
Una tabla inédita de la Escuela de Toro en el convento de Santa Clara de Benavente

IRUNE FIZ FUERTES*

La iglesia del convento de Santa Clara de Benavente posee un retablo mayor del siglo XVII cuyo ático alberga una tabla de mediados del siglo XVI que ha pasado prácticamente inédita para la historiografía artística de la ciudad. No obstante, su existencia ya fue anotada por Gómez Moreno, quien no la apreció en mucho¹. El traslado de las religiosas hace algunos años a las afueras de la ciudad y la utilización de su templo como parroquia ha permitido un mayor conocimiento de su patrimonio y el acceso a esta obra en concreto².

Se trata de una *Lamentación a los pies de la cruz*, tema frecuentemente representado sobre todo entre los siglos XV y XVII. Aunque ausente en los Evangelios, se desarrolla a partir de los textos místicos, que incidían en este pasaje en un deseo de enfatizar los aspectos más dramáticos y en la búsqueda de la identificación del fiel con el sufrimiento de María. Los textos de la época se refieren a esta escena como *Quinta Angustia*³, aunque tal denominación se aplica indistintamente a las representaciones de la Lamentación y de la Piedad⁴. Se encuentra frecuentemente en los inventarios de particulares, formando parte de un pequeño retablo o bien como tabla individual. También en las iglesias es un tema que encontramos representado en frontales, guardapolvos, tablas independientes, pinturas murales y retablos. Sin salirnos del ámbito benaventano, y pese a lo diezmado que se halla el patrimonio renacentista de la ciudad, nos encontramos con una serie de pinturas con este mismo asunto: en una capilla de la iglesia de *Santa María del Azogue* existe el esbozo de una pintura mural que no se llegó a realizar, fechable en los últimos años del siglo XV que representa a la Virgen con su Hijo en el regazo acompañada de San Fabián y San Sebastián. En la misma iglesia se conserva una tabla del último tercio de siglo en la que María aparece acompañada de San Juan y la Magdalena los pies de la cruz. En *San Juan del Mercado* contamos con una tabla de principios del siglo XVI en la que Cristo está en brazos de la Virgen; a sus lados se disponen José de Arimatea acompañado de San Juan y a los pies la Magdalena y Nicodemo. En el muro del lado de la epístola hay una pintura mural que nos muestra una variación del mismo tema, en esta ocasión La Virgen sosteniendo el cuerpo de Cristo sólo aparece acompañada de los Santos Varones; debió

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Valladolid.

¹ M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental de Zamora*, Madrid, 1927, p. 270. La consideró “de estilo italiano y endeble tocante a dotes artísticas”.

² Ha sido D. Fernando Regueras Grande quien me puso en conocimiento de la existencia de esta tabla, y al que quiero agradecer su amabilidad por facilitarme esta noticia.

³ Aunque en realidad, el momento representado corresponde al sexto de los siete dolores o angustias de la Virgen, cuando recoge a su Hijo en su seno. El quinto dolor se refiere al momento en que María se encuentra a los pies de la cruz.

⁴ Entendiendo esta última como aquella obra que representa únicamente a la Madre y al Hijo.

de realizarse a mediados de siglo. En el Hospital de la Piedad se conserva una pintura de esa misma época procedente quizá del antiguo retablo mayor de la iglesia de este Hospital fundado por el V conde de Benavente⁵.



Escuela de Toro. *Lamentación*. Convento de Santa Clara. Benavente. Foto: Rafael González, C.E.B. "Ledo del Pozo"

Como observamos, se trata de un nutrido elenco al que sumamos ahora esta tabla, que tiene en común con las dos últimas obras del grupo su relación estilística con la pintura toresana.

A medida que se profundiza en el estudio de la pintura del siglo XVI perteneciente a Benavente y su área de influencia, mayor es la huella que se percibe de los talleres de Toro en el tercio central del siglo. Luis del Castillo, Juan de Borgoña II y Lorenzo de Ávila son los tres artífices más importantes radicados en Toro a los que nos referimos al hablar genéricamente de "pintura toresana". El primero de ellos se expande preferiblemente hacia el este de la vicaría de Toro, por lo que su influencia no se deja sentir en el área benaventana. El segundo, en cambio, está documentado trabajando en la zona, y tuvo un discípulo natural de Benavente, Francisco de Bécara⁶. Pero el verdadero protagonista

⁵ F. REGUERAS GRANDE, "Pinturas del Hospital de la Piedad" *Brigecio*, 6, 1996, pp. 112. *Idem*, "Más vale volando". *Por el condado de Benavente*. Catálogo de la exposición. Benavente, 1998, pp. 70-71. I. FIZ FUERTES, *Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña y su escuela. La recepción del Renacimiento en tierras de Zamora y León*. 2003, pp. 154-155.

⁶ J. NAVARRO TALEGÓN, *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*, Zamora, 1980, p. 236.

de la pintura toresana del tercio central de siglo es el tercero de ellos, Lorenzo de Ávila, a cuyas órdenes trabajó Juan de Borgoña II⁷. Es Ávila quien consigue los mejores encargos en la ciudad y fuera de ella, e impone las formas emanadas de su taller. Su estilo se extiende por un amplio radio, de tal modo que se impone a otros centros de importancia tales como Zamora, Benavente y sus respectivas áreas de influencia. Tengamos en cuenta además que esta última pertenecía a otro obispado, pero, debido quizá al alejamiento de la sede diocesana, no parecen existir problemas por la injerencia de artistas ajenos a la diócesis.

Para comprender por qué encontramos ecos de su estilo en un extenso territorio, hemos de valorar un factor determinante, y es el hecho de contar con un obrador fuertemente jerarquizado en el que él a veces se ocupaba sólo del dibujo⁸. Esta circunstancia, habitual en los talleres artísticos, pero escasamente documentada, ayuda a entender la diferencia de calidad que hallamos entre distintas obras atribuidas a Lorenzo de Ávila, pero no es una explicación por completo satisfactoria, ya que en ocasiones no se trata de pinturas realizadas en su taller con una mayor o menor intervención del maestro, sino que podemos estar ante trabajos efectuados por otros artífices formados en el obrador de Ávila o bien se puede tratar de la obra de imitadores más o menos cercanos, más o menos hábiles.

En el caso que nos ocupa, pensamos que se trata de un artista buen conocedor de la pintura de Lorenzo de Ávila y de Juan de Borgoña II, como se puede apreciar por la especial atención que dedica al paisaje, que presenta la misma configuración que los toresanos: en el último plano se levanta una ciudad, detrás de la cual atisbamos una cadena montañosa en tonos azules plomizos, indicativo de su lejanía. Estos *lexos*, por utilizar la terminología de la época, contrastan de un modo un tanto abrupto con el primer plano que protagoniza la composición: casi no hay lugar para el plano medio, con lo que la sucesión de planos resulta algo más forzada que en las obras de Borgoña y Ávila⁹. No acaban ahí las diferencias; en la tabla benaventana se marcan mucho más los perfiles de los edificios que en las obras de los de Toro, donde éstos se funden con el azul grisáceo de las montañas que cierran la composición. Sin embargo, el tipo de nube empleado -cúmulos- es el mismo, aunque esto es una constante en todas las pinturas vinculadas con mayor o menor fuerza a esta escuela, debido quizá a que su reproducción no conlleva una especial dificultad técnica.

También el modo en el que se estructura la composición es análogo al de otras pinturas toresanas, en las que prima el equilibrio de masas y la estricta simetría, marcada



Marcantonio Raimondi. *Lamentación*.

⁷ L. VASALLO TORANZO; I. FIZ FUERTES, "Organización y método de trabajo de un taller de pintura a mediados del siglo XVI. El caso toresano". *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XCI, 2003, pp. 313-326.

⁸ *Ibidem*.

⁹ A lo cual contribuye una figura situada en el plano medio existente entre los protagonistas de la escena y la ciudad. Por su torpeza creemos que se trata de un añadido posterior.

aquí, al igual que en otras muchas pinturas sobre este tema, por el travesaño vertical de la cruz. Otros aspectos que comparte con la pintura de Toro es la contención dramática pese a lo trágico del episodio. A ello contribuye no sólo el mencionado equilibrio, sino también los gestos y rostros de los personajes, algo inexpresivos. La gama cromática utilizada en nuestra tabla es diferente de la empleada por los toresanos, que incluso en el uso de los colores se muestran más contenidos, pues tienden a utilizar una paleta menos saturada y contrastada que la que aquí observamos.

Respecto a las fuentes iconográficas, son sobradamente conocidos los débitos que tiene la pintura renacentista española con la estampa, procedente tanto del norte de Europa como de Italia. En autores como Luis del Castillo es fácil seguir el rastro del grabado utilizado, pues no parece prestar especial cuidado en disimularlo. Sin embargo, en el caso de Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña II la tarea se complica. Aunque sus composiciones son bastante repetitivas, no se suele detectar el uso de una estampa sin previa modificación para ocultar su origen. Por otra parte, hemos de pensar que lo habitual era la combinación de varios grabados en una misma composición, lo que dificulta aún más la identificación de la fuente. Los grabados de Durero y Marcantonio Raimondi fueron los que con más frecuencia inspiraron las composiciones hispanas. A la hora de copiar ademanes, posturas, incluso fondos de paisaje, los artistas no hacen distinciones, y en una misma obra podemos encontrar débitos con ambos artistas citados. La pintura de Toro no es una excepción en este sentido; el grabado de Raimondi a partir de un dibujo de Rafael sobre la *Lamentación*¹⁰ fue uno de los que inspiró en mayor medida las pinturas sobre este tema de nuestros artistas, sobre todo en la disposición del cuerpo de Cristo. Hay otra estampa de Raimondi muy utilizada, en la que la Virgen aparece sola de pie ante el cuerpo inerte de su Hijo; tanto la postura de María como la de Jesús han sido frecuentemente plagiadas en la pintura española¹¹. En este caso pensamos que nuestro anónimo artista se inspiró en ambas estampas: para el cuerpo de Cristo toma de la primera la disposición general del cuerpo; en la segunda se fija para la postura de los brazos. Se prefiere esta última para este particular porque resuelve un problema que plantea la estampa de la *Lamentación*, en la que Raimondi no reproduce la mano izquierda de Cristo, pues sigue fielmente el dibujo de Rafael, que dejó inacabada esa zona.

Otra de las figuras que responden a un estereotipo que se repite con pocas variaciones en todas las obras dedicadas a la *Lamentación* es la Magdalena. Al margen de la forma en



Alberto Durero. *Lamentación*.

¹⁰ El dibujo se encuentra en el Ashmolean Museum de Oxford. Se trata de un dibujo preparatorio del retablo encomendado por Atalanta Baglioni a Sanzio en los albores del siglo XVI. En la pintura final el artista optó por la representación del *Entierro de Cristo* que hoy podemos admirar en la Galería Borghese de Roma.

¹¹ A. ÁVILA, "Influencia de Rafael en la pintura española del siglo XVI a través de los grabados" en *Rafael en España*, Madrid, 1985, pp. 72-73.

la que se la distingue de las otras Santas Mujeres mediante sus lujosas vestiduras a la moda, y de su ubicación a los pies de Cristo remedando el momento en el que ella se los ungió, otro aspecto a tener en cuenta es la postura que adopta; creemos que en este caso reproduce un singular ademán de cogerse las rodillas que encontramos en el mismo personaje en la *Lamentación* grabada por Dürero para la “Pasión Grande” a finales del siglo XV.

Una vez rastreadas todas estas influencias, cabe preguntarse hasta qué punto se trata de deudas directas con las mencionadas estampas o si el autor se limitó a recopilar y reproducir esquemas vistos en pinturas realizadas por los pintores de Toro. La disposición de Cristo se repite en infinidad de representaciones sobre este tema que encontramos en otras localidades zamoranas. Lo podemos apreciar en obras vinculadas a Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña II, como la tabla procedente de Fuentesecas, hoy en la Colegiata de Toro, o la del Hospital de la Piedad de Benavente, pero también en otras pinturas coetáneas, como la que custodia el Museo Catedralicio de Zamora, originaria de las carmelitas descalzas de Toro, o la que realizó Luis del Castillo para un retablo lateral en Villavendimio. En una tabla perteneciente al monasterio de Santa Sofía de Toro, realizada por Martín de Carvajal y Lorenzo de Ávila en el primer tercio de siglo, observamos como estos pintores utilizaron el mencionado grabado de Dürero para la postura de la Magdalena. De éstas y otras pinturas pudo nuestro artista tomar referencias, como notoriamente hace para los personajes secundarios, quienes reproducen los característicos gestos congelados de las manos que encontramos en muchos retablos de esta escuela¹².

Llegados a este punto, queda por especificar qué tipo de vinculación le unía con los artistas de Toro. Pensamos que el grado de conocimiento que demuestra tener de la pintura de Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña II permite pensar en un aprendizaje en el taller de uno de ellos. No olvidemos que aunque Borgoña figuró hasta su muerte como vecino de Toro, a partir de los años cincuenta busca obra fuera de ese ámbito, y en los alrededores de Benavente encontramos obras realizadas por él.

Desconocemos la ubicación originaria de esta obra. De hecho, su incorporación al retablo mayor es reciente, pues Gómez Moreno no reseña la tabla formando parte del mismo¹³. La frecuencia con que se representó este episodio en diferentes contextos impide especificar si nos hallamos ante el resto de un retablo mayor anterior al actual o bien si procede de un retablo secundario. Su forma apaisada indica



Marcantonio Raimondi
Lamentación de la Virgen

¹² Los ejemplos son numerosos. Sirva como muestra las mujeres que aparecen detrás de Santa Elena en la *Invenición de la cruz* del retablo mayor de Venialbo, o los personajes secundarios de la *Presentación de Jesús en el templo* del retablo mayor de Santa María de Arbas en Toro, los ademanos de los apóstoles que presencian la *Ascensión de Cristo* en el retablo de La Trinidad en Toro, etc.

¹³ M. GÓMEZ MORENO, *Op. cit.*, p. 270. D. de las HERAS HERNÁNDEZ, *Catálogo artístico-monumental y arqueológico de la diócesis de Zamora*, Zamora, 1973, p. 30, es significativo que al hablar del retablo mayor de Santa Clara, este último autor se refiera a las cuatro pinturas que lo forman pero no menciona esta quinta en el ático.

que pudo formar parte de una *predella* o de un ático. Sin embargo, dado su considerable tamaño, lo más probable es que estuviera destinada a ser la única tabla de un retablo, como ocurre, por ejemplo, con la pintura del mismo tema que realizó Luis del Castillo para un retablo lateral en Villavendimio (Zamora)¹⁴.

Con respecto a cualquier empresa artística emprendida en Benavente siempre existe la tentación de vincularla al patrocinio de los Pimentel, sobre todo si tenemos en cuenta que éstos “no dejaron iglesia, convento no cualquier otra institución religiosa sin su patrocinio o colaboración”¹⁵. Existen datos que vinculan el convento con la familia de los Condes de Benavente a propósito de los bienes que recibió en el último cuarto del siglo XV de la hija del III Conde, doña Leonor; esta donación se vio incrementada por su hermano don Rodrigo, IV Conde de Benavente¹⁶. Sin embargo, nuestra pintura se ejecutó en torno a la sexta década de la siguiente centuria. Por lo tanto, los datos documentales con los que contamos impiden, por el momento, establecer una relación entre los Pimentel o cualquier otro linaje benaventano y esta pintura.

¹⁴ J. NAVARRO TALEGÓN, *Op. cit.*, p. 436. La pintura, basada así mismo en la *Lamentación* grabada por Marcantonio Raimondi, se encuentra encastrada en el ático de un retablo del siglo XIX.

¹⁵ E. HIDALGO MUÑOZ, “Las fundaciones religiosas de los Condes de Benavente” en el catálogo de la exposición *Más Vale volando. Por el condado de Benavente*. Benavente, 1998, p. 33.

¹⁶ *Idem*, *Op. cit.*, pp. 37-38.