



TESIS DOCTORAL

VASCO DE LA ZARZA. NUEVOS ENFOQUES

ISMAEL MONT MUÑOZ

DIRECTORA: DRA. M^a NIEVES RUPÉREZ ALMAJANO

CODIRECTORA: DRA. ANA CASTRO SANTAMARÍA

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Imagen de cubierta: detalle del monumento fúnebre de El Tostado.

Imagen de contracubierta: bóveda de la Capilla de la Concepción, en la antigua colegiata de Ampudia (Palencia).

Fotografías de Isabel García Muñoz ©



**VNiVERSIDAD
D SALAMANCA**

Vasco de la Zarza. Nuevos enfoques

Tesis doctoral

Autor: Ismael Mont Muñoz

Directora: M^a Nieves Rupérez Almajano

Codirectora: Ana Castro Santamaría

Salamanca, 2022

Departamento de Historia del Arte – Bellas Artes

Facultad de Geografía e Historia

Universidad de Salamanca



**VNiVERSIDAD
D SALAMANCA**

Vasco de la Zarza. Nuevos enfoques
Tesis doctoral

Autor: Ismael Mont Muñoz

Directora: M^a Nieves Rupérez Almajano

Codirectora: Ana Castro Santamaría

Salamanca, 2022

V^o B^o Directora

Fdo.: M^a Nieves Rupérez Almajano

V^o B^o Codirectora

Fdo.: Ana Castro Santamaría

ÍNDICE

PRESENTACIÓN Y AGRADECIMIENTOS	
RESUMEN.....	
RIASUNTO	
1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. Estado de la cuestión	1
1.2. Objetivos	9
1.3. Metodología.....	10
1.4. Fuentes.....	12
2. CONTEXTO HISTÓRICO Y ARTÍSTICO. UNA ÉPOCA DE ESPLENDOR: ÁVILA EN LA TRANSICIÓN DEL SIGLO XV AL XVI	16
2.1. Introducción	16
2.2. La introducción del Renacimiento en el panorama artístico abulense	19
2.3. La posición social de los artistas	28
3. CONTEXTO ESPIRITUAL.....	30
3.1. La reforma católica	30
3.2. La <i>Devotio moderna</i>	34
3.3. La actitud ante la muerte y el arte funerario.....	35
4. LA FIGURA DE VASCO DE LA ZARZA.....	40
4.1. Apuntes biográficos	40
4.2. Carrera profesional	47
4.2.1. Los inicios	47
4.2.2. Vasco de la Zarza en Italia	67
4.2.2.1. Introducción	67
4.2.2.2. Tras las huellas de Vasco de la Zarza en Italia	71
4.2.2.2.1. Sicilia	71
4.2.2.2.1. Roma y Toscana.....	91
4.2.3. La etapa de madurez.....	103
4.3. Maestro de obras.....	107
4.4. Relación con otros artistas.....	115
4.5. El taller	122

4.6. Situación económica	124
4.6.1. El inventario post mortem de Vasco de la Zarza.....	124
4.6.1.1. Introducción	124
4.6.1.2. Propiedades urbanas.....	126
4.6.1.3. Propiedades rústicas	133
4.6.1.4. El ambiente doméstico.....	137
4.6.1.5. Otros bienes	142
4.6.1.6. La renta de la familia	147
4.6.2. Valoración del inventario	151
5. CARACTERÍSTICAS DE SU PRODUCCIÓN ARTÍSTICA	154
5.1. Principales tipologías escultóricas	154
5.1.1. Escultura funeraria	154
5.1.1.1. Sepulcro mural de concepción vertical	154
5.1.1.2. Sepulcro exento.....	158
5.1.2. Retablos.....	164
5.1.3. Portadas	171
5.2. Estructuras y elementos arquitectónicos	173
5.2.1. Soportes	173
5.2.2. Elementos sustentados	182
5.2.3. Otras estructuras y elementos.....	187
5.3. Decoración	191
5.4. Iconografía	195
5.4.1. La Virgen con el Niño.....	196
5.4.2. Ángeles	199
5.6. Materiales y herramientas.....	201
5.6.1. El granito gris.....	201
5.6.1.1. Historia	201
5.6.1.2. Herramientas, extracción y labra	202
5.6.2. El alabastro.....	214
5.6.3. El yeso.....	215
5.6.3.1. Técnica e historia.....	215
5.6.3.2. Restauración de varios relieves en la basílica de san Vicente	219

5.6.3.3. Ventana con tracería calada en el Monasterio de Santo Tomás	223
5.6.3.4. Portada de la librería de la Catedral de Ávila	226
5.6.3.5. El sepulcro de Pedro Sánchez	228
5.6.4. La madera	229
6. PRINCIPALES COMITENTES	233
6.1. El cabildo de la Catedral de Toledo	233
6.2. Francisco Fernández de la Cueva, II Duque de Alburquerque	235
6.3. El cabildo de la Catedral de Ávila	236
6.4. El obispo Alonso Carrillo de Albornoz	237
6.5. María Dávila y sus testamentarios, Luisa de Acuña y Álvaro de Castro	247
6.5.1. Introducción	247
6.5.2. Catania	252
6.6. Alonso Castrillo	271
7. REVISIÓN DEL CATÁLOGO DE VASCO DE LA ZARZA	274
7.1. Introducción	274
7.2. Obras documentadas	275
7.3. Obras atribuidas	277
7.4. Obras excluidas	279
7.5. Nuevas atribuciones	280
8. IMAGEN DE SAN GREGORIO DEL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE TOLEDO ..	282
9. EL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE ÁVILA	288
10. MONUMENTOS FÚNEBRES DEL PANTEÓN FAMILIAR DE BELTRÁN DE LA CUEVA..	296
11. OBRAS EN EL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE ÁVILA	356
12. MONUMENTO FÚNEBRE DE EL TOSTADO	368
12.1. Introducción	369
12.2. Fuentes documentales	372
12.3. Sobre El Tostado	373
12.3.1. La edición de sus obras escritas	376
12.3.2. El intento de canonización	379
12.3.3. La revalorización de la figura de Alonso de Madrigal	385
12.4. Los impulsores de la obra	389
12.5. Análisis estilístico e iconográfico	391

12.5.1. Introducción	391
12.5.2. El monumento fúnebre	395
12.5.2.1. La figura de El Tostado.....	395
12.5.2.2. Sepulcro o calle central	409
12.5.2.3. Las virtudes	424
12.5.3. Los altares de los evangelistas	435
12.5.3.1. El primer cuerpo	435
12.5.3.2. El remate.....	443
12.6. La lauda	455
12.7. Valoración estilística	457
12.8. Los materiales	460
12.9. Conclusión.....	461
13. MONUMENTO FÚNEBRE DE LA FAMILIA DAZA-ZÚÑIGA.....	462
14. SEPULCRO DE ALONSO CARRILLO	466
15. SEPULCRO DE ÍÑIGO LÓPEZ CARRILLO	500
16. LOS FACISTOLES DE LA CATEDRAL DE ÁVILA	506
17. OBRAS EN LA ANTIGUA SALA CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE ÁVILA	516
18. CLAVES DE LAS BÓVEDAS DE LA CATEDRAL DE ÁVILA	526
18.1. Intervención en la antigua librería.....	527
18.2. Intervención en la capilla mayor.....	531
19. EL BAPTISTERIO DE LA CATEDRAL DE ÁVILA.....	536
20. LA CAPILLA DE LA CONCEPCIÓN O DE SANTA ANA DE LA IGLESIA DE AMPUDIA (PALENCIA).....	558
20.1. Introducción.....	559
20.2. La arquitectura.....	565
20.3. Análisis estilístico y autoría.....	570
20.4. Análisis iconográfico	581
20.4.1. Santa Ana triple.....	581
20.4.2. La Pasión de Cristo	586
20.4.3. La bóveda	590
20.5. La reja.....	593
20.6. La modificación de la capilla en el s. XVII.....	595

21. LA CAPILLA DE LA CARIDAD DE SANTA MARÍA DE JESÚS (ÁVILA)	598
22. IGLESIAS DE LA DIÓCESIS DE ÁVILA	618
23. RELIEVE DEL MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN (ÁVILA)	634
24. LOS ECCE HOMO	638
24.1. Ecce Homo de la Catedral de Ávila	639
24.2. Ecce Homo del Palacio de Ochoa de Aguirre	641
25. LA VIRGEN DEL JILGUERO	644
26. OBRAS EN LA MURALLA DE ÁVILA.....	654
27. SEPULCRO DE BEATRIZ GONZÁLEZ VELÓN Y RUI GONZÁLEZ CASTAÑEDA	664
28. SEPULCRO DE BERNALDINO BARRIENTOS.....	674
29. EL SAGRARIO DEL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE ÁVILA.....	694
29.1. Introducción	695
29.2. La heráldica	705
29.3. Iconografía	705
29.3.1. Identificación de las escenas y ubicación en la estructura del sagrario	706
29.3.2. Análisis e interpretación del programa iconográfico.....	707
29.3.2.1. Los ángeles adorando el cáliz	708
29.3.2.2. La Última Cena	715
29.3.2.3. La puerta y los ángeles adoradores	718
29.3.2.4. La Piedad.....	721
29.3.2.5. La unción en Betania	723
29.3.2.6. Los apóstoles se ponen en camino hacia Jerusalén	727
29.3.2.7. La Última Cena y la traición de Judas	728
29.3.2.8. El lavatorio	729
29.3.2.9. La oración en el Huerto de los Olivos	730
29.3.2.10. El prendimiento	731
30. PROYECTO DE RECONSTRUCCIÓN DEL CLAUSTRO MUDÉJAR DEL MONASTERIO DE GUADALUPE.....	734
31. RETABLO DE SAN SEGUNDO DE LA CATEDRAL DE ÁVILA	758
31.1. Introducción	759
31.2. Contexto histórico.....	768
31.2.1. La corografía de Gonzalo de Ayora	771

31.2.2. La crisis castellana y la llegada del nuevo rey	774
31.3. La tradición de san Segundo	778
31.4. Análisis del programa iconográfico.....	782
31.5. El altar de san Segundo y otros proyectos artísticos dedicados al primer obispo.....	797
32. RETABLO DE SANTA CATALINA DE LA CATEDRAL DE ÁVILA	798
33. OBRAS EN LA CAPILLA DEL SAGRARIO DE LA CATEDRAL DE ÁVILA.....	816
34. RETABLO MAYOR DEL MONASTERIO DE LA MEJORADA DE OLMEDO.....	828
35. EL SEPULCRO DE MARÍA DÁVILA Y LA VIRGEN CON EL NIÑO DEL CONVENTO DE SANTA MARÍA DE JESÚS (ÁVILA)	834
36. OBRAS EXCLUIDAS DEL CATÁLOGO DE VASCO DE LA ZARZA.....	844
36.1. Sepulcros de Pedro Hurtado de Mendoza y Juana de Valencia	845
36.2. Intervención en la fachada del Hospital de Santa Cruz (Toledo).....	855
36.3. Altar de Santa Librada en la Catedral de Sigüenza	861
36.4. La fachada rica de la Universidad de Salamanca	872
36.5. Sepulcro de Juan de Salcedo en la Capilla de la Concepción de la Catedral de Toledo	884
36.6. Cristo del arco de entibo del coro de la Catedral de Ávila	887
36.7. Relieve del Descendimiento del Museo de Ávila.....	889
36.8. Sepulcro del canónigo Gregorio Fernández en la Magistral de Alcalá de Henares.....	891
36.9. El sepulcro de Gutierre de Cárdenas y Teresa Enríquez en la Colegiata de Torrijos y el monumento fúnebre de Fernando de Arce y Catalina de Sosa en la Catedral de Sigüenza	892
37. CONCLUSIONES.....	898
37. CONCLUSIONI	907
38. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES	916
38.1. Fuentes manuscritas	916
38.2. Fuentes impresas	919
38.3. Otras fuentes	921
38.4. Bibliografía	921

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

ACT. Archivo Capitular de Toledo.

ADA. Archivo Diocesano de Ávila.

AGS. Archivo General de Simancas.

AHN. Archivo Histórico Nacional.

AMA. Archivo Municipal de Ávila.

AMG. Archivo del Monasterio de Guadalupe.

APA. Archivo parroquial de Ampudia.

ASP. Archivio di Stato di Palermo.

TOMO I

PRESENTACIÓN Y AGRADECIMIENTOS

Mi primera toma de contacto con la investigación tuvo lugar mientras cursaba el Grado de Historia del Arte de la Universidad de Salamanca. En aquella época tuve la oportunidad de realizar un trabajo sobre el sepulcro de El Tostado, que me sirvió para valorar la importancia de la figura de Vasco de la Zarza en la primera andadura de la escultura renacentista castellana. Además pude constatar que existían lagunas que completar sobre este personaje y su obra. Una vez terminados mis estudios de grado y máster, sentí la necesidad de poner en práctica mi inquietud por la investigación y de hacerlo a través del estudio de Vasco de la Zarza en una tesis doctoral. En el curso 2017-2018 accedí al programa de doctorado de Historia del Arte y Musicología y comencé mi tesis bajo la dirección y codirección de las profesoras M^a Nieves Rupérez Almajano y Ana Castro Santamaría, respectivamente. Para acometer esta labor obtuve una beca FPU (Formación del Profesorado Universitario) gracias a la cual me incorporé al Departamento de Historia del Arte / Bellas Artes como personal docente e investigador en formación. Ésta me permitió compatibilizar mi actividad investigadora con la docencia en los Grados de Historia del Arte y Gestión del Turismo de la Universidad de Salamanca. Mientras cursaba el segundo año del programa de doctorado completé estos estudios con una estancia de tres meses en la Universidad de Palermo, dirigida por el profesor del Departamento de Arquitectura Marco Rosario Nobile y financiada por el plan de ayudas de movilidad destinadas a beneficiarios del programa FPU.

Durante el desarrollo de mi tesis doctoral he recibido la ayuda inestimable de numerosas personas, que me han obsequiado con su tiempo y sabiduría. Mi mayor agradecimiento va dirigido a mi directora M^a Nieves Rupérez Almajano y a mi codirectora Ana Castro Santamaría. Ellas me han transmitido su conocimiento y me han ayudado a madurar como investigador. También quiero expresar mi gratitud a los profesores Antonio Casaseca Casaseca y Jesús Ángel Jiménez García por su apoyo constante. Asimismo, quiero hacer extensivo mi agradecimiento a las siguientes personas: María Jesús Ruiz-Ayúcar y Zurdo, historiadora del Arte; Marco Rosario Nobile y Emmanuela Garofalo, profesores del Departamento de Arquitectura de la Universidad de Palermo; Maurizio Vesco, archivista del Archivio di Stato di Palermo; José Ignacio

Izquierdo Misiego, profesor del Departamento de Geografía de la Universidad de Salamanca; Manuel Arias Martínez, subdirector del Museo Nacional de Escultura de Valladolid; Alfredo Rodríguez González e Isidoro Castañeda Tordera, técnicos del Archivo y Biblioteca capitulares de Toledo; María del Prado López, técnico del Departamento de patrimonio de la S. I. Catedral Primada de Toledo; Isabel López, secretaria de la Vicaría general de la Diócesis de Ávila; José María González, sacristán de la S. I. Catedral de Ávila; trabajadores de Artisplendore de la Catedral de Ávila; Roberta Carchiolo, técnico de la Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Catania; Paolo Isaia, técnico del Archivo Storico Diocesano di Catania; Antonio Ramiro Chico, archivero-bibliotecario del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe; Julia Montalvillo García, archivera-directora de la Fundación Archivo Histórico de la Casa Ducal de Alburquerque; el equipo de trabajadores del Museo de Ávila, encabezado por su director Javier Jiménez Gadea; Patrick Lenaghan, Conservador jefe de grabados, fotografías y escultura de la Hispanic Society de Nueva York; los bibliotecarios de la Facultad de Geografía e Historia y la Escuela de Educación y Turismo de la Universidad de Salamanca; la comunidad de clarisas del Convento de Santa María de Jesús de Ávila y, especialmente, a la hermana Eloísa González Benito; Isabel García Muñoz, fotógrafa del Diario de Ávila, que es autora de buena parte de las fotografías de este trabajo; y a Jesús María Sanchidrián Gallego, cronista oficial de la ciudad de Ávila.



1. Introducción

1.1. Estado de la cuestión

Desde que Gómez-Moreno descubriera el nombre de Vasco de la Zarza entre los antiguos documentos del archivo catedralicio de Ávila su figura ha generado un gran interés entre los historiadores del arte dedicados a los inicios del Renacimiento en nuestro país.

El nombre de Zarza fue quedando en el olvido tras su fallecimiento en 1524, hasta que fue hallado en documentos toledanos y salmantinos en el siglo XVIII. En dicha centuria el canónigo de la Catedral de Toledo Francisco Pérez Sedano llevó a cabo un vaciado documental del archivo catedralicio con el fin de hallar información inédita sobre el rico pasado artístico de la Iglesia Primada. Entre sus hallazgos se encuentra un pago a Vasco de la Zarza por la realización de una imagen de San Gregorio para el retablo mayor, documentado en el libro de fábrica de la catedral de 1499¹. Aunque se trata de una noticia aislada, tiene un gran valor por ser la referencia escrita más temprana de Zarza y porque lo sitúa trabajando en uno de los grandes focos artísticos de la Castilla de la época.

En el mismo siglo, Eugenio Llaguno documentó a Zarza como autor de dos informes para la Catedral Nueva de Salamanca. La transcripción de dicha documentación fue incluida en su obra *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*², que fue publicada póstumamente con añadidos de Juan Agustín Ceán Bermúdez³. Sin embargo, estos autores no se ocuparon de intentar averiguar quién fue aquel maestro de obras.

¹ Dicha información fue publicada un siglo y medio más tarde en Francisco Pérez Sedano, *Datos documentales inéditos para la Historia del arte español. I* (Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1914), 21.

² Eugenio Llaguno y Amírola, *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración. Tomo I* (Madrid: Imprenta Real, 1829), 282-283.

³ Posteriormente estos informes fueron utilizados y valorados en dos estudios pormenorizados del proceso de proyección y construcción de la catedral: Fernando Chueca Goitia, *La catedral nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción*. (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1951), 68-91; y Ana Castro Santamaría,

Dicha tarea quedó pendiente hasta que a principios del siglo XX su recuerdo fue rescatado del olvido -como hemos apuntado- por Manuel Gómez Moreno cuando se encontraba en Ávila con motivo de la elaboración del Catálogo Monumental de esta provincia. Una de las labores que llevó a cabo fue la consulta de los fondos del archivo catedralicio, que le permitiría documentar buena parte del patrimonio artístico del templo. Gracias a aquel trabajo descubrió que Vasco de la Zarza había sido el autor de un buen número de intervenciones arquitectónicas y obras escultóricas de la Iglesia Madre abulense realizadas entre 1508 y 1524. Gómez-Moreno probó la autoría de Zarza en la estructura del retablo mayor, las obras de reforma del claustro, el monumento fúnebre de Alonso de Madrigal y sus anejos altares de los evangelistas, la puerta de la sala capitular, el refuerzo de los *soarcos* o arcos de entibo del templo, así como los altares de Santa Catalina y San Segundo. Además, le atribuyó el baptisterio, el soporte de la pila bautismal, la portada y la puerta de madera de la antesacristía, el relicario de la misma estancia, el sagrario del retablo mayor y el frontal de altar de la Capilla de San Bernabé⁴.

Aquellos hallazgos extraordinarios despertaron su curiosidad por buscar nuevas obras del artista. Así, continuó ampliando su catálogo, en el que incluyó el sepulcro toledano de Alonso Carrillo de Albornoz. En él encontró la firma de su autor, que hasta entonces había pasado desapercibida. Asimismo, consideró como obras suyas el monumento fúnebre de María Dávila en la iglesia del Convento abulense de “Las Gordillas”; una imagen de la Virgen con el Niño situada en el mismo templo; la tumba de Íñigo López Carrillo, en Toledo; el sepulcro de los esposos Beatriz de Castañeda y Rui González, en la iglesia de San Nicolás de Madrigal de las Altas Torres (Ávila), el relieve del Ecce Homo de la escalera del Palacio de Ochoa Aguirre, en la ciudad de Ávila, las “filateras” con las armas del obispo Carrillo en la capilla mayor de la Iglesia Mayor abulense, así como el facistol del coro⁵.

“La catedral de Sevilla como modelo: la catedral de Salamanca” (XVIII Edición Aula Hernán Ruiz, Sevilla, 20 y 21 de octubre de 2011), 59-115.

⁴ Manuel Gómez-Moreno Martínez, *Catálogo Monumental de la provincia de Ávila*, ed. de Áurea de la Morena y Teresa Pérez Higuera (Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1983), 87; 102-104; 198-199; 266-267.

Manuel Gómez-Moreno Martínez, “Vasco de la Zarza, escultor”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, nº 79, (1909), 150-158.

⁵ Gómez-Moreno Martínez, *Catálogo Monumental...*, 198-199; 266-267; Gómez-Moreno Martínez, “Vasco de la Zarza...”, 151-152.

Los resultados de aquellos descubrimientos fueron recogidos en el citado catálogo, que no fue editado hasta 1983⁶, aunque reflejó los logros de su investigación en el artículo “Vasco de la Zarza, escultor”⁷, publicado en 1909. Este último, aunque breve, fue el primer estudio monográfico sobre el autor y profundizó respecto a la información aportada en el catálogo. En dicho trabajo Gómez-Moreno destacó la valía de Zarza y el italianismo de sus creaciones escultóricas. Además, defendió la existencia de paralelismos entre su estilo y el arte del Norte de Italia, así como con las obras de Andrea Sansovino, Alessandro Leopardi y Domenico Fancelli. Todo ello le llevó a ser el primer historiador en destacar el gran conocimiento que tuvo Zarza del arte de aquel territorio, que demostró en sus obras españolas. Así, en su artículo “Vasco de la Zarza, escultor” le consideró:

...no sólo como perfectamente adiestrado en la decoración romana, tal como se interpretaba en el norte de Italia, sino que también como escultor valioso, con sinceridad y llaneza de sabor castellano, en lo que supo trocar la insulsez de los escultores lombardos sus maestros. Nada tiene de septentrional como Felipe (Vigarny); nada de las afeminaciones de Fancelli; nada del clasicismo vigoroso de Ordóñez; nada de fiereza como Berruguete; pero al lado de ellos significa bien una modalidad más íntima nuestra⁸.

Por todo ello, Gómez-Moreno apuntó que Zarza fue pionero entre los artistas españoles en la introducción del Renacimiento italiano en España:

...empezaba á cundir el arte del Renacimiento en nuestras ciudades, si bien manos españolas aun no producían por acá sino reflejos indecisos... Con todo, hasta el segundo decenio de aquel siglo son raras las manifestaciones indígenas de arte italiano puro que entre nosotros pueden reconocerse, creyéndose, tocante á la escultura, llegar sin un nombre español libre de resabios septentrionales hasta las grandes figuras de Ordóñez, Diego Siloe y Alonso Berruguete, hijos de la escuela de Burgos. Ahora hemos de hacer sitio á Zarza, como su precursor digno y con más de diez años por delante⁹.

Asimismo, pudo aportar algunas pinceladas de la biografía del artista gracias a las fuentes escritas que estudió. Documentó que era vecino de Ávila desde, al menos, 1508; que su mujer fue María Castrillo; y que su muerte acaeció en 1524. También planteó una hipótesis sobre su origen. Basándose en su nombre consideró que podría ser portugués y por su apellido creyó que posiblemente fuera extremeño.

⁶ Gómez-Moreno Martínez, *Catálogo Monumental...*, 87; 102-104; 198-199; 266-267.

⁷ Gómez-Moreno Martínez, “Vasco de la Zarza...”, 149-158.

⁸ *Ibid.*, 151-152.

⁹ *Ibid.*, 149.

Dos décadas más tarde le dedicó un apartado en su libro *La escultura del Renacimiento en España*, de mayor alcance y repercusión que el citado artículo. En esta obra no hizo nuevas aportaciones, pero debemos destacarla por ser la primera vez que el nombre de Zarza pasó a engrosar una monografía sobre la escultura del Renacimiento en España, en la que además se le dedicó en exclusiva una sección. Lo situó junto a maestros como Felipe Bigarny, Juan de Balmaseda o Diego Siloe¹⁰. Gracias al trabajo de Gómez-Moreno nuestro maestro empezó a ser reconocido por la historiografía española como uno de los escultores fundamentales del primer periodo del Renacimiento en nuestro país.

En 1919 Ricardo de Orueta propuso la autoría de Vasco de la Zarza en los sepulcros de don Pedro de Mendoza y doña Juana de Valencia, ubicados en la iglesia de San Ginés de Guadalajara¹¹. Tres décadas más tarde se publicó un trabajo de Chueca Goitia sobre la arquitectura española del siglo XVI, en el que propuso que Zarza fue uno de los colaboradores de Covarrubias en la decoración de la portada del Hospital de Santa Cruz de Toledo, junto con Sebastián de Almonacid, Peti Juan, Francisco de Baeza y otros maestros vinculados a la Catedral de Sigüenza. Asimismo, dedicó unos párrafos a la arquitectura civil abulense, en la que reconoció la impronta de nuestro artista¹². Este mismo autor revisó las informaciones de Llaguno y publicó los informes emitidos por Zarza sobre las obras de la Catedral nueva de Salamanca¹³.

En 1958 fue editado un estudio sobre la escultura española del quinientos realizado por Azcárate. En esta obra defendió la relevancia de Zarza en el foco toledano del primer tercio del quinientos y reconoció su valor como iniciador del Renacimiento en dicho territorio¹⁴. Además, lo relacionó por vez primera con el retablo de la Capilla de la Concepción de la iglesia parroquial de Ampudia (Palencia), en el que apreció su influencia¹⁵. Unos años

¹⁰ Manuel Gómez-Moreno Martínez, *La escultura del Renacimiento en España* (Florenca: Pantheon, 1931), 39-41.

¹¹ Ricardo de Orueta, *La escultura funeraria en España. Provincias de Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara* (Madrid: Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas. Centro de Estudios Históricos, 1919), 252-256.

¹² Fernando Chueca Goitia, *Arquitectura del siglo XVI. Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico. Vol. XVIII* (Madrid: Plus Ultra, 1953), 51, 120-121.

¹³ Fernando Chueca Goitia, *La catedral nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1951), 68-91.

¹⁴ José María de Azcárate, *Escultura del siglo XVI. Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico. Vol. XVIII*. (Madrid: Plus Ultra, 1958), 96-104.

¹⁵ *Ibid.*, 100.

más tarde, Camón Aznar destacó su importancia como introductor de la escultura renacentista en nuestro país, así como el italianismo de algunas de sus obras¹⁶.

En la década de 1950 destacan las aportaciones de Beatrice Gilman Proske y María Elena Gómez-Moreno. Gilman Proske fue miembro de la Hispanic Society y elaboró un pormenorizado estudio sobre escultura castellana del Gótico y el Renacimiento¹⁷. En dicho trabajo incluyó los sepulcros de Mencía Enríquez y Gutierre de la Cueva conservados en la Hispanic Society, procedentes del Convento de San Francisco de Cuéllar. Apuntó la existencia de estrechos paralelismos entre estas obras y las creaciones de Vasco de la Zarza, pero no apoyó que fuera el autor de los sepulcros¹⁸. Dicha hipótesis fue respondida con rotundidad por María Elena Gómez-Moreno, quien defendió fehacientemente su autoría¹⁹.

También debemos recordar la publicación por García Chico del contrato para la ejecución del retablo de la Mejorada de Olmedo, encargado a Zarza y Alonso Berruguete²⁰.

En los años posteriores se hicieron algunos avances en el estudio sobre el artista. En 1975 Francisco José Portela Sandoval publicó un artículo titulado “Vasco de la Zarza en Palencia”²¹. En este trabajo atribuyó a Zarza el retablo principal y la decoración escultórica de la Capilla de Santa Ana de la iglesia parroquial de Ampudia (Palencia), que –como ya hemos apuntado- previamente había sido relacionado con nuestro maestro por Azcárate. La capilla fue mandada construir por el chantre y canónigo de la Catedral de Ávila Alonso Castrillo. Gracias a este estudio se amplió el catálogo de nuestro artista, así como el marco geográfico en el que trabajó. Además, Portela observó audazmente la coincidencia de apellido entre el eclesiástico y la segunda mujer del artista -María Castrillo-. Por ello, planteó que podría haber existido un parentesco entre ambos, que sería un argumento más para respaldar la probable autoría de Zarza en la capilla ampudiana. De este modo aportó una pista muy interesante sobre la familia a la que pudo pertenecer María.

¹⁶ José Camón Aznar, *Summa Artis. Historia General del Arte. Vol. XVIII. La escultura y la rejería españolas del siglo XVI* (Madrid: Espasa-Calpe, 1967), 112-115.

¹⁷ Beatrice Gilman Proske, *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance* (Nueva York: The Hispanic Society of America, 1951).

¹⁸ *Ibid.*, 371-469.

¹⁹ María Elena Gómez-Moreno, “Nota bibliográfica sobre *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*”, *Estudios segovianos*, tomo III (1951), 532-535.

²⁰ Esteban García Chico, *Nuevos documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores del siglo XVI* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1959), 11-12.

²¹ Francisco José Portela Sandoval, “Vasco de la Zarza en Palencia”, *Goya*, nº 127 (julio-agosto 1975), 18-21.

Hasta fines del siglo XX no se llevaría a cabo el primer estudio monográfico sobre el artista, tarea realizada por la historiadora del arte María Jesús Ruiz-Ayúcar y Zurdo en su tesis doctoral. Fue defendida en 1991 en la Universidad Complutense de Madrid. En 1998 se publicó su anexo documental²² y en 2009 el texto de la tesis con el título *La primera generación de escultores del s. XVI en Ávila. Vasco de la Zarza y su escuela*²³.

Esta investigación supuso una aportación esencial para recuperar la figura de este artista. Por vez primera fueron dados a conocer, a grandes rasgos, el origen del artista, su familia y algunos aspectos básicos de su actividad profesional. Para ello, se basó en el estudio directo de las fuentes documentales, siendo de especial relevancia los fondos del Archivo Histórico Provincial de Ávila, el Archivo catedralicio de Ávila y el Archivo Histórico Nacional. Otro de sus principales avances fue la ampliación del catálogo del maestro con las siguientes obras: el sepulcro de Bernaldino de Barrientos, ubicado en la iglesia del señorío abulense de Serranos de la Torre²⁴; las tumbas de Álvaro y Luis Daza en el Monasterio de la Mejorada de Olmedo (actualmente desaparecidas); el sepulcro del canónigo Gregorio Fernández, que se encuentra en la ex-colegiata y actual Catedral de Alcalá de Henares; la Virgen del pajarito de la iglesia parroquial de Cardeñosa (Ávila); el relieve del Ecce Homo del Museo de la Catedral de Ávila; el relieve con el escudo de la orden del Carmelo, en la portada del Monasterio abulense de la Encarnación; uno de los facistolos pequeños de la Catedral de Ávila; el Cristo del trascoro del mismo templo; así como la construcción de la Capilla de las Nieves. Además, fue la primera en defender claramente que el artista debió de realizar una estancia en Italia y en desarrollar una hipótesis sobre este viaje. Otra de sus grandes aportaciones fue el estudio de algunos aspectos estilísticos e iconográficos del corpus artístico del abulense mediante la observación y el análisis directo de las obras.

El trabajo de Ruiz-Ayúcar tiene un gran mérito, debido a que el punto de partida era, fundamentalmente, la investigación de Gómez-Moreno. Esta tesis de gran valor no pudo

²² María Jesús Ruiz-Ayúcar y Zurdo, *Vasco de la Zarza y su escuela. Documentos* (Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1998).

²³ María Jesús Ruiz-Ayúcar y Zurdo, *La primera generación de escultores del siglo XVI en Ávila. Vasco de la Zarza y su escuela* (Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2009).

²⁴ José Ramón Nieto y María Teresa Paliza realizaron un análisis formal del sepulcro de Bernaldino de Barrientos y respaldaron la atribución a Vasco de la Zarza realizada por Ruiz-Ayúcar: José Ramón Nieto González y María Teresa Paliza Monduate, *La arquitectura en las dehesas de Castilla y León* (Valladolid: Consejería de Agricultura y Ganadería, 1998), 70-73.

abordar algunos aspectos sobre un maestro tan prolífico y complejo como Zarza, por lo que el estudio de algunas cuestiones fundamentales no fue completado. Las principales son las fuentes gráficas utilizadas por el artista; la reconstrucción de su periplo vital, del que se esbozaron algunas cuestiones básicas; el estudio de sus obras en el marco de la evolución artística del maestro; su producción artística como reflejo de un contexto histórico, social, cultural, religioso, devocional y teológico; el análisis iconográfico y simbólico completo de sus creaciones; el análisis de los materiales y técnicas empleados; el papel de los comitentes; así como la actividad del maestro al servicio de la imagen del poder.

Con posterioridad a la citada tesis se han realizado otros trabajos en los que encontramos breves referencias a alguna de las creaciones artísticas de este autor, que en algunos casos han hecho nuevas aportaciones sobre temas muy concretos. Entre ellas cabe mencionar los siguientes estudios, que citamos por orden de publicación:

- Redondo Cantera, María José. *El sepulcro en España en el siglo XVI*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1998, 133. Consideró la tumba de El Tostado como un exponente de monumento fúnebre hispano del Renacimiento por la innovación que supuso la aplicación de modelos italianos. Destacó el influjo del sepulcro de Inocencio VIII a nivel estructural e iconográfico.
- Pereda Espeso, Felipe. *La arquitectura elocuente. El edificio de la Universidad de Salamanca bajo el reinado de Carlos V*. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, 206-216. Adscribió a Zarza y su taller la creación de la fachada de la Universidad de Salamanca.
- Sobrino González, Miguel. “La catedral de Ávila, una escuela secular para la escultura en yeso”. *Cuadernos abulenses*, nº 44 (2015), 169-196. Rectificó la tradicional consideración de que existía un conjunto de obras de Zarza realizadas en “piedra blanca”, que Sobrino identificó como yeso, lo cual abrió una línea de investigación muy interesante sobre el empleo de este material en el taller del maestro.
- Javier Ibáñez Fernández y Fernando Villaseñor Sebastián. “Proyecto para la construcción del claustro de la enfermería del monasterio de Guadalupe (Cáceres)”, en Javier Ibáñez Fernández (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*. Madrid: Instituto Juan de Herrera,

2019, 242-245. Atribuyeron a Zarza una traza de la planta y el alzado del proyecto de reconstrucción del claustro de la enfermería del Monasterio de Guadalupe.

- Montesinos Castañeda, María. "Variación en la imagen de la Prudencia: entre la tradición y la "nueva visualidad"". *IMAGO Revista de Emblemática y Cultura Visual*. Enero 2020, 153-169. Analizó la evolución del modelo iconográfico de la virtud de la Prudencia en España. Entre las obras estudiadas se encuentran los sepulcros de El Tostado y Alonso Carrillo, en las que Vasco de la Zarza introdujo en España el modelo iconográfico italiano de la Prudencia.

Por lo tanto, desde el trabajo de Ruiz-Ayúcar no se ha llevado a cabo la revisión de la figura y la actividad profesional de nuestro artista. Tampoco se han abordado los temas de estudio que quedaron pendientes, ni se ha ampliado el enfoque a partir de nuevas perspectivas. De este modo, a pesar de la enorme aportación que supuso la citada tesis doctoral, aún son muchos los aspectos que desconocemos sobre Zarza y muchas las líneas de investigación, análisis e interpretación que se pueden desarrollar. Las principales son las fuentes gráficas utilizadas por el artista; la reconstrucción de su periplo vital, del que se esbozaron algunas cuestiones básicas; el estudio de sus obras en el marco de la evolución artística del maestro; su producción artística como reflejo de un contexto histórico, social, cultural, religioso, devocional y teológico; el análisis y estudio de los principales elementos arquitectónicos, repertorios decorativos y tipologías de obras desarrolladas; el análisis iconográfico y simbólico completo de sus creaciones; así como el estudio pormenorizado de los materiales y técnicas empleados.

En esta tesis abordamos perspectivas de estudio pendientes de desarrollar y ampliamos el enfoque mediante nuevas líneas de investigación, análisis e interpretación. Con ello pretendemos no solo incrementar lo conocido, sino también aportar una nueva visión sobre este artista y su obra. Para ello hemos planteado una serie de objetivos.

1.2. Objetivos

- Ampliar el conocimiento de la biografía y la actividad profesional de Vasco de la Zarza bajo el enfoque de nuevas líneas de investigación, la revisión de fuentes históricas conocidas y la localización de otras inéditas (ver capítulo *Fuentes*).
- Aportar nuevas perspectivas sobre su proceso formativo, tanto en España como en Italia, prestando especial atención al descubrimiento de la raíz italiana del aprendizaje de Zarza a través de la comparación de sus obras con las de otros artistas de diferentes regiones italianas.
- Determinar las fuentes gráficas y plásticas de las que se sirvió en su actividad escultórica, lo que permite tener una visión más completa de los elementos que definieron su evolución artística y los maestros que tuvieron mayor protagonismo en este proceso.
- Desarrollar un estudio iconográfico y simbólico de sus obras escultóricas para interpretarlas a la luz de su contexto social, cultural, ideológico y devocional.
- Avanzar en el conocimiento de Vasco de la Zarza como maestro de obras, que constituye uno de los aspectos más interesantes y desconocidos sobre su figura. Para ello es necesario indagar en el origen de sus modelos, así como analizar e interpretar su obra en el contexto de la arquitectura castellana de principios del siglo XVI. Por último, debemos valorar su papel en este ámbito profesional.
- Estudiar la relación entre Zarza y sus comitentes bajo nuevos enfoques que permiten arrojar luz sobre la biografía de sus clientes, personalidad, periplo vital, impulso a las artes, inquietudes culturales, devociones, etc.
- Revisar el catálogo de sus creaciones con el fin de ampliar el conjunto de su producción artística, desmentir algunas atribuciones y aclarar la autoría de algunas obras que se han puesto en relación con el maestro.
- Estudiar las relaciones profesionales que mantuvo con otros artistas contemporáneos con el fin de explicar su figura en el contexto artístico al que perteneció.
- Realizar un estudio de los materiales y herramientas con los que trabajó el maestro.
- Crear un archivo fotográfico digital actualizado y de calidad de todas sus obras.

1.3. Metodología

Uno de los pilares fundamentales para el estudio de la figura y la producción artística de Vasco de la Zarza ha sido el trabajo de campo. Éste ha empezado por una labor de documentación a partir de las fuentes bibliográficas y archivísticas que detallaremos más adelante. La revisión bibliográfica ha servido para trazar la mayor parte de la biografía artística de Vasco de la Zarza y conocer las obras que se le han documentado y atribuido hasta el momento. Además, nos ha permitido ampliar el estudio sociológico y cultural de la producción artística de nuestro maestro. Asimismo, ha servido para recabar datos sobre sus clientes, que han sido especialmente útiles para reconstruir algunos aspectos biográficos y genealógicos fundamentales. Dicha tarea también ha sido imprescindible para arrojar luz sobre la formación del artista tanto en España como en Italia. En este sentido nos ha servido para recrear los panoramas artísticos español e italiano en la transición de los siglos XV y XVI, así como conocer la figura y la obra de algunos artistas de dicho período que están relacionados con Zarza. Por otra parte, la consulta de documentación histórica en archivo ha hecho posible localizar información inédita sobre Vasco de la Zarza, sus obras y sus comitentes artísticos, así como revisar fuentes que ya habían sido publicadas.

Partiendo de esta base hemos llevado a cabo un análisis completo de los elementos estructurales, escultóricos y decorativos, la iconografía, las técnicas artísticas, los materiales y las dimensiones, así como el estado de conservación. Esta tarea ha permitido ampliar el conocimiento de estas creaciones, matizar algunas consideraciones que se habían realizado en investigaciones anteriores y abordar el estudio de cuestiones que no habían sido tratadas anteriormente.

El proyecto de investigación de la estancia en Sicilia se ha centrado en dos tareas fundamentales. En primer lugar, la consulta de los fondos archivísticos, documentales y bibliográficos relacionados con la actividad escultórica en Sicilia a fines del Quattrocento e inicios del Cinquecento, así como con la presencia de los comitentes españoles de Zarza en Sicilia, prestando especial atención al posible patronazgo artístico que pudieron desempeñar en dicho territorio. En segundo lugar, hemos llevado a cabo un análisis *in situ* de la escultura siciliana del último Quattrocento y de inicios del Cinquecento para establecer los puntos de conexión con las obras de Zarza. Esta labor no ha sido llevada a cabo anteriormente y se ha

centrado, especialmente, en Domenico y Antonello Gagini, que fueron los artistas que dominaron el panorama artístico siciliano del período que nos interesa, si bien hemos tenido en cuenta al resto de maestros y producciones artísticas existentes.

Ha sido imprescindible la realización de fotografías de todas aquellas a las que hemos tenido acceso²⁵. Para ello hemos contado con la colaboración de Isabel García Muñoz, fotógrafa profesional que ha realizado bajo nuestra dirección un exhaustivo y completo trabajo de documentación gráfica de las obras del maestro que nos ocupa. La cámara utilizada ha sido una Canon Eos R.

Las imágenes permiten documentar el estado actual de estas obras y conocer todos los detalles que contienen. De este modo, ha sido posible registrar aspectos como huellas de herramienta, pequeñas roturas y la representación de elementos simbólicos o iconográficos casi imperceptibles para nuestra vista.

La documentación de todas estas cuestiones es fundamental, pero además la fotografía de obras de arte debe conseguir la veracidad del color de la pieza objeto de estudio, una de las características más importantes de una creación artística. Por ello, en la obtención de estas imágenes se ha utilizado una carta de color, conocida también como *Color checker* (fig. 1.1). El empleo de esta herramienta ha permitido someter las fotografías a un proceso de edición digital con el programa Adobe Photoshop Lightroom para ajustar los parámetros de luz y color de las imágenes. El objetivo es dotar a las fotografías de una rigurosa fiabilidad y veracidad, de modo que permitan documentar gráficamente con precisión el estado actual de la pieza y sus características. De este modo, conseguimos transmitir a las generaciones venideras una información de gran valor sobre una determinada obra, que puede ser muy útil, por ejemplo, para el desarrollo de futuros trabajos de restauración.

La importancia de esta metodología en trabajos de Historia del Arte o restauración artística ha sido destacada por recientes artículos científicos²⁶. Éstos nos hacen tomar

²⁵ La única excepción ha sido el grupo escultórico de la Virgen con el Niño conservado en el convento abulense de Santa María de Jesús (vulgo “Las Gordillas”), que no hemos podido ver por encontrarse en la clausura. Por ello, hemos analizado esta obra a partir de las fotografías que nos ha facilitado la comunidad de clarisas del convento, a la que agradecemos su colaboración.

²⁶ Destacamos el siguiente: José Manuel Santos Madrid, “El color en la reproducción fotográfica en proyectos de conservación”, *Revista PH Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 86 (octubre 2014), 102-123.

conciencia de que debemos revisar el papel que otorgamos a la imagen en estudios de investigación artística.



Fig. 1.1. Carta de color junto al sagrario de la Catedral de Ávila. Foto: Isabel García Muñoz.

1.4. Fuentes

Hemos llevado a cabo una revisión de las fuentes estudiadas previamente por otros autores. Además, hemos consultado otros fondos y documentos, que nos han permitido obtener nuevos resultados.

Archivo Diocesano de Ávila. Los fondos de este archivo son fundamentales para la reconstrucción de la actividad profesional de Vasco de la Zarza, debido a que el Cabildo de la Catedral de Ávila fue su mayor comitente y, por consiguiente, dicho templo su principal centro de actividad. El fondo más relevante para nuestra investigación es el constituido por los libros de gastos, en los que se registraron varios pagos al artista por las intervenciones artísticas que llevó a cabo en el templo. El más antiguo conservado empieza sus anotaciones en 1520, por lo que esta fuente no hace posible documentar los trabajos que Zarza realizó para la catedral desde los primeros años del siglo XVI.

Otro de los fondos esenciales en el desarrollo de nuestro trabajo es el de los libros de actas capitulares. Hemos consultado los que se conservan del período en el que Zarza trabajó para la catedral: 1511-1513; 1518-1524. Su revisión ha permitido aportar nuevas reflexiones sobre la larga relación laboral mantenida con el cabildo, así como añadir a ésta algunas intervenciones no estudiadas previamente.

Archivo Capitular de Toledo. Conserva los libros de fábrica y las actas capitulares del año en el que Vasco de la Zarza recibió un pago por su trabajo en la Iglesia Primada. Asimismo, existen varios libros de la Capilla de San Ildefonso, en la que Alonso Carrillo fundó una capellanía y fue enterrado junto con su hermano Íñigo López Carrillo, ambos en sepulcros labrados por Zarza. Las fuentes consultadas han sido las siguientes:

Obra y fábrica:

Libros de obra y fábrica, nº 793-802 (1498-1507).

Libro de las visitaciones de las capillas, nº 56 (s. XVI).

Libro antiguo de capellanías, nº 57 (1551).

Libro de la Capilla de San Ildefonso, nº 59 (s. XVI).

Libros de actas capitulares, nº 1 (1490-1501) y nº 3 (1506-1510).

Libro de sucesiones y prebendas, nº 2 (s. XVIII).

Archivo Histórico Nacional. En este archivo están depositados algunos de los documentos más relevantes para el conocimiento de la figura y la actividad profesional de Vasco de la Zarza. Entre ellos destacan los siguientes:

Sección Clero, leg. 271 (Monasterio de la Encarnación, Ávila). Contiene el *inventario y partición de bienes* que se hizo un año después del fallecimiento de Zarza. Se trata de un documento de valor extraordinario por la amplia y variada información que contiene sobre la persona y la familia del artista, más allá de sus propiedades. Nos permite conocer su posición económica en el momento de su muerte, así como algunos aspectos básicos sobre su estatus

social y el desarrollo de su oficio. Por ello, requiere de un estudio pormenorizado, que nos permite extraer información de primer orden sobre Zarza.

Sección Clero, leg. 1424 (Monasterio de Guadalupe, Cáceres). Se trata de un registro de las obras del monasterio entre los siglos XV y XVIII.

Archivo del Monasterio de Guadalupe.

Códice 74. Libro I de actas capitulares (1499-1538). Ha permitido documentar el encargo de la reconstrucción del claustro principal del monasterio a Zarza en 1518-19, así como los antecedentes y el resultado de dicho proyecto.

Archivo parroquial de Ampudia (Palencia). Este archivo conserva un conjunto de documentos relacionados con la Capilla de Santa Ana o de la Concepción ubicada en la colegiata de esta localidad. Dicha capilla fue edificada como lugar de enterramiento de Alonso Castrillo, tío político y comitente de Zarza. Por ello, contiene información de gran valor sobre la familia de la segunda esposa de Vasco de la Zarza y sobre la capilla, edificada por el artista. Los documentos más significativos para nuestro estudio son:

Legajos. Provisorato (4 B), nº 12 (1690-1700). Conserva una copia parcial del testamento de Alonso Castrillo, que fue uno de los principales comitentes de nuestro maestro.

Legajos. Provisorato (4 B). Demandas, autos, providencias, nº 13 (1700-1749). Contiene el árbol genealógico de Alonso Castrillo, cuya relevancia explicaremos más adelante.

Archivo di Stato di Palermo. Conserva varios fondos documentales de los virreyes de Sicilia que son de gran interés para la reconstrucción de algunos aspectos básicos de la biografía de la virreina María Dávila (1489-1494), relacionada con nuestro artista. Hemos llevado a cabo una revisión de los siguientes fondos, cuyo contenido estudiaremos en el apartado dedicado a la figura de María Dávila:

“Lettere viceregie e dispaci patrimoniali”, vols. 169-188 (1489-1496).

“Conservatoria di registro”, vols. 870-874 (1489-1495).

“Protonotaro del regno”, vols. 130-174 (1488-1496).

“Real Cancelleria”, vols. 173-193 (1489-193).

Archivio Diocesano di Catania. En este archivo se conservan varios fondos que registran la actividad pastoral y aspectos administrativos relacionados con los obispos de la diócesis. Por ello, resulta de gran interés la documentación sobre el prelado Alonso Carrillo (1489-1496), obispo de Ávila y comitente de Zarza. Los fondos consultados han sido “Tutt’Atti”, vols. 16-19 (1489-1496), que contiene cartas, beneficios, etc.; y “Mensa vescovile”, Libro rosso (1415-s. XVI), que reúne documentos administrativos varios.



37. Conclusiones

Al comienzo de esta tesis doctoral planteamos una serie de objetivos orientados a la revisión de la figura y la obra de Vasco de la Zarza. Dicha labor ha constituido un reto, teniendo en cuenta que hemos tomado como punto de partida la magnífica tesis de Ruiz-Ayúcar, dedicada a nuestro artista. Respecto a dicho trabajo, hemos abordado el estudio del maestro y su producción artística bajo nuevos enfoques y perspectivas con el fin de actualizar y ampliar el conocimiento de este tema. A continuación, exponemos las conclusiones sobre los principales resultados obtenidos en base a los objetivos planteados en la tesis.

Una de las tareas pendientes en el estudio del artista era hacer un análisis de la situación económica familiar, las rentas, el nivel de vida, el valor de sus propiedades y la posición social a partir de la fuente histórica más importante para el conocimiento de la faceta personal y familiar del artista: su inventario post mortem. Gracias a su estudio hemos podido reconstruir algunos aspectos fundamentales como sus fuentes de ingresos, el ambiente doméstico, la importancia que dieron al vestido y las joyas, así como la ubicación, la extensión y el valor de sus propiedades rústicas y urbanas, además del papel que tuvieron en la economía familiar. Para este fin también nos hemos servido del censo de moneda forera realizado en Ávila en 1518, que ha permitido saber que el maestro vivía en el barrio de san Juan desde la citada fecha. Se trata de una de las áreas más privilegiadas de la ciudad, donde residía casi la mitad de la nobleza local, lo que indica la buena posición de Zarza entre los hidalgos de la urbe. Por otra parte, gracias a la localización de una copia del testamento del chantre Alonso Castrillo de Ampudia, hemos podido determinar que era tío de la segunda esposa de Zarza, lo que aclara y permite comprender el estrecho vínculo con este personaje tanto en lo personal como en lo profesional, en calidad de comitente de Zarza.

En el aspecto profesional hemos arrojado luz sobre el taller en el que trabajó en la catedral, precisando su ubicación, distribución y funcionamiento a partir de varias fuentes históricas. Además, a partir del estudio de los libros de fábrica de la Catedral de Ávila y el análisis de la información que contienen, hemos podido hacernos una idea más completa de la relación laboral que mantuvo Zarza con uno de sus comitentes más importantes: el cabildo catedralicio abulense.

Por otra parte, hemos revisado la cronología de algunas de sus obras. Entre ellas se encuentran dos de las más tempranas que conocemos de su catálogo: el retablo mayor de la Catedral de Ávila y el conjunto de los sepulcros del panteón de Beltrán de la Cueva. El análisis estilístico, iconográfico y la revisión de las fuentes históricas ha hecho posible determinar que la participación de Zarza en ambos proyectos empezó en los primeros años de la década de 1510. Esto ha permitido adelantar la cronología de sus trabajos conocidos y empezar a completar un período del que se consideraba que no se conservaba ninguna de sus obras. Gracias a ello hemos podido redefinir y proponer una perspectiva más clara de la evolución de su carrera. La relevancia de estos encargos ha permitido constatar la consideración que tuvo Zarza desde su etapa de juventud, de lo que hasta ahora solo teníamos como prueba el encargo que le hizo el cabildo de la Catedral de Toledo en 1499.

Otra de las aportaciones de esta tesis ha consistido en estudiar bajo nuevas reflexiones uno de los grandes enigmas de la figura de Vasco de la Zarza: su proceso formativo, tanto en Castilla como en Italia. Sobre el primero hemos encontrado un conjunto de paralelismos arquitectónicos y escultóricos con las obras de Juan Guas y Sebastián de Toledo, lo que nos ha permitido proponer que su formación pudo producirse junto a estos maestros. De ser así, su aprendizaje habría tenido lugar en uno de los más destacados talleres artísticos del foco toledano de finales del siglo XV.

Por otra parte, hemos podido avanzar en el conocimiento de su aprendizaje del arte renacentista. En este sentido hemos descartado la estancia en Sicilia o en el Norte de Italia -focos artísticos con los que se le había relacionado- y hemos establecido su vínculo con una serie de maestros activos en Roma y Toscana en las últimas décadas del Quattrocento y primeros años del Cinquecento, gracias a los numerosos paralelismos estilísticos, iconográficos, decorativos y arquitectónicos que hemos localizado con un

amplio conjunto de creaciones artísticas. En algunos casos estos maestros fueron contemporáneos suyos, lo que abre la posibilidad de que existiera un contacto personal con ellos. Además, se ha podido constatar que algunos de sus repertorios decorativos e iconográficos están inspirados en piezas de la Antigüedad, por lo que pudo tener un interés anticuario y estudiar algunas piezas que se conocían en la Italia de la transición del Quattrocento al Cinquecento, especialmente en Roma. Por otra parte, hemos podido determinar que su aprendizaje de la plástica renacentista no solo se produjo en Italia y a partir de artistas italianos, sino que también tuvo en él una gran influencia Pedro Berruguete, quien abrió nuevos horizontes en el panorama artístico de Ávila en la transición del siglo XV al XVI, coincidiendo con la etapa de formación y juventud de Zarza.

El análisis y la revisión de la cronología de sus obras nos ha permitido establecer unos límites de tiempo para el posible viaje a Italia entre 1500 y 1507, lo que significa que habría sido uno de los primeros escultores castellanos presentes en la península itálica, lo que refuerza su protagonismo e importancia en el ámbito de la plástica española del primer cuarto del siglo XVI. Sin embargo, de momento, no hay confirmación documental de su presencia en Italia.

Uno de los objetivos fundamentales de esta tesis ha sido la revisión del catálogo de Zarza con el fin de esclarecer la autoría de algunas obras atribuidas a él, así como localizar otras que no se habían considerado como suyas. Para ello, hemos realizado previamente un análisis formal que nos ha permitido definir su lenguaje artístico, principalmente centrado en sus trabajos escultóricos. Esta tarea ha permitido excluir de su catálogo algunas creaciones artísticas, tanto arquitectónicas como escultóricas. Entre ellas destacan la fachada del Hospital de santa Cruz de Toledo, el altar de santa Librada, la fachada rica de la Universidad de Salamanca, los sepulcros de Juana de Valencia y Pedro Hurtado de Mendoza (Guadalajara), el sepulcro de Juan de Salcedo (Toledo), el Cristo del coro de la Catedral de Ávila y el sepulcro del canónigo Gregorio Fernández (Alcalá de Henares). Además, algunas de estas obras se encuentran fuera del ámbito territorial en el que habitualmente trabajó –se trata de los citados trabajos en Alcalá de Henares y Sigüenza–, lo que ha hecho posible acotar y definir mejor el marco geográfico en el que se desarrolló la actividad de nuestro maestro. Asimismo, se había relacionado

con su escuela el relieve del Descendimiento del Museo de Ávila, propuesta que también hemos descartado.

Por otra parte, hemos identificado un conjunto de iglesias en las que podría haber intervenido Zarza. Se trata de la iglesia del convento de San Francisco de Ávila, así como la parroquia de San Esteban del Valle y la portada de la iglesia de Villanueva de Gómez, todas ellas en la Diócesis de Ávila. Además, hemos incluido en su catálogo la decoración de las claves de las bóvedas de la antigua librería catedralicia de Ávila, lo que refuerza su vínculo con su comitente más destacado, el cabildo catedralicio abulense.

Asimismo, hemos considerado importante realizar una reconstrucción del aspecto original del monumento fúnebre de la familia Daza-Zúñiga en el Monasterio de la Mejorada de Olmedo –desaparecido-, así como del sepulcro de Bernaldino Barrientos en la iglesia del señorío de Serranos de la Torre –modificado-.

Una de las tareas pendientes era el análisis de las diferentes tipologías de sepulcros, retablos y altares que desarrolló. Con dicho trabajo hemos clasificado las citadas obras atendiendo a sus características y origen. Además, hemos ampliado este análisis a las principales estructuras y elementos arquitectónicos, así como a la iconografía y repertorios decorativos más destacados que desarrolló a lo largo de su carrera. Esta caracterización de su obra ha ayudado a trazar una evolución formal en la trayectoria profesional de Vasco de la Zarza. Asimismo, su estudio ha permitido valorar en su justa medida su elevada capacidad creativa, así como su grado de innovación en la aplicación de los modelos de la arquitectura italiana. Respecto a esta cuestión hemos puesto de relieve la creación de soluciones muy originales, con diseños propios que apreciamos, por ejemplo, en la estructura de altares y sepulcros con combinaciones de elementos arquitectónicos que parten de los modelos italianos que combinó de manera libre para crear diseños muy diferentes a los italianos. Ello, a su vez, ha complicado rastrear el origen de dichos modelos.

Uno de los aspectos más interesantes del conjunto de obras escultóricas de Zarza es su riqueza iconográfica y simbólica. Por ello, hemos realizado un análisis individualizado de cada uno de los trabajos de nuestro maestro con el fin de profundizar en estos aspectos. Esta tarea ha permitido identificar nuevos temas, corregir otros que

no se habían leído correctamente y proponer una interpretación integral de proyectos artísticos de gran complejidad como sepulcros o retablos. Asimismo, hemos situado y explicado los principales tipos iconográficos en relación a su origen y evolución histórica. Todo ello completa y amplía la visión que teníamos de estas obras a la luz de nuevas perspectivas. A partir de este trabajo hemos llevado a cabo un estudio de estas creaciones en el contexto devocional, sociológico y cultural en el que fueron creadas. Además, hemos prestado especial atención a la lectura de estas obras en relación al espacio en el que se encuentran. Respecto a los encargos para la Catedral de Ávila, se ha comprobado la especial complejidad de sus programas iconográficos, lo que ha permitido calibrar el nivel del conocimiento teológico que tuvo el cabildo abulense en el primer cuarto del siglo XVI, que coincidió en el tiempo con la edificación de una biblioteca capitular y la adquisición de un amplio volumen de libros de Teología.

Otro de los temas que hemos abordado en esta tesis es el estudio de las fuentes gráficas y los referentes artísticos que inspiraron a Zarza en sus diseños. Hemos constatado el empleo de fuentes de muy diversa procedencia, principalmente, de las novedades artísticas italianas. De este modo, asimiló influencias de un amplio conjunto de autores. Más concretamente hay un grupo más reducido que fue fundamental para definir sus diseños arquitectónicos, su estilo y repertorio iconográfico y decorativo. Hemos podido constatar la impronta de la escultura funeraria de Mino da Fiesole, Antonio Pollaiuolo y, especialmente, Andrea Bregno, exponentes de la plástica romana de la segunda mitad del Quattrocento. A ellos debemos añadir a Andrea Sansovino, por el impacto que generaron algunos de sus modelos escultóricos, así como al castellano Pedro Berruguete, de quien Zarza tomó tipos iconográficos que fueron fundamentales en la creación del monumento fúnebre de El Tostado.

Por otra parte, hemos aportado nueva información sobre la biografía y la promoción artística de algunos de sus comitentes, que ha sido especialmente significativa en el caso de Alonso Carrillo. En primer lugar, ha sido posible constatar que no se produjo su supuesta estancia en Catania por su nombramiento como obispo de dicha diócesis, lo que limita su relación con Zarza a la Península Ibérica. Por el contrario, estuvo en Castilla trabajando para los Reyes Católicos en el proyecto de reforma católica, lo que refuerza su vínculo con la corte. Por otra parte, hemos documentado su

cargo de protonotario apostólico y la confianza en él depositada por el papa, lo que le vincula con la Curia pontificia y la ciudad de Roma. Además, hemos localizado dos personajes presentes en la Ciudad Eterna en la transición del cuatrocientos al quinientos emparentados con el obispo: Alonso Carrillo y Alonso de Albornoz. Esto abre la posibilidad de que el prelado pudiera estar relacionado con el viaje de Zarza a Italia. Asimismo, se ha estudiado su parentesco con la familia Mendoza, que debemos tener en cuenta a la hora de valorar su temprana promoción de la plástica renacentista. Asimismo, hemos ampliado el catálogo de su patronazgo artístico mediante la inclusión de algunos encargos que previamente no se habían estudiado o no se habían puesto en relación con él. Éstos se encuentran en la Catedral de Ávila, la villa episcopal de Bonilla de la Sierra y la Capilla de san Ildefonso de la Catedral de Toledo. Resultan de gran interés porque permiten reconstruir la transición del gusto tardogótico al renacentista bajo su comitencia. Por otra parte, la ampliación de la perspectiva sobre su promoción de las artes permite comprobar que la apuesta más clara que hizo por la plástica del Renacimiento se encuentra en las obras que encargó a Zarza.

Sobre Alonso Castrillo hemos determinado el grado de parentesco con la esposa de Zarza y hemos descubierto su vínculo con la Inquisición, así como su buena posición en la corte de los Reyes Católicos. Todo ello ha permitido reconsiderar la importancia de este personaje –del que solo conocíamos su cargo de chantre en la Catedral de Ávila–, lo que explica su capacidad como comitente artístico. Asimismo, se ha podido precisar la fecha de su fallecimiento y hemos encontrado una copia parcial de su testamento que contiene algunas referencias de interés sobre la fundación de su capilla funeraria, la única obra conocida que comisionó a Zarza. Por otro lado, se ha desestimado la comisión artística de María Dávila, debido a que hemos descartado el contacto entre ambos en Sicilia y no tenemos ninguna evidencia de que la virreina realizase ningún encargo a nuestro maestro. Por el contrario, los verdaderos comitentes del convento de las Gordillas fueron su capellán, Álvaro de Castro, y su abadesa, Luisa de Acuña. En relación con el panteón funerario de la familia de Beltrán de la Cueva, el estudio de las fuentes escritas nos ha permitido determinar que Francisco Fernández de la Cueva fue el responsable de su materialización, según lo dispuesto por su padre.

Hemos podido recuperar algunos aspectos básicos sobre la biografía de Bernaldino Barrientos, como los nombres y la ascendencia familiar de sus esposas, la descendencia que tuvo con ellas y la fecha de su muerte. Asimismo, hemos arrojado luz sobre su faceta como comitente artístico, gracias a que se ha podido documentar que fue el constructor de la iglesia en la que se erigió su sepulcro, de modo que creemos que fue concebida como panteón para su enterramiento.

El estudio de la red de relaciones profesionales de Zarza con otros maestros ha dado como resultado el descarte de algunos artistas con los que se le había vinculado, la inclusión de otros que, en algunos casos, han supuesto la apertura de contactos hasta ahora desconocidos con otras escuelas y talleres, así como el análisis y el avance del conocimiento sobre las circunstancias en las que se produjeron o pudieron tener lugar dichos contactos. Dicha tarea ha hecho posible excluir su conexión con Domenico y Antonello Gagini, así como Tullio y Pietro Lombardo; aportar nuevas perspectivas sobre el contacto con Guas, Sebastián de Toledo, Gil Siloe, Juan Campero, Benedetto da Maiano, Desiderio da Settignano, Antonio Pollaiuolo y la familia della Robbia; e incluir en esta tesis las figuras de Pedro Berruguete, Andrea Bregno o Matteo Civitali.

Por otra parte, hemos prestado atención a dos figuras cuyo vínculo con Zarza está documentado, aunque no habían sido estudiadas: un “Portugués”, posiblemente un oficial -que trabajó junto a nuestro maestro en algunas obras de la Catedral de Ávila-, y Alonso Portugués, un aprendiz. La presencia de dichos artistas –quizá relacionados entre sí- en el entorno de Zarza podría ser una de las razones que motivó la partida de Diego de la Zarza –aprendiz y sobrino de nuestro artista- hacia Portugal, donde destacó como uno de los más célebres escultores del Renacimiento en dicho país. En este trabajo hemos planteado este tema para aportar una nueva perspectiva sobre la estela que dejó Vasco y su proyección fuera del ámbito castellano.

Por otro lado, hemos detectado la influencia que ejerció sobre uno de los grandes artistas del Renacimiento español: Alonso de Covarrubias, lo que lleva a replantear la importancia de su papel en la introducción del Renacimiento en Castilla más allá de sus discípulos directos, los que trabajaron con él en su taller, así como a ofrecer nuevas hipótesis sobre la escasamente conocida formación de Covarrubias.

Otro de los objetivos de este trabajo ha consistido en definir y valorar la actuación y la importancia que tuvo Zarza como maestro de obras a partir de sus creaciones y las fuentes históricas, la mayor parte ellas publicadas por Ruiz-Ayúcar, a las que hemos añadido algunas inéditas. Uno de los aspectos que hemos puesto de relieve es la diversidad de sus trabajos, teniendo en cuenta que intervino como tracista, director de obras, inspector visitador y autor de algunas reparaciones. Hemos incorporado la valoración de esta faceta a una parte destacada de su producción: sus retablos, altares, portadas y sepulcros, que previamente se habían estudiado fundamentalmente desde el punto de vista escultórico y decorativo. La apertura de esta nueva perspectiva ha permitido ampliar la visión que de él teníamos como maestro de obras.

En este sentido ha sido necesario determinar el origen de los modelos de sus obras arquitectónicas. La traza de sus capillas manifiesta una importante dependencia respecto a Guas y Solórzano, por lo que en este sentido Zarza no aportó grandes innovaciones, adaptándose a las exigencias y gusto de sus clientes. Nuestro artista se mantuvo en la línea de Juan Campero, Pedro de Guelmes y otros maestros del panorama artístico abulense del primer cuarto del siglo XVI.

En el ámbito de la arquitectura civil hemos aportado nuevas reflexiones sobre la atribución de algunas casas nobles abulenses a nuestro autor. Otro de los aspectos más relevantes sobre su dedicación a la arquitectura ha sido el estudio de su papel como maestro de obras de la Catedral de Ávila, en la que desempeñó una labor que se prolongó durante más de una década y media. En dicho período se ocupó de los grandes proyectos arquitectónicos y escultóricos desarrollados en la catedral, además de asumir diferentes tareas como decorador y responsable de algunas obras de reparación.

Por otra parte, hemos podido determinar que el proyecto realizado por Zarza en el Monasterio de Guadalupe no estaba destinado al claustro de la enfermería –como se venía afirmando hasta ahora-, sino al claustro principal. Ello nos ha llevado a replantear la actuación de nuestro artista en Guadalupe, lo que pone de manifiesto la consideración que tuvo en aquella época. Debido a la relevancia de este proyecto -que no fue materializado- hemos realizado una recreación hipotética de la planta y el alzado, así como una vista en tres dimensiones del que habría sido uno de los proyectos más importantes de nuestro maestro en el ámbito de la arquitectura.

Una de las tareas pendientes en el estudio de la obra de Zarza era la identificación y el estudio de los materiales con los que trabajó: el granito, el alabastro, el yeso y la madera. Dicha tarea ha consistido en la exploración de su origen, extracción y características fundamentales. Además, hemos localizado nuevas obras en yeso, con lo que se ha podido ampliar y poner en valor la importancia de sus trabajos con este material, cuyo uso tiene un gran interés debido a su excepcionalidad en el marco de la plástica del Renacimiento castellano. Por otra parte, hemos descartado que emplease la terracota, que se había identificado en algunas de sus creaciones. El estudio de los materiales ha ayudado a determinar el grado de importancia de un proyecto y la capacidad económica del comitente. Asimismo, hemos estudiado las herramientas que se citan en el inventario del artista.

Por último, destacamos uno de los grandes retos de esta tesis, que ha sido la creación de un archivo fotográfico actualizado, completo y de calidad de la producción artística de Zarza.