

NOTICIAS SOBRE ALEJO DE ENCINAS Y OTROS PINTORES ACTIVOS EN SALAMANCA DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI

MARÍA JOSÉ REDONDO CANTERA

RESUMEN: El hallazgo de un pleito acerca del desaparecido retablo de San Cristóbal, que se encontraba en la iglesia de San Juan de Alba de Tormes (Salamanca), obra del pintor Alejo de Encinas en 1528, proporciona nuevos datos sobre este artista y otros pintores activos en Salamanca por esas fechas: Pedro Bello, Juan de Cervera, Martín de Montejo, Juan de Flandes y Cristóbal Álvarez.

ABSTRACT: The recent finding of the document of the lawsuit concerning the missing altarpiece of Saint Christopher, at the parish church of Saint John in Alba de Tormes (Salamanca), by the painter Alejo de Encinas in 1528, give a new information about this artist and another painters, working in Salamanca in those years: Pedro Bello, Juan de Cervera, Martín de Montejo, Juan de Flandes and Cristóbal Álvarez.

PALABRAS CLAVE: Encinas / Pintura / Siglo XVI / Salamanca/ Alba de Tormes.

1. ALGUNOS ASPECTOS ACERCA DE LA PROBLEMÁTICA SOBRE LA IDENTIDAD DE LOS AUTORES DE LA PINTURA DEL SIGLO XVI

A pesar de que el nombre de Alejo de Encinas, como el perteneciente a un pintor activo en Valladolid a principios de la década de 1530, fue tempranamente dado a conocer por Martí y Monsó¹, no se ha sabido nada nuevo sobre él a lo largo del algo más de un siglo que ha mediado entre aquella primicia y la redacción de estas líneas². Pertenecer a esa amplia nómina de artistas de los que apenas si tenemos algo más que una pequeña noticia fragmentaria, a veces vinculada a una obra conservada, pero en otras ocasiones, como es la que aquí nos ocupa, desconectada, al menos hasta el momento, de cualquier testimonio artístico llegado hasta nosotros³. En paralelo y reclamando la necesidad de tender uniones entre ambas líneas de estudio, poseemos numerosísimas pinturas renacentistas que aún permanecen anónimas o, en el mejor de los casos, atribuidas al “Maestro de...”.

El avance en este campo se revela como uno de los más necesarios en lo que se refiere al arte de la zona castellano-leonesa, donde una amplísima producción pictórica del siglo XVI espera aún su clarificación. Para ello, como se acaba de decir, deben complementarse el hallazgo y la difusión de los datos documentales relativos a este tema con el estudio analítico de las obras a las que se refieren, si éstas se conservan.

Aunque puedan distinguirse ciertos focos, a menudo identificados con las cabezas y las áreas comprendidas dentro de las distintas demarcaciones diocesanas (en la actualidad asimiladas no muy exactamente a las divisiones provinciales)⁴, o se reconozcan algunas “familias” estilísticas, basadas en la comunidad de determinados rasgos formales, debido al establecimiento o la actividad de un pintor de éxito en un determinado lugar y la consecuente irradiación de su influencia, sin embargo otras muchas obras escapan a este intento de sistematización. Entre los motivos que explicarían esos “cabos sueltos” se encuentra el de la itinerancia de los artistas, como aparece documentado en el caso de Alejo de Encinas del que nos ocupamos.

Toda esta producción, tanto la llevada a cabo por las personalidades descolantes, como por las “escuelas” y también las obras aisladas (no tanto en realidad, pues a menudo es posible establecer nexos o relaciones, aunque no siempre impliquen proximidad geográfica) componen la rica y multiforme variedad de la pintura renacentista de nuestro país.

1 MARTÍ Y MONSÓ, José. *Estudios histórico-artísticos, relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid, 1901 (ed. facsímil, Valladolid: Ámbito Ed., 1992), pág. 629.

2 Un avance ha sido dado a conocer en la entrada a esta voz en el *Allgemeines Künstlerlexikon*, Leipzig (el tomo en el que aparecerá se encuentra en prensa).

3 Esa línea de estudio, la de los artistas sin obra conocida todavía, es una de las necesitadas de una adecuada valoración por parte de los historiadores del Arte, según propone SERRÃO, Vitor. *A Cripto-História de Arte. Análise de obras de arte inexistentes*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001, lo que ejemplifica este autor sobre todo en una familia de pintores portugueses, activos durante el siglo XVII y primer cuarto del XVIII, los Silva Paz, págs. 101-124.

4 Una de las panorámicas de la pintura castellano-leonesa más recientes en ese sentido es la proporcionada por BRASAS EGIDO, José Carlos. Pintura. En AA.VV. *Historia del Arte de Castilla y León, V: Renacimiento y Clasicismo*. Valladolid: Ámbito Ed., 1996, págs. 243-308.

2. EL DESAPARECIDO RETABLO DE *SAN CRISTÓBAL* EN ALBA DE TORMES. SU CONOCIMIENTO A TRAVÉS DEL PLEITO SUSCITADO ENTRE EL COMITENTE Y EL PINTOR

El 13 de septiembre de 1528 Francisco González, contador del duque de Alba y vecino de Alba de Tormes (Salamanca), se concertó con el pintor **Alejo de Encinas**, vecino de San Martín de Valdeiglesias (Madrid), para terminar el retablo que se había de colocar en el arco sepulcral del clérigo Gonzalo González —de quien el cliente quizá fue pariente, a juzgar por la identidad del apellido o, al menos, testamentario, por la tarea de la que se encargó—, para lo que el difunto había dejado una cantidad de treinta ducados⁵. El desacuerdo entre comitente y artista, cuando la obra estaba a punto de acabarse, dio lugar a un pleito, del que se extraen las noticias que se dan a conocer a continuación. El litigio se desarrolló entre 1528 y 1529 y pasó por todas las instancias judiciales posibles, en Alba de Tormes, Salamanca y la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid⁶. Terminó con un fallo favorable al artista, quien solicitó la correspondiente carta ejecutoria, la cual fue expedida en 1530⁷.

El monumento funerario de Gonzalo González, del que ha desaparecido todo rastro en la actualidad y del que no ha llegado ninguna otra noticia hasta nosotros⁸, se componía de un arco de fábrica, realizado por el cantero **Gabriel de Sevilla**. En el interior del arcosolio se colocó un retablo de madera, de pequeño tamaño, cuya hechura se encargó al entallador **Antón de Lorén**. Años antes, en 1509-1510, éste había realizado, según su propia traza, el segundo cuerpo del retablo de la capilla de la Universidad de Salamanca⁹. En el sepulcro de Alba de Tormes Lorén era el responsable de toda la obra (cantería, talla y pintura), que contrató en treinta y seis ducados. Con anterioridad a septiembre de 1528, cuando ya estaba preparada la estructura del retablo y la tabla destinada a recibir la figura pintada de San Cristóbal, Lorén dejó de trabajar y demandó a Francisco González, pues se consideraba engañado en el pago recibido. En cualquier caso, parece que el entallador aún no había contactado con ningún pintor que pudiera llevar a cabo la imagen del santo. Por entonces ya estaban hechos los pilares y las molduras del retablo, que a juzgar por el momento de su realización y de algunas referencias proporcionadas por los testigos del pleito mencionado, era una obra de tipo *quattrocentista*, propia del contexto español de aquellos años. Algunos detalles

5 El resto de sus bienes los dejó vinculados a una capellanía que había fundado en la iglesia donde fue enterrado.

6 Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Pleitos Civiles, Pérez Alonso, Fenecidos, caja 415-5.

7 Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Registro de Ejecutorias, caja 423-2.

8 No se conserva la memoria de su existencia en ninguno de los estudios publicados sobre esta localidad salmantina. Ni siquiera aparece recogido en el libro de ARAÚJO, Fernando. *Guía histórico-descriptiva de Alba de Tormes*. Salamanca, 1882. No sabemos, por tanto, cuándo, cómo y por qué desapareció.

9 GÓMEZ-MORENO, Manuel. La capilla de la Universidad de Salamanca. En *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, VI, 1914, págs. 326-327.

contenidos en las declaraciones del proceso son reveladores del cambio de gusto que se estaba produciendo en esos momentos. Así, por ejemplo, la decoración del intradós del arco con la pintura de un cielo azul con estrellas doradas –propia de un imaginario soteriológico medieval– prevista en un principio, fue sustituida por la imitación de una piedra más rica, el jaspe, mediante la aplicación de un solo “matiz”, con unos “golpes de color”, con objeto de conseguir mejor la ilusión de las vetas y la variedad de tonos del suntuoso material marmóreo.

La estructura del retablo era sencilla. Estaba formada por dos pilares, sobre los que apoyaba un friso, decorado con cinco serafines de talla, dorados sobre fondo azul. Por encima, como remate, se había preparado “un archete”. Pero cuando Encinas diseñó la figura de San Cristóbal, sobrepasó la altura prevista. Entonces, de acuerdo con el comitente, decidió modificar la parte superior del retablo y hacer una decoración pintada, formada por un resplandor, unos serafines y una inscripción, que se añadieron a lo acordado en el contrato¹⁰. Había también una “moldura que anda alrededor que esta arriba en el arco dorado con unos rostros e medallas”, motivos que confirman el uso de un repertorio decorativo propio de ese Renacimiento temprano al que perteneció la obra.

El cambio en la forma del remate del retablo y la falta de cumplimiento del contrato en algún pequeño detalle más (unas pinceladas que fingieran mejor la calidad del jaspe y una orla dorada en la capa del San Cristóbal), le sirvieron al comitente como pretexto para retener los cuatro ducados que faltaban de pagar al pintor para cumplir con el precio acordado. Pero Alejo de Encinas no tenía intención de quedarse a esperar en Alba de Tormes, pues allí no tenía más trabajo y quería marcharse a buscar un nuevo encargo. Prueba de ello es que, aunque según el concierto disponía de plazo hasta el día de Navidad de 1528 para acabar la pintura contratada, se apresuró más de lo previsto y el 18 de noviembre ya había terminado, pues pedía que fuera examinada y que se le acabara de abonar lo establecido, para poder seguir camino. El pintor debía de llevar algunos meses por tierras de Salamanca, ya que en la primavera de 1529 Martín de Montejo y Pedro Bello declararon que le conocían desde hacía un año y Juan de Flandes, seis meses. Había llegado a Alba de Tormes recomendado por un amigo salmantino del tesorero Pedro Alonso, conocido de Francisco González y testigo por su parte en el pleito, a quien le presentó una carta “rogandole que le biziese dar esta obra e otras si se ofreciese”. Terminado el retablo, Encinas quería marcharse y se sentía perjudicado por que la falta de pago le retenía en Alba. Calculó que por cada día que permanecía

10 Alejo de Encinas declaró que “estando el debuxando en el dicho retablo a señor sant cristoval e teniendo debuxado el alto del le paresçio que por estar tan alto yva mal e lo quiso borrar e que el dicho contador le dixo que no lo borrarse que el queria que llevase todo el alto que tenia debuxado por que el archete no hera bueno e no queria que se bechase e que el dicho alexo de encinas le dixo que se podia bechar en el pintura e cosas que valiesen mas que los archetes e que al tiempo que por lo susodicho estavan dos testigos presentes e que el dicho contador dixo que aunque el archete se obiese de bechar se bechara un pequeño de tres dedos en ancho porque el no lo avia quedado de bechar e dixo que negava e nego aver quedado de haser a los dichos serafines ni lebrero...”. Nota 7.

sin trabajar perdía medio ducado (187,5 maravedíes) *“e aun mas”*. Tal valoración resulta un tanto exagerada, pues por el mes y medio que había invertido en pintar la figura de San Cristóbal y la decoración del arco no iba a cobrar más que catorce ducados (5.250 maravedíes), a pesar de que luego sus colegas estimaran en más su trabajo, en el que se incluían las demasías ya mencionadas. Por otros datos documentales sabemos que el salario diario referido por Encina sólo podía alcanzarse en período de plena actividad y siempre que el oficio del artista tuviera una reconocida aceptación de su habilidad. Años más tarde, por ejemplo, se consideraba que con tal cantidad, o bien con siete u ocho reales (238 ó 272 maravedíes), estaba muy bien pagado el trabajo que un buen oficial o maestro de escultura podía hacer en un día¹¹. Otra cuestión importante para valorar adecuadamente el pago al artista es la relativa a los materiales. La documentación que poseemos en este caso no arroja datos concluyentes sobre ello, aunque habitualmente corrían a cargo del pintor. No sólo comprenderían los pigmentos de la pintura de San Cristóbal y de las decoraciones aplicadas en el muro, sino también el oro que se necesitó para completar el dorado de los elementos arquitectónicos, cuya cantidad se estimó al menos en quince panes.

En cualquier caso, lo que sí consta que proporcionó el contador a Encinas fue *“una sala”* en su casa, donde se alojó el pintor e instaló su taller. Eso le supuso al artista un ahorro mensual de dos reales y medio por el alquiler que dejó de pagar. También el comitente le facilitó el combustible lúneo necesario para *“calentar los matices”*, declaración que constituye un interesante testimonio sobre la preparación en caliente de los pigmentos, o quizá de los barnices. La operación de barnizado a la que había sido sometida la pintura, una vez terminada, fue testimoniada por el pintor Martín de Montejo.

En las declaraciones efectuadas por los pintores que fueron presentados por Encinas como testigos en el pleito, éstos insistieron en que todas las pinturas realizadas en el sepulcro de Alba de Tormes, ya fueran las aplicadas sobre el muro y el arco de cantería, ya fuera la pintura figurada sobre tabla, lo habían sido al óleo. De este modo, con esta técnica se habría conseguido un mayor brillo, y por lo tanto una ilusión más efectiva, para fingir el jaspe pulido del arco. Igualmente al óleo se había escrito *“un petafío de letras griegas”*. Si este último dato es correcto y no es un error en la audición de la declaración o en la transcripción de ésta, el uso de la lengua griega denota un insólito nivel cultural por parte del pintor, de quien partió la iniciativa de añadir la inscripción, junto con las cabecitas aladas de serafines y el resplandor, en sustitución del primer remate previsto, como se ha dicho más arriba.

La imagen principal del retablo era un *San Cristóbal*, pintado al óleo sobre tabla, como ya se ha dicho y como fue lo habitual en aquel momento. El santo vestía

11 Véanse las declaraciones efectuadas con motivo del pleito que tuvo lugar en 1553 por el sepulcro de don Pedro González Coronel, MARTÍ Y MONSÓ, José. Nota 1, pág. 177. También la declaración de Antonio Morante sobre Antonio Martínez, en ese pleito, aún inédita, Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Pleitos Civiles, Quevedo, Fenecidos, caja 891-1, sin foliar.

un sayo “*de matiz de teja*” y una capa, que debía adornarse con una faja de oro que Encinas aún no había hecho cuando pidió que se le pagara. Sobre el hombro llevaba al Niño Jesús. A su encuentro salía “*sobre unas peñas*” un ermitaño con una linterna para indicarle el camino. A los pies del santo gigante se encontraba “*un rogante yncado de rodillas*”, es decir, el retrato de Gonzalo González, que en este caso estaba revestido de un sentido funerario. Al fondo se desarrollaba un paisaje, “*con sus lexos e peñas*”. Para subrayar el carácter sagrado de la representación, unos angelitos volaban por el cielo.

Juan de Flandes afirmaba en su declaración que la imagen del santo estaba representada “*como se suele pintar*”. Los grabados alemanes, en especial los de Schongauer, habían contribuido decisivamente a extender por toda Europa, desde los últimos decenios del siglo xv, la iconografía del santo en la escena en la que atravesaba el río con el Niño Jesús sobre el hombro; el complemento escenográfico (cauce del río, paisaje agreste, ermitaño situado en el otro margen y portador de una linterna encendida para guiar al santo en su travesía) se convirtió en obligado para tal tipo de figuración. En Salamanca, en particular, la iconografía del *christoforo* ya era bien conocida desde fines del xv y principios del xvi¹², como demuestran dos ejemplos que se conservan en la actualidad en su Catedral Vieja. El más antiguo es una de las pinturas laterales del retablo de la *Virgen de la Rosa*, firmada esta última por Fernando Gallego, que se encuentra actualmente en el Museo Catedralicio, fechable en los primeros años del decenio de 1470¹³. Pero aún más próxima al aspecto de la desaparecida imagen albense estará la atribuida a Francisco Gallego o a un seguidor de Fernando, hoy en la capilla de Santa Catalina, procedente del claustro, pues contiene la figura orante de un clérigo, el canónigo Alonso Gómez de Paradinas, fallecido en 1512¹⁴. En este último caso y en el albense las imágenes fueron pintadas para cumplir un encargo testamentario. Aunque la principal devoción que recibió San Cristóbal fue la de la protección contra la muerte súbita sin confesión, la acción del paso de una orilla a otra fue también entendida con un sentido escatológico. Pero si la composición iconográfica fue semejante, la pintura de Encinas no alcanzó las enormes dimensiones de la salmantina. No superaría un tamaño mediano, por mucho que Martín de Montejo declarara que la representada en el retablo de Gonzalo González era grande y que hubiera sido necesario ampliar del hueco de la puerta por donde se entraba a la sala donde Encinas instaló su taller. Un rasgo anecdótico, sin embargo, diferenciaba a la imagen albense

12 También fue recogido por Durero en varios grabados dedicado a esta iconografía, fechados durante el primer cuarto del siglo xvi. Véase *The Illustrated Bartsch*, 10 (7): *Sixteenth Century German Artists*. New York: Abaris Books, 1980, págs. 198-200.

13 Una puesta al día sobre esta obra, con la bibliografía correspondiente, fue hecha por MARTÍNEZ-BURGOS, Palma, en el catálogo de la exposición *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos - Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*. Madrid: Electa España, 1992, págs. 404-406.

14 GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*. Madrid, 1967, pág. 142. Véase también el estudio redactado por ÁLVAREZ VILLAR, Julián, en el catálogo de la exposición *Las Edades del Hombre. El Arte en la Iglesia de Castilla y León*. Valladolid, 1988, pág. 217, con más bibliografía sobre esta obra.

de sus precedentes salmantinos y de los grabados. Según las descripciones de los testigos, unos peces nadaban en las aguas del río, alrededor de los pies de San Cristóbal, un detalle que también se utilizó con frecuencia para ambientar la escena. Pero aún más significativa tuvo que ser la diferencia en la opción estilística. A pesar de que no conozcamos ninguna obra de Encinas, cabría esperar que su pintura se ajustara a un estilo más avanzado, influido ya por los nuevos modelos renacentistas. Aún así, la configuración agreste del paisaje indica que todavía mantenía, al menos en este punto, la influencia flamenca o el seguimiento de la fuente grabada alemana.

3. NOTICIAS SOBRE OTROS ARTISTAS

La documentación recogida con motivo de la celebración del pleito citado permite tener noticia de otros artistas que trabajaban o se encontraban en tierras salmantinas por esas fechas.

En primer lugar, el platero **Antonio Pérez**, hijo del doctor Luis Pérez, vecino de Alba de Tormes, actuó como fiador de Alejo de Encinas cuando éste contrató el retablo. Era frecuente que los plateros firmaran este tipo de compromisos, quizá porque proporcionaran el material necesario para las labores de dorado o porque, entre los oficios artísticos, eran los que, además de los maestros de cantería, tenían mayores posibilidades de capitalización para el desempeño de su trabajo.

Los pintores **Hervás González** y **Bernardino de Mansilla**, vecinos de Alba de Tormes, informaron cuando Encinas consideró terminado su trabajo en el retablo. Más tarde, en la segunda instancia del pleito, el entallador y carpintero **Antonio de Aranda** fue el único con un oficio artístico entre los testigos presentados por el contador González.

Durante la celebración de la vista en Salamanca, en abril de 1529, comparecieron como testigos en la probanza preparada por Encinas algunos de los pintores más sobresalientes del momento en la ciudad. Todos ellos se habían desplazado previamente a Alba de Tormes para examinar la obra en litigio e informarse sobre ella. Algunos de estos pintores reconocieron en la pintura el estilo de Encinas, pues habían visto otras obras suyas, aunque no las especificaron. Por el momento desconocemos si estas pinturas que salieron del pincel de Encinas en la ciudad o la provincia de Salamanca, han llegado hasta nosotros.

Pero lo más interesante de las declaraciones de estos pintores, aparte de sus respectivas descripciones de la obra objeto de litigio, que permiten reconstruir su aspecto, son sus respuestas sobre la edad que tenían. Gracias a ello podemos fijar, aunque sea aproximadamente, como lo era en aquel momento la conciencia sobre el paso del tiempo y los años cumplidos¹⁵, la fecha de nacimiento de todos ellos, desconocida hasta ahora.

15 HALE, J. R. *La Europa del Renacimiento. 1480-1520*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1973, pág. 9.

El más anciano de todos ellos era **Pedro Bello**, nacido en 1469, vecino y activo en Salamanca al menos desde los primeros años del siglo XVI. Falleció en la ciudad del Tormes en 1550¹⁶. Perteneció a la familia con este apellido, documentada en Salamanca durante la primera mitad del siglo XVI¹⁷. Por lo que sabemos hasta ahora, nada impide identificarle con el artista del mismo nombre, “*pintor del regne de Castella*” que en 1494 se comprometía a pintar el retablo de la capilla de Nuestra Señora de la Piedad, en Vich¹⁸. En aquel momento contaría veinticinco años, edad en la que era posible contratar obras con autonomía, si se disponía de la cualificación de “maestro”. Por otro lado, la referencia hecha por Pedro Bello en su testamento a la residencia valenciana de su único hijo varón, Francisco Bello, constituye, aunque sea muchos años más tarde, una referencia reveladora de una proyección o conexión levantina en la biografía del artista. La intención, probablemente llevada a cabo, manifestada por Bello de desplazarse a Orense en 1519¹⁹, es otro testimonio más de la movilidad del pintor, aunque esté documentada su vecindad en Salamanca durante casi cincuenta años.

El primer dato conocido sobre su actividad en tierras salmantinas le atribuye la autoría del desaparecido retablo de la iglesia de Santa María en Salvatierra de Tormes (Salamanca), realizado poco antes de 1503 y terminado de pagar al año siguiente²⁰.

Afortunadamente sí se han conservado y constituyen la referencia fundamental para conocer el estilo del pintor, las ocho pinturas que hizo con destino al gran tríptico de Santa Catalina, para la capilla situada bajo esta advocación en la Catedral Vieja de Salamanca²¹. En ellas se revela como un seguidor de Fernando Gallego, pero con un sentido más monumental de la figura humana, menos nervioso y expresivo, con una característica tendencia a redondear las cabezas ¿Serían consecuencia estos rasgos de un conocimiento de la pintura de Pedro Berruguete, cuya influencia se incorporaría a un poderoso sustrato galleguista, del que Bello no se podía desprender por la generalizada aceptación del arte de Fernando Gallego?

16 Así se deduce de su testamento, otorgado el 21 de septiembre de 1559, estando “enfermo de cuerpo” y contando ya con 81 años. La referencia de este documento fue dada a conocer, junto con otras referentes al pintor por BARBERO GARCÍA, Andrea y MIGUEL DIEGO, Teresa de. *Documentos para la Historia del Arte en Salamanca. Siglo XVI*. Salamanca: Diputación Provincial, 1987, págs. 130 y 135-136.

17 Todo parece indicar que su identidad coincide con la de un Pedro Bello, hermano de Isabel Bella cuya herencia fue objeto de un litigio en la sucesión de su disfrute. Ambos eran hijos de Diego Bello, propietario de la mitad de la aceña de Giraldo, situada bajo el puente sobre el río Tormes en Salamanca. Otro hermano, Francisco, era monje en el convento de San Francisco de Salamanca, donde ordenó enterrarse el pintor por su testamento y donde Isabel Bella había comprado una sepultura “*en un arco que esta en el capitulo del dicho monesterio que es el primero entrando a mano izquierda*”. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Registro de Ejecutorias, caja 522-6.

18 Noticia dada por SANPERE I MIQUEL, Salvador. *Los cuatrocentistas catalanes*. Barcelona, 1906, pág. 187 y recogida por GARCÍA SEBASTIÁN, José Luis. *Fernando Gallego y su taller en Salamanca*. Salamanca: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1979, págs. 125-126.

19 Nota 16, pág. 130.

20 Nota 18, pág. 127.

21 Nota 14, pág. 145 y nota 18, pág. 126.

A pesar del abundante trabajo que tuvo Bello en este primer lustro del siglo xvi, la demanda de su obra debió de decaer en tierras salmantinas a finales de la década siguiente, quizá como consecuencia de la presencia, documentada entre 1505 y 1508, de Juan de Flandes²², que traía consigo una pintura de extraordinario refinamiento y elevadísima calidad.

En 1519 Bello partía hacia Orense, con la intención de contratar alguna obra importante, o varias, para lo que el clérigo Pedro Roqueño se comprometió a actuar como su fiador hasta una cantidad de 200.000 maravedíes. Diez años más tarde ya estaba de vuelta, como demuestra el pleito que aquí damos a conocer. El matrimonio de una hija suya, Catalina Sierra, con el pintor salmantino Antonio Rodríguez en 1533, además de constituir un uso habitual entre los artistas, en el que las relaciones familiares se entrelazaban con las profesionales y económicas, es una muestra más de la consolidación de Bello en el medio pictórico salmantino. En fecha que no podemos determinar, hizo y donó al convento de Santa Clara, en Ciudad Rodrigo, donde su hija María había ingresado como monja, un retablo "*de talla e pintura*", valorado en más de 120.000 maravedíes, de lo que nada se conserva. Al final de su vida, en 1547 seguía gozando de la confianza de las autoridades eclesiásticas, pues en compañía del pintor García Pérez, también vecino de Salamanca, se desplazó hasta la villa de Mollorido (Salamanca) para tasar el retablo que había pintado Diosdado de Olivares²³.

Entre los testigos presentados por Encinas, le seguía en edad **Juan de Cervera**, nacido en 1479, de quien no tenemos más noticias. Por su circunstancia cronológica es probable que se formara en la órbita de Fernando Gallego y, en cualquier caso, que fuera un continuador de la pintura hispano-flamenca.

Casi con el nuevo siglo había empezado su vida **Martín de Montejo**, quien ya había muerto en 1543 y del que muy poco más conocemos²⁴. De **Juan de Flandes**, nacido en 1505, es inevitable pensar en una relación filial con el relevante pintor homónimo que estuvo en Salamanca en esa misma fecha²⁵, aunque apenas sabemos nada de él y de su actividad²⁶.

A todos estos pintores, vecinos de Salamanca, se unió un quinto, **Cristóbal Álvarez**, avecindado en Ávila, nacido en 1507 y fallecido ya en 1551. Su obra conocida más importante fue el retablo de la iglesia parroquial de Casas del Puerto (Ávila), contratado en 1529 y desaparecido en la actualidad²⁷.

22 Nota 9, págs. 325-326 y VANDEVIVERE, Ignace. *Juan de Flandes*. Madrid: Museo del Prado, 1986, págs. 79-82.

23 Nota 19.

24 Nota 16, págs. 117 y 120.

25 Nota 22. Hasta ahora se creía que la única posible descendencia del pintor flamenco era el entallador Pedro de Flandes. GARCÍA CHICO, Esteban. *Palencia: Papeletas de Historia y Arte*. Palencia, 1951, pág. 82 y nota 22, pág. 14.

26 Véase nota 16, pág. 131.

27 PARRADO DEL OLMO, Jesús María. *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila*. Ávila: Caja Central de Ahorros y Préstamos de Ávila, 1981, págs. 68-69 y 410-411.

Algunas conclusiones más se pueden extraer de las declaraciones de los testigos presentados por Encinas.

En primer lugar, se pueden distinguir claramente dos grupos de pintores, pertenecientes a sendas generaciones. Pedro Bello y Juan de Cervera, nacidos en el último tercio del siglo xv, procedían del mundo tardogótico, por lo que su obra se inscribiría en lo que genéricamente se conoce como pintura hispano-flamenca; así lo atestiguan las tablas conservadas del primero. Los otros tres artistas, Martín de Montejo, Juan de Flandes y Cristóbal Álvarez, que comenzaron su existencia durante el primer decenio del siglo xvi, se incorporaron al ejercicio de su oficio cuando el Renacimiento comenzaba a llegar a la pintura salmantina, en los años 20. Es de suponer que ya trabajarían en la nueva dirección italianizante, posiblemente bajo la influencia de algunos pintores pertenecientes al foco toledano cuya huella se dejó sentir en Salamanca, especialmente la de Juan de Borgoña o la de Francisco de Comontes.

Como segunda conclusión, del censo de aproximadamente quince pintores salmantinos que arrojan los datos procedentes de los protocolos notariales de la primera mitad del siglo²⁸ (a los que habría que añadir la presencia temporal de ciertos pintores de especial relevancia, como fue el caso ya citado de Juan de Flandes), los declarantes en el pleito vienen a representar, desde un punto de vista cuantitativo, casi un tercio de ellos (la presencia del abulense Cristóbal Álvarez se compensa con la aparición del hasta ahora desconocido Juan de Cervera). Desde el punto de vista de su significación en el panorama pictórico local, aparte del señalado papel que desempeñó Pedro Bello, no tenemos aún muchos elementos de juicio.

En tercer lugar, tal como se declaraba sobre la actividad de Encinas y es conocido por otros testimonios, los pintores no sólo practicaban la pintura de pincel, sino que también se encargaban del dorado y de la policromía de la talla y de la escultura. Así está documentado de igual modo entre la actividad de Martín de Montejo y de Cristóbal Álvarez²⁹.

Por otro lado, un fuerte sentido corporativo en defensa de los intereses del oficio se manifestó en todos ellos a través de la elevada valoración del trabajo de su colega. Mientras que el precio acordado entre Encinas y su cliente era de 14 ducados, la estimación que hicieron los pintores que testificaron a su favor no bajó de 24 ducados y en algunos casos llegó a superar el doble de la cantidad prevista en principio.

4. ALEJO DE ENCINAS EN VALLADOLID: UN ARTISTA LITIGANTE

En 1529 Alejo de Encinas se dirigió a Valladolid. En el mes de abril de ese año justificó su ausencia de Salamanca, donde se estaba celebrando la segunda instancia del proceso, por encontrarse en la ciudad vallisoletana atendiendo a otro pleito

²⁸ Nota 16, págs. 129-139.

²⁹ Notas 24 y 27.

suyo. No tenemos más referencias acerca de ese litigio, pero sí del que se ventiló ante el alcalde de Corte entre el pintor y Alonso de Argüello, acerca del retablo que aquél había pintado para la capilla familiar del segundo en el convento de San Pablo de Valladolid³⁰, que ya estaba terminado en 1532³¹. Al no estar localizada la documentación correspondiente, no podemos tener la seguridad de que se trate del mismo pleito, pese a la proximidad de las fechas, si se tiene en cuenta la larga duración de los trámites en los procesos cuando éstos recorrían todas las instancias. Sabemos que el litigio del desaparecido retablo de los Argüello no agotó su resolución ante el Tribunal de la Real Chancillería, tras haber presentado en éste su apelación el cliente, sino que se resolvió por un acuerdo entre las partes, firmado en agosto de 1532. Este documento parece remitir a unas fechas inmediatamente anteriores y no al pleito que se estaba dirimiendo en la primavera de 1529. Además, si durante el año precedente Encinas había estado por tierras de Salamanca, donde había entablado conocimiento tanto como pintores como con clientes (recuérdese la carta de recomendación con la cual llegó a Alba de Tormes), tal proceso judicial habría estado motivado por algo acontecido con anterioridad, lo que tampoco parece coincidir exactamente en cronología con el pleito por el retablo de los Argüello.

En cualquier caso, con Alejo de Encinas nos encontramos ante un pintor que no tenía gran inconveniente en iniciar litigios. Consta que fue él quien interpuso la demanda, tanto en Alba de Tormes como en Valladolid, aun cuando sus clientes, el tesorero del duque de Alba y el secretario Argüello, disfrutaban de una posición social claramente superior a la suya. De esta circunstancia se puede deducir una acentuada autoestima por parte del artista. El que su obra fuera conocida y su estilo reconocible por parte de sus colegas salmantinos declarantes en el pleito del retablo de Alba de Tormes abunda en esta conciencia y afirmación de la personalidad artística que empezó a implantarse con el Renacimiento.

Sin embargo, como ya se ha dicho más arriba, el ejercicio de la pintura aún conservaba una parte mecánica de la actividad. Alejo de Encinas no sólo pintó las *"figuras y todas las otras cosas que en el estan"* en el retablo de los Argüello, sino que también doró su mazonería, la reja y otras cosas de la capilla, además de pintar *"una cortina con ciertos escudos de armas"*. En este sentido, y sobre todo para no gastar más tiempo y dinero en pleitos, el pintor se avino a recibir de Argüello tres mil maravedíes *"en dineros contados"*, en vez de los hipotéticos más de ocho mil que le correspondían como último pago de su trabajo, según la sentencia dictada por el alcalde de Corte.

30 La capilla de los Argüello, situada bajo la advocación de San Juan, se abría en el lado de la Epístola en la iglesia conventual dominica. CANESI ACEVEDO, Manuel. *Historia de Valladolid (1750)*, t. II. Valladolid: Grupo Pinciano, 1996, pág. 122.

31 Nota 1, pág. 629. El documento se encuentra en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid, Protocolos, legajo 82, fol. 199.

5. ALEJO DE ENCINAS, PINTOR EN TOLEDO

El nombre de Alejo de Encinas se vuelve a encontrar muchos años más tarde, en 1564, en la documentación de la catedral de Toledo. Aunque no se especifique su vecindad en San Martín de Valdeiglesias, lo que confirmaría su identidad con el artista del que nos venimos ocupando, su oficio de pintor así parece indicarlo. En Toledo Encinas formaba parte del círculo de Francisco de Comontes, quien le propuso como tasador, junto a Hernando de Ávila, nombrado por parte de la catedral, y a Nicolás de Vergara como tercero, para valorar las pinturas que había hecho en el claustro del templo metropolitano³².

32 ZARCO DEL VALLE, Manuel R. *Documentos inéditos para la Historia de España*, IV: *Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1870, págs. 537-539; VIÑAZA, Conde de la. *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, II. Madrid, 1889, págs. 157-158; ZARCO DEL VALLE, Manuel R. *Datos documentales para la Historia del Arte español*, II: *Documentos de la Catedral de Toledo*, vol. II. Madrid, 1916, pág. 142.