN y FERNÁNDEZ MATEOS, *op. cit.*, p. 254.