La espada al servicio de la Cruz. Sobre unos *miles Christi* atribuibles al escultor flamenco Gil de Ronza en la provincia de Salamanca y otras reflexiones

The sword in the service of the Cross: On some *miles Christi* attributables to the flemish sculptor Gil de Ronza in the province of Salamanca and other reflections

Sergio Pérez Martín

Universidad de León
Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Patrimonio Artístico y Documental
Campus de Vegazana, s/n 24071 – León
sergio.perez@unileon.es
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8413-9509
Fecha de envío: 27/4/2025. Aceptado: 10/11/2025
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, Extraordinario 1, "Escultores franceses en la Península Ibérica durante la Edad Moderna" (2026), pp. 255-288.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.Extra.01.08
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)
Este trabajo ha sido realizado en el marco del GIR IDINTAR (*Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo*) de la Universidad de Valladolid.

Resumen: El panorama escultórico de las diócesis de Salamanca y Zamora durante la primera mitad del Quinientos estuvo salpicado de maestros nórdicos necesitados de estudio, al igual que su escasamente conocida producción. Rescatamos aquí dos esculturas pétreas, conservadas en Salamanca y en Montemayor del Río, fechadas a fines del primer cuarto del siglo XVI, que representan sendas versiones del *miles Christi* medieval. Su estilo e iconografía, resulta reconocible en las obras dejadas en ambos territorios por Gil de Ronza, en quien se ejemplifica de manera inmejorable la versatilidad y la movilidad de buena parte de estos artífices y a quien se propone su atribución.

Palabras clave: Escultura renacentista; arte nórdico; monumento funerario; Siglo XVI; *Miles Christi*; orden de San Juan de Jerusalén; orden de Malta; Zamora.

Abstract: The sculptural landscape of the dioceses of Salamanca and Zamora in the first half of the 16th century was marked by the presence of nordic masters whose work remains insufficiently studied and poorly known. This article examines two stone sculptures preserved in Salamanca and Montemayor del Río, dated to the late first quarter of the 16th century, representing two versions of the medieval *miles Christi*. Their style and iconography are consistent with works produced in both regions by Gil de Ronza, whose versatility and professional mobility exemplify that of many such craftsmen, and to whom their attribution is proposed.

Keywords: Renaissance sculpture; Northern European art; Funerary monument; 16th century; *Miles Christi*; Order of Saint John of Jerusalem; Order of Malta; Zamora.

*****

No es objeto de este trabajo el ahondar en la imagen del *miles Christi* entre la Edad Media y Renacimiento, figura alegórica, literaria e iconográfica sobre la que se han vertido ríos de tinta, con tempranas pero esclarecedoras investigaciones como la que le dedicó el profesor Llompart a comienzos de la década de los setenta del siglo pasado.[1] A partir de ahí, la búsqueda de las fuentes filológicas, bíblicas y hagiográficas o el establecimiento de sus correlatos en las expresiones plástico-artísticas ha sido incesante.[2] A pesar de todo ello, el término y concepto se sigue usando con una cierta elasticidad y en no pocas ocasiones surgen dudas en la identificación del verdadero caballero cristiano.

Se cae en la tentación de pensar que cualquier personaje armado puede ser una imagen del *miles Christi*, cuando para que verdaderamente lo sea, además de coraza y armas militares, se debe acompañar de algún elemento que remita a su lucha contra el mal. La recurrida locución latina del libro de Job 7, 1 —en su versión de la Vulgata— "militia est vita hominis super terram", se torna insuficiente en lo que a los asuntos iconográficos se refiere, pero puede completarse con otros textos como la carta de San Pablo a los Efesios 6, 10-17, donde se pormenorizan las piezas de la armadura y del armamento que el caballero debía portar para resistir a las acechanzas del diablo, o diversos capítulos del *Enquiridion Militis Christiani* que Erasmo de Róterdam publicó por primera vez en 1503:

---

1 LLOMPART, Gabriel, "En torno a la iconografía renacentista del 'Miles Christi'", *Traza y baza. Cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura,* 1 (1972), pp. 63-94.

2 SANTOS MIÑAMBRES, Manuel Alberto, "La alegoría del Miles Christi como transmisora de iconografías militares paganas en la época de la Contrarreforma" en SOUSA, Ana Cristina, GARCÍA, José Julio, LÓPEZ, Carme y PEREIRA, Marisa (coords.), *Ignoranti Quem Portum Petat, Nullus Suus Ventus Est: novos caminhos e desafios dos estudos icónico-textuais*, Oporto, CITCEM, 2023, pp. 583-596; ESPINO GARCÍA, Erica, *Testimonios hagiográficos y análisis literario de la figura del miles Christi en el cristianismo primitivo,* Universitat Autònoma de Barcelona, Trabajo de Fin de Grado, 2021, pp. 6-7, 10-15 y 18-23; ANDRÉS BAQUEDANO, Teresa, "El 'Miles Christi'. Iconografía católica Bernardina y franciscana de las armas de la caballería medieval" en MARTÍNEZ, Enrique (coord.), PI, Magdalena de Pazzis y CANTERA, Jesús (dirs.), *Armamento y equipo para la guerra,* Madrid, Cátedra Extraordinaria Complutense de Historia Militar, 2018, pp. 209-230; GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís, "El caballero victorioso", *Revista Digital de Iconografía Medieval,* Vol. IV, 7 (2012), pp. 1-10; VALLEJO NARANJO, Carmen, "Lo caballeresco en la iconografía cristiana medieval", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* 93 (2009), pp. 33-67; HERRÁN ALONSO, Emma, "Entre el *homo viator* y el *miles Christi.* Itinerarios narrativos de la alegoría espiritual hispánica en la imprenta áurea", *Cahiers d'études hispaniques médiévales,* 30 (2007), pp. 145-165; HERRÁN ALONSO, Emma, "La configuración literaria del tópico del 'Miles Christi' entre la Edad Media y el Renacimiento", en ALEMANY, Rafael, MARTOS, Josep Lluís y MANZANARO, Josep Miquel (eds.) *Actes del X Congrés Internacional de L'Associació Hispànica de Literatura Medieval,* Vol. 2, 2005, Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 879-893.

> ¿Es que no sabes tú, soldado cristiano, que cuanto te iniciaste en los misterios del Agua Sagrada diste tu nombre a Cristo, tu Capitán, a quien debías doblemente la vida —pues te la dio y te la restituyó—, obligándote a él más que a ti mismo? ¿No recuerdas que cuando te armaste caballero con sus sacramentos —como armado con santas joyas— juraste alianza con palabras expresas a tan benigno capitán, que expusiste tu cabeza a su ira si no cumplías el pacto? ¿Qué sentido tendría hacer la señal de la cruz en tu frente si tú no vivieras por ella y no militaras bajo su estandarte?
>
> Por coraza vestirá la justicia, se pondrá por casco un juicio sincero, embrazará como escudo su santidad invencible, afilará como espada su cólera inexorable y el universo saldrá con él a pelear contra los insensatos.[3]

Nuestros empeños, sin embargo, son mucho más terrenales, encaminados a dar a conocer dos esculturas pétreas, de sendos caballeros, que bien podrían reconocerse como unos de esos *miles Christi.* El primero formó parte del sepulcro de un caballero de la orden de San Juan de Jerusalén, el otro es una pequeña talla de uno de los soldados de Cristo más representados del arte europeo, el arcángel San Miguel, comandante o príncipe de los ejércitos celestiales. Como se irá viendo a continuación, ambas guardan evidentes concomitancias en su tipología, en su atuendo, e incluso en sus características formales, lo que nos permite plantear su atribución al escultor flamenco Gil de Ronza. Y ambas se conservan en la provincia de Salamanca, donde el maestro estuvo asentado en, al menos, dos ocasiones, la primera en 1509, la segunda en 1524.

1. De lo visible en lo invisible

Parece casi un mantra el que cada vez que vayamos a hablar sobre los escultores de procedencia nórdica que a comienzos del siglo XVI estaban asentados entre las provincias de Salamanca y Zamora se nombre de manera recurrente y casi en solitario a Gil de Ronza. Ciertamente es el único maestro que ha suscitado un tratamiento monográfico y que en los últimos años ha visto engrosar notablemente su catálogo,[4] pero no menos cierto es que en lo tocante a este campo aún queda mucho por hacer en ambos territorios. No obstante, algo podemos avanzar, y es que la profusión de maestros septentrionales por estas tierras y su repercusión fue sensiblemente menor a la de otros ámbitos geográficos, quizá por encontrarlas menos propicias o porque

3 La traducción al español se realizó en 1526 en la imprenta complutense de Miguel de Eguía. Por nuestra parte, hemos utilizado la edición realizada por Pedro Rodríguez Esteban, ERASMO DE RÓTERDAM, *Enquiridion. Manual del caballero cristiano,* Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995, pp. 58-81.

4 RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *En torno al escultor Gil de Ronza,* Zamora, Diputación de Zamora, 1998.

la renovación escultórica que se encargaron de introducir en todo el norte peninsular con el cambio de siglo, por ejemplo, aquí no cuajaría hasta el ecuador del Quinientos.

Del difuso grupúsculo que constituyen se han rescatado algunos otros nombres que empiezan a ser conocidos para la historiografía. En Zamora descollaron Jaques Bernal, Juan de Bruselas y Arnao Palla. Los dos primeros en calidad de "empresarios" y entalladores, con obras sobradamente ponderadas como el retablo mayor de la iglesia de Castroverde de Campos, el de Santo Tomás Cantuariense de Toro y el de San Martín en Villanueva del Campo,[5] o la sillería coral de la catedral de Zamora,[6] respectivamente. Avecindados en León en distintos momentos, ciudad, seguramente, con mayores posibilidades laborales que Zamora, se mantuvieron en activo en la diócesis y su entorno en distinto momento y no siempre de manera coetánea. La labor de Bernal, y su taller, se concentra entre las décadas de 1520 y 1540 aproximadamente, mientras las noticias sobre Bruselas —cuyo nombre real será Jan Yneres— desaparecen mucho antes, quizá por su traslado a Toledo tras realizar hacia 1508 el retablo de la capilla funeraria de Bautista de Monterrey en el monasterio jerónimo de Montamarta (Zamora).[7]

---

5 Como Xaques o Jaques Bernal, entallador y vecino de León, pleitea en 1531 con la parroquia por el pago de la referida obra. Entre los testigos, además del entallador Francisco Giralte, vecino de Villalpando, figura otro maestro de Sahagún llamado Pedro Flamenco, y Esteban Jaques, criado de nuestro artífice, véase ALONSO CORTÉS, Narciso, *Datos para la biografía artística de los siglos XVI-XVII,* Madrid, Tip. de la Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, 1922, pp. 16-23. Es conocida desde hace algunos años su participación en diversas obras en el entorno de Aguilar de Campos, Carrión, Villagrá o Villanueva del Campo (CUESTA SALADO, Jesús, *Jaques Bernal, Benito Elías y Los Giralte de Villalpando. Aportaciones a la escultura de la primera mitad del siglo XVI en el occidente de Tierra de Campos,* Valladolid, s. ed., 2011, pp. 13-100; NAVARRO TALEGÓN, José, "Manifestaciones artísticas de la Edad Moderna" en *Historia de Zamora. La Edad Moderna,* t. II, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2001, p. 549), al igual que su vecindad leonesa y los recelos que esto causó entre sus colegas zamoranos a la hora de hacerse con algunos encargos; LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, "Una revisión de obras del círculo de Juni", *Imafronte,* 16 (2004), p. 150; PÉREZ MARTÍN, Sergio, "El entallador leonés Jaques Bernal y el retablo mayor de San Salvador de Abezames: un encargo frustrado por los oficiales del obispado de Zamora, *Brigecio. Revista de Estudios de Benavente y sus tierras*, 24-25 (2014-2015), pp. 155-178.

6 RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *La sillería coral de la catedral de Zamora. Un canto al Salvador*, Zamora, Cabildo de la Catedral de Zamora, 2020, pp. 65-67; TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, *Juan de Bruselas y la sillería coral de la catedral de Zamora,* Cuadernos de Investigación, 13, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 1996, pp. 34-35; RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, *La Catedral de Zamora,* Zamora, Fundación Ramos de Castro para el Estudio y la Promoción del Hombre, 1982, pp. 393-437.

7 ISIDRO GARCÍA, César Amador, *El Arte de los monasterios jerónimos de la provincia de Zamora.,* Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2022, pp. 48-49; FERNÁNDEZ SALMADOR, Ana Isabel; VASALLO TORANZO, Luis: "La capilla de don Bautista de Monterrey. Juan de Bruselas, Juan de Campos y Diego Hanequín" en *Boletín del Seminario*



Fig. 1. *Detalle del retablo del Santo Cristo*. Arnao Palla. Hacia 1546. Capilla meridional de la Catedral de Zamora

Caso algo distinto será el de Arnao Palla (o Argnault Pailla), que aún aparece en algunos asientos contables zamoranos en el ecuador del siglo XVI (act. 1531-1552) y que, aparentemente, desempeñó un rol de escultor. De hecho, la exagerada expresividad de sus imágenes —además de su nombre—, siempre ha sido uno de esos elementos de juicio para reivindicar sus orígenes nórdicos. Su obra cumbre es el documentado retablo de Venialbo,[8] que ejecutó siendo vecino de Toro (Zamora) entre 1539 y 1546, aunque recientemente se le ha atribuido otro magnífico conjunto en la catedral de Zamora, el retablo del Santo Cristo[9] (Fig. 1). Sus indiscutibles dotes para la talla en tres

de Estudios de Arte y Arqueología, LV (1989), pp. 381-385. La reja de la capilla fue contratada en agosto de 1508 por el rejero Diego de Hanequín, cuyo apellido parece indicar también su origen foráneo. Recordemos, por ejemplo, al arquitecto y escultor flamenco Hanequín de Bruselas, establecido en el entorno toledano desde mediados del siglo XV; AZCÁRATE, José María de, "El Maestro Hanequín de Bruselas", *Archivo Español de Arte*, XXI, 83 (1948), pp. 173-188.

8 NAVARRO TALEGÓN, José, "Sobre la iglesia de Venialbo y su retablo mayor", *Studia Zamorensia,* VII (2004), pp. 212-220; NAVARRO TALEGÓN, José, *Pintura en Toro. Obras restauradas,* Zamora, Diputación de Zamora, 1985, p. 11; NAVARRO TALEGÓN, José, *Escultura del primer cuarto del siglo XVII de los talleres de Toro,* Zamora, Caja provincial de Zamora, 1979, p. 2.

9 PÉREZ MARTÍN, Sergio, *El escultor Juan de Montejo (1555-1601). Un último aliento de la estética juniana.* Madrid, CSIC, 2023, pp. 76-78. Aunque no se ha conservado, también contrató junto

dimensiones hicieron que, en algún momento, se le llegara a atribuir, incluso, el célebre Cristo de las Injurias,[10] hoy puesto en el haber de Diego de Siloe.

A partir de aquí, el rastro de estos maestros transpirenaicos que se dedicaron al mundo de la escultura se va volviendo cada vez menos visible. Algunas personalidades aún arrojan parcos detalles vitales y hasta su vinculación con encargos concretos que permiten conocer su formación y algo de su estilo. Eso pasa con Giralte de Bruselas, partícipe de la obra de la sillería zamorana y de unos pocos trabajos repartidos por la diócesis durante las dos primeras décadas del siglo XVI;[11] con Benito Elías (act. 1526-39), quizá natural de Lieja (Bélgica) y cuya mano se ha querido ver en el ya referido retablo de Castroverde de Campos junto a Jaques Bernal;[12] con el imaginario Nicolás de Champaña que en 1546 contrató los relieves pétreos para la sepultura del regidor de Zamora Francisco Ramírez y casi al tiempo participó en la hechura de los retablos de Abezames y Fresno de la Ribera;[13] y, cómo no, con Diego de Ronza, hijo del aludido Gil, oficial y heredero del taller paterno y que hasta su muerte en 1551 continuó atendiendo pequeños encargos, pero de los que no se conoce prácticamente nada.[14] El resto es una maraña de nom-

al pintor Lorenzo de Ávila en 1536, un retablo para el desaparecido convento de San Ildefonso de Toro: NAVARRO TALEGÓN, José, "Manifestaciones artísticas…", p. 549 y FIZ FUERTES, Irune, *Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña II y su escuela. La recepción del Renacimiento en tierras de Zamora y León*, Salamanca, Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", 2003, pp. 58 y 168-169; y otro para la localidad zamorana de Piñuel, que en 1542 ya se estaba policromando: FIZ FUERTES, Irune, *Pintura y pintores en Zamora (1525-1580). Un estudio de caso sobre la asimilación del Renacimiento en el noroeste Castellano-Leonés y su irradiación*, Valladolid, Ediciones Universidad e Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2023, p. 210.

10 RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *El Cristo de las Injurias, una imagen en busca de autor*, Cuadernos del Santo Entierro, 3, 2002, pp. 27-32.

11 Fuera de Zamora se le han atribuido obras en Palencia y Oviedo. RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *La sillería coral…*, pp. 71-72; GÓMEZ-MORENO, Manuel, "El retablo mayor de la catedral de Oviedo", *Archivo Español de Arte*, XXV (1933), pp. 1-2.

12 CUESTA SALADO, Jesús, *Jaques Bernal…*, pp. 101-139. Tras esta obra, itineraría por las actuales provincias de Valladolid, Segovia y León.

13 RAMOS MONREAL, Amelia y NAVARRO TALEGÓN, José*: La fundación de los Morán Pereira. El hospital de la Encarnación*. Zamora, 1990, p. 90; NAVARRO TALEGÓN, José: "Documentos inéditos para la historia del arte. Pintores zamoranos del siglo XVI", *Anuario del IEZ "Florián de Ocampo"*, 1984, p. 325; PÉREZ MARTÍN, Sergio, "El entallador leonés Jaques Bernal…", pp. 167-170. En Fresno colabora con un colega del oficio y quizá incluso de vecindad, el entallador Pedro de Tallarte.

14 RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *En torno al escultor…*, pp. 13-14; PÉREZ MARTÍN, Sergio, "El entallador leonés Jaques Bernal…", pp. 162-163 y 178. De entre la escasa producción documentada y conservada de Diego de Ronza destaca el sagrario del retablo de San Antón de la parroquial de Pereruela, identificado recientemente por Rivera de las Heras con el que aparece mencionado en su testamento, véase RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *Pequeñas esculturas*, folleto de la 6ª exposición del Museo Diocesano de Zamora (2015).

bres que ha ido engrosándose con los años, después de que Gómez-Moreno hiciera sus primeras contribuciones al respecto rescatando del más absoluto anonimato a personajes como Juan de Estórseme, Pedro Fiyou, Mateo de Holanda o Pedro Picardo.[15] Más recientemente se han incorporado a esta nómina a Juan de Nevers, Valentín de Arrás, Antonio de Francia, Antonio Picardo, Adrián de Holanda, Adrián de Amberes, Giraldo de Colonia,[16] Cornieles imaginero, Angelo de Flandes, Enrique de Bruselas, Jacques Guza[17] y Juan de Brujas.[18]

El panorama resulta igualmente poco halagüeño por las tierras del Tormes, quizá incluso peor. De hecho, para poder asirnos a algo medianamente sólido debemos recurrir de nuevo a Gil de Ronza, a quien se le abona en diciembre 1509 el coste de una imagen de San Nicolás que había hecho para el retablo del Estudio salmantino.[19] Por esos mismos años también se asoma a la diócesis otro viejo conocido, Juan de Bruselas, al que se ha documentado interviniendo en el antiguo retablo mayor de la iglesia de Santa María de Ledesma, contratado junto a los entalladores zamoranos Martín de Ayala y Juan de Santo Tomé.[20]

Con posterioridad a esas fechas figura el imaginero Antonio de Malinas, que ya en 1523 recibe diversos descargos de la fábrica de la Seo por la hechura de imágenes o relieves. También vinculados a la catedral aparecerán otros como Ancia, Diego Labe o Lucas Giraldo.[21] Pero en ese confluir, quien

15 GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora.* Madrid, Ministerio de Instrucción Pública, 1927, p. 113; FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo, *Memorias históricas de la ciudad de Zamora, su provincia y obispado.* Madrid, Establecimiento Tipográfico de los Sucesores de Rivadeneyra, 1882, T. II, pp. 183 y 267.

16 Algunas de las pocas noticias existentes sobre ellos se rescataron en NAVARRO TALEGÓN, José, "Manifestaciones artísticas…", pp. 546-548. De entre todos ellos llama la atención la especialización de Valentín de Arrás (de Ras, o Darrás), que debió dedicarse en exclusiva a la fabricación de coches y carruajes, como se muestra en SAMANIEGO HIDALGO, Santiago, LORENZO PINAR, Francisco Javier y ALMARAZ VÁZQUEZ, Mercedes, "Modelos de transporte por Salamanca y Zamora en la Edad Moderna hasta mediados del siglo XVII", en LERA, J. C. y PÉREZ, S. (coords.), *Homenaje a Miguel Ángel Mateos,* Zamora, 2021, pp. 534-535.

17 VASALLO TORANZO, Luis, *Sebastián Ducete y Esteban de Rueda. Escultores entre el manierismo y el barroco,* Salamanca, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2004, pp. 41-42.

18 Rescatamos este nombre, de indudable origen flamenco, entre otros que se recogieron en el testamento de Diego de Ronza y con los que había contraído deudas por trabajos ya realizados.

19 RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *En torno al escultor…*, p. 17.

20 NIETO GONZÁLEZ, José Ramón, *Santa María la Mayor de Ledesma*, Salamanca, Librería Cervantes, 1997 (2ª ed.), p. 78.

21 PEREDA ESPESO, Felipe, "Antonio 'de Malinas', un escultor de los Países Bajos en la España del Renacimiento", *Archivo Español de Arte,* LXXVII, 306 (2004), pp. 140-152; PEREDA

retornará a trabajar a Salamanca entre 1524-1525 será Gil de Ronza, en esta ocasión acompañado por el propio Malinas, Diego de Ronza, Juan de Gante y Domingo de Vidaña, todos —salvo este último— de probados orígenes flamencos, con la misión de acometer la imaginería y decoración ornamental del imafronte de la Catedral Nueva.[22]

Mejor documentados y más prolíficos en su producción resultarán los artífices asentados en Salamanca a partir del segundo tercio de la centuria. Obviaremos aquí, por tratarse de contactos especialmente fugaces y bien conocidos, los episodios de los borgoñones Felipe Bigarny y Juan de Juni en esta ciudad. Así, nuestro primer punto de interés lo suscita la figura del maestro de cantería y entallador Francisco Julí, oriundo de Dijón (Francia). Certificado su fallecimiento en Santiago de Compostela en 1563, cabe reseñar que su producción se repartió, además, por diversas localidades de Zamora, Valladolid y León.[23] No menos sobresaliente será Hans Sibilla (act. 1508-1563), cuya procedencia aún resulta incierta, al igual que el momento de su asentamiento en Salamanca. Pero de lo que no cabe duda es de su versatilidad, de sus buenas relaciones profesionales —con Rodrigo Gil o con Juan de Juni, por ejemplo— y de enorme dispersión de su obra que llegó a diversas localidades vallisoletanas y hasta Alcalá de Henares.[24]

Como ocurría en Zamora, este imaginario padrón va palideciendo y tornándose más difuso al llegar a las décadas centrales del siglo XVI, con referencias inconexas y artistas de segunda generación que, aunque aún portaban apellidos nórdicos, ya habían nacido en el territorio, valga como ejemplo el caso de Mateo Vangorla, natural de Alaejos, oficial de Juan de Juni y cuya ascendencia europea debía retrotraerse quizá a su progenitor.[25] Casi a beneficio de inventario se puede mencionar igualmente al ensamblador Francisco

---

ESPESO, Felipe, "La decoración escultórica de la Catedral de Salamanca en el siglo XVI" en NAVASCUÉS, P. y GUTIÉRREZ, J. L. (dirs.), *Medievalismo y Neomedievalismo en la arquitectura española: Las Catedrales de Castilla y León I,* Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1994, pp. 257-260; CHUECA GOITIA, Fernando, *La Catedral Nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción,* Salamanca, Ediciones Universidad, 1951, pp. 37, 94 y 168.

22 RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *En torno al escultor…,* pp. 76-95; PEREDA ESPESO, Felipe, *El artista, la imagen y su público en Salamanca, 1520-1525 (Aproximación a una iconografía funcional),* Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Tesis doctoral inédita, 1996, pp. 21-42.

23 La última aportación sobre el personaje y que recoge toda la bibliografía precedente en REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba: "El francés Julí, cantero y entallador, entre Salamanca y Santiago (†1563)", *BSAA arte*, 83 (2017), pp. 105-116.

24 REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba, *Del manierismo al naturalismo. Escultura en la diócesis de Salamanca,* Universidad de Valladolid, Tesis doctoral inédita, 2018, pp. 225-249.

25 FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia, "Testamento de Ana de Aguirre, segunda mujer de Juan de Juni", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 1 (1996-1997), p. 16; REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba, *Del manierismo al naturalismo…*, pp. 253-255.

de Lorena o a los entalladores Antón de Lorena, Antonio de Colonia, Juan Hans, Dionisio de Flandes o Juan Francés.[26]

A la vista de este complejo e incompleto universo se hace necesaria la revisión del panorama escultórico de la primera mitad del siglo XVI en ambos territorios, máxime cuando parece evidente la existencia de relaciones y vínculos entre ellos y sus artífices. La repetición de nombres, el carácter itinerante de muchos de estos maestros o la aparición y desaparición de los mismos en lapsos temporales muy cortos, invita a replantearse ciertas cuestiones sobre el verdadero papel que jugaron estos artistas nórdicos en el marco geográfico que nos ocupa, sobre los modos de contratación de obras y los sistemas de colaboración que establecieron, e incluso sobre la propia formación que trajeron desde sus países de origen, pues es notorio que no todos estaban capacitados para asumir el mismo tipo de encargos. Tampoco tenemos claro cuando se produjo la llegada de los primeros escultores a Salamanca o Zamora, aunque si damos por buenas las fechas de algunos de los más conocidos no parece anticiparse a la primera década del Quinientos, coincidiendo con la jura como herederos de Juana y Felipe el Hermoso y a pesar de la real orden que obligaba a la salida de todos los súbditos del rey de Francia a partir de 1502. De lo que no cabe duda es que ese goteo se mantuvo incesante durante el primer tercio de la centuria, siendo muy pocos los que permanecían aquí al mediar el siglo XVI.

2. De la itinerancia a la fijación del taller

Sofocado el efecto llamada de las grandes promociones artísticas que desde finales del siglo XV reclamaron la atención de todos estos maestros nórdicos hasta el punto de trasladar su vida a una tierra ajena y lejana en busca de oportunidades, llegó el momento de que unos pocos se afincaran verdaderamente en alguna de las ciudades en que habían trabajado. Ese fue el caso de Gil de Ronza, cuyo tránsito por los distintos territorios que visitó a lo largo de su vida queda justificado por la participación en obras de notable enjundia. Su primer destino en la Península, Toledo, le abocó directamente a trabajar en el soberbio retablo mayor de la catedral primada junto a Petijuan, Copín de Holanda, Diego Copín de Holanda, Rodrigo Alemán, Felipe Bigarny y Sebastián de Amonacid.[27] En Zamora hizo lo propio con la sillería de

26 REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba, *Del manierismo al naturalismo…*, pp. 44-49, 64, 163, 175, 198, 229-231, 449, 474; GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca,* Madrid, Ministerio de Cultura, 1967, pp. 204-206.

27 PÉREZ HIGUERA, María Teresa, "El retablo mayor y el primer transparente de la catedral de Toledo", *Anales de Historia del Arte,* 4 (1993-1994), pp. 471-480; AZCÁRATE, José María de, "El maestre Gil del retablo mayor de Toledo", *Miscelánea de Arte*, 1982, pp. 52-53.

coro de la Catedral a partir de 1503, encargo del que seguramente le llegarían noticias gracias a su contratista, Juan de Bruselas, con el que debió de trabar amistad en Toledo. Y así se justifica también su traslado a Salamanca entre el primer y el segundo cuarto del siglo XVI,[28] para trabajar junto a su hijo y otros flamencos en el imafronte de la Catedral Nueva o en la fachada de la iglesia conventual de San Esteban comenzada en 1524.

Pero fue la diócesis de Zamora la que debió de ofrecerle una mayor seguridad laboral, de tal modo que en su capital terminaría por asentarse definitivamente a fines de la segunda década del siglo XVI. Aquí alcanzaría la posibilidad de rubricar algunas de sus obras más relevantes y conocidas, ya como oficial independiente y no para otros maestros. Y desde aquí, sin apagarse su carácter itinerante, siguió oteando el horizonte en busca de grandes encargos que le permitieran moverse temporalmente a territorios más o menos cercanos. De hecho, fue en la ciudad del Duero, donde se le reclamó para la primera de las obras salmantinas enunciadas.

Todo apunta a que las relaciones forjadas entre estos forasteros propiciaron su continuo movimiento de obra en obra y de una ciudad a otra, lo cual también daría para especular sobre otros temas bien interesantes. Pero los grandes encargos no duraban eternamente y los recién fijados talleres debían mantenerse con trabajos de toda índole, algo en lo que los maestros nórdicos eran especialistas gracias a lo versátil y amplio de su formación. Esto explica que muchos de ellos fueran capaces de tallar imágenes exentas, ensamblar retablos completos, hacer escultura decorativa, trabajar la piedra, el alabastro, la madera, etc. Amalgamado todo ello con que el arte que desplegaban resultaba muy del gusto de la Corona y de las clases sociales más acomodadas, las mismas que algunas décadas después se mostrarían especialmente desconfiantes y remisas ante las novedades que comenzaban a llegar desde Italia. Esto facilitó que nuestros maestros aún mantuvieran su espacio hasta mediados de siglo, con mayor potencia en núcleos secundarios y en ámbitos rurales, donde la estética renacentista aún tardaría en aparecer y la clientela era más retardataria; algo que por razones obvias se refleja de manera más clara en Zamora que en Salamanca. Por otro lado, si exceptuamos a los grandes maestros, pocos fueron los artífices que mostraron verdadero interés, o más bien capacidad, por actualizar su estilo a las nuevas modas que acabarían por imponerse.[29]

---

28 RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *En torno al escultor…*, pp. 16 y 76-80 y 97-100.

29 Aunque ya citados más arriba, Adrián de Holanda, Adrián de Amberes y Giraldo de Colonia, se integraron como oficiales en el taller del toresano Juan Ducete el Mozo, escultor plenamente imbuido ya de la estética del romanismo. VASALLO TORANZO, Luis, *Sebastián Ducete…*, pp. 51 y 66.

3. El último sueño de un caballero de la Orden de Malta

Ronza supo ganarse su sitio en las dos últimas diócesis por las que se movió, en parte gracias a su capacidad resolutiva y al prestigio que iba atesorando encargo tras encargo, de ahí que no sea extraño que en los últimos años su catálogo se haya ido incrementando y abriendo hacia otros territorios para los que documentalmente desconocíamos que hubiese trabajado.[30] Además, también se ha ampliado la variedad tipológica e iconográfica de piezas contratadas o labradas y la de los materiales en que demostró su enorme versatilidad.

Pero si hay una tipología escultórica cuyo catálogo ha permanecido inalterado hasta hoy es la de los monumentos funerarios, donde Ronza sostuvo una faceta de lo más sugerente y original. En la actualidad se conservan tres sepulcros que se pueden adjudicar al cincel del imaginero flamenco, y todos se localizan en la provincia de Zamora, dos en la capital y otro en la localidad de El Perdigón. Cada uno ha merecido atención en distintos momentos, pero fue Rivera de las Heras quien se los atribuyó gracias al reconocible estilo de nuestro maestro.[31] El primero de ellos lo encontramos en el templo mayor de la ciudad del Duero, en su capilla de San Ildefonso o del Cardenal. Se trata de un sepulcro de la familia Romero, compuesto de manera inusual, como si fuera una suerte de balconcillo desde el que sus dos ignotos orantes —uno masculino y otro femenino— parecen asistir a una celebración litúrgica.[32] Sin entrar en otras particularidades, este conjunto es un magnífico testimonio de ese arte híbrido que se estaba produciendo en las primeras décadas del siglo XVI, conjugando esquemas del último gótico, con el descriptivismo y la opulencia de raíz flamenquizante, y los primeros exornos de un Renacimiento balbuceante que poco a poco se iba imponiendo (Fig. 2).

---

30 PÉREZ MARTÍN, Sergio y RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, "Una propuesta al escultor flamenco Gil Ronza un relieve de alabastro en el Museo de Ávila", *Sarmental: Estudios de Historia del Arte y Patrimonio*, 3 (2024), pp. 17-28; PÉREZ MARTÍN, Sergio y FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, "El 'Cristo de los piojos' de Ávila y un 'Cristo de la Vera Cruz' de Saucelle (Salamanca): dos nuevas obras de Gil de Ronza y su taller", *Cuadernos abulenses*, 15 (2016), pp. 203-209; RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, "Nuevas atribuciones al escultor Gil de Ronza y su taller", *Studia Zamorensia,* 18 (2019), pp. 67-119.

31 RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *En torno al escultor…*, pp. 70-73 y 105; REDONDO CANTERA, María José, *El sepulcro en España en el siglo XVI: Tipología e iconografía*, Madrid, Servicio General de Promoción de las Bellas Artes, 1987, pp. 120, 130, 135, 213, 264, 295, 311 y 420; GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo monumental...Zamora*, pp. 119-122, 156-157 y 322-323.

32 Desafortunadamente no se conoce la identidad de los representados, pues el epitafio que se encuentra detrás de ellos está encalado y no permite dilucidar quienes son, ni la fecha de su óbito.

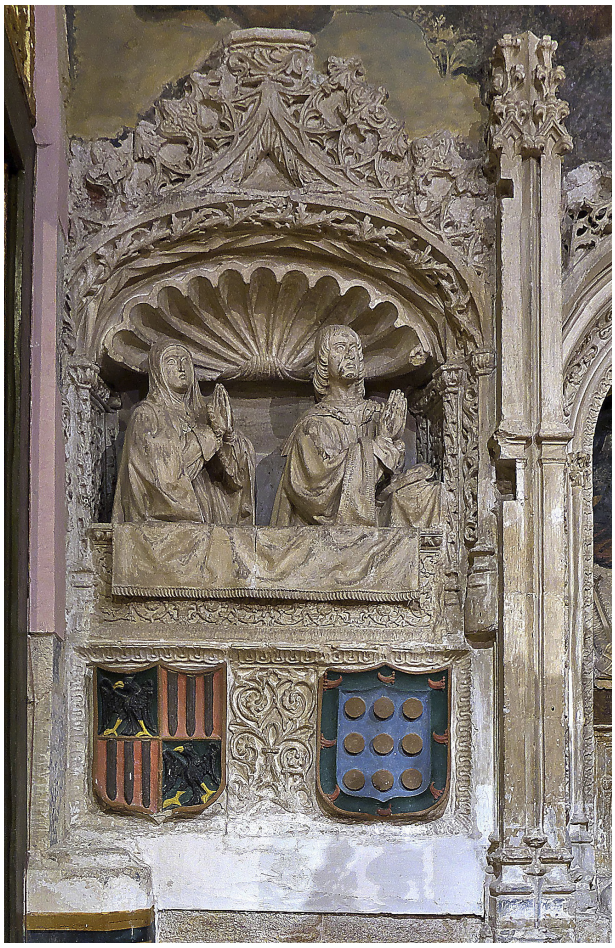


Fig. 2. *Sepulcro de la familia Romero*. Gil de Ronza. Primer cuarto siglo XVI. Capilla de San Ildefonso o del Cardenal, Catedral de Zamora

Otro sepulcro en el que se reconoce la mano de nuestro escultor, es el de don Pedro López, canónigo y chantre de la catedral de Zamora, personaje interesante en la Iglesia zamorana pero también en el ámbito castellano en general, pues fue capellán de los Reyes Católicos y limosnero del príncipe Juan. En los primeros compases del siglo XVI mandó erigir su capilla y, poco después, su sepulcro en la iglesia de San Félix de El Perdigón. Se trataba de un monumento exento,[33] de tipo cama, alzado sobre leones, en el que yacente vestía con atuendo eclesiástico, distinguiéndose el estilo de Ronza en el tratamiento fisonómico del rostro fundamentalmente.

La tercera y última sepultura de la que tenemos constancia es la de Pedro de Ayala y Juan de Ayala de Mella en la iglesia arciprestal de San Pedro

33 En 1787 se desmontó, llevándose la figura del yacente a un arcosolio del muro sur y usando parte de la caja como pretil de separación con la capilla mayor. En ella figura su epitafio, que recuerda que el chantre murió en 1525.



Fig. 3. *Sepulcro de Pedro de Ayala y Juan de Ayala de Mella*. Gil de Ronza. Hacia 1530. Iglesia de San Pedro y San Ildefonso, Zamora

y San Ildefonso de Zamora[34] (Fig. 3). A mi juicio, la más completa y rica de todas, pues se trata de un doble sepulcro, mural, enclavado en un arcosolio apuntado de rosca perlada en el ábside de la Epístola. Frente a estos recursos del último gótico contrasta el italianizante frontal de la caja, con roleos, delfines, emblemas heráldicos y pilastras *a candelieri.* La imagen yacente corresponde a don Pedro, ataviado minuciosamente como caballero armado, con el yelmo a los pies y descansando sobre dos almohadones. Al fondo del arco, de perfil y en altorrelieve, aparece representado don Juan, su hijo, vestido también de caballero, con armadura y espada.

La historiografía ha asignado en distintos momentos algún otro sepulcro al maestro Gil de Ronza, como el de Gutierre de Monroy y Constanza de Anaya, en la capilla de los Anaya de la catedral vieja de Salamanca, o los ya-

34 Bajo la efigie de don Juan discurre una inscripción en la que se señala que falleció el 25 de abril de 1530, año en el que se podría fechar la obra.



Fig. 4. *Sepulcro del caballero de la Orden de Malta*. Gil de Ronza. Hacia 1524-1525. Iglesia de San Juan de Barbalos (hoy en Museo de Salamanca)

centes de Arias Pérez Maldonado y Elvira Hernández Cabeza de Vaca, en la iglesia de San Benito de la misma ciudad.[35] Sin embargo, tales atribuciones se han ido descartando acertadamente con el paso de los años. Ahora estamos en disposición de sumar una nueva propuesta, fruto del reciente descubrimiento de una figura yacente, perteneciente a un sepulcro desaparecido, que hoy se conserva en el Museo de Salamanca.[36] Sus características estilísticas, el tratamiento de las facciones, su vestimenta y su aproximada cronología nos remiten indudablemente a la obra de Ronza, a diferencia de lo que ocurría con aquellos otros monumentos descartados por quienes nos han precedido (Fig. 4).

La pieza en cuestión (nº inv. 252) se encuentra en la Sala II del otrora Palacio de los Abarca-Alcaraz, sede de dicho Museo desde 1948. En esta institución ingresó el 7 de junio de 1911 tras su hallazgo durante la realización de unas obras en la iglesia parroquial de San Juan Bautista o de Barbalos, en Salamanca,[37] por lo que aún hubo de pasar varias décadas en algunas de

35 CAMÓN AZNAR, José, *Summa Artis. Historia General del Arte: La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, vol. XVIII, Madrid, Espasa-Calpe, 1961, p. 154, REDONDO CANTERA, María José, *El sepulcro…*, pp. 85, 287, 288 y 405; GÓMEZ-MORENO, Manuel, *La escultura del renacimiento en España*, Barcelona, Gustavo Gil, 1931, p. 45; GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo monumental…Salamanca*, pp. 219-220.

36 Debemos agradecer a don Alberto Bescós Corral, director del Museo de Salamanca, su disponibilidad y el acceso a toda la información que sobre esta obra guarda el Museo.

37 Archivo Histórico Provincial de Salamanca [AHPSa., en adelante], Gobierno Civil, 4214, leg. 25, doc. 222-1. 1911, junio, 8, Salamanca. En el transcurso de esas obras también apa-



Fig. 5. *Estado del sepulcro del caballero de la Orden de Malta hacia 1970*. ©Archivo Salvador. Museo de Salamanca

las sedes "temporales" del Museo. En los días inmediatamente anteriores a su recepción, la Comisión de Monumentos y el cura párroco participaban al Obispado del descubrimiento y en virtud al convenio existente entre las partes se daba autorización y licencia para que los "restos de una estatua yacente", y otras piezas, pasasen al Museo Artístico de la ciudad, debiendo indicar su procedencia al momento de la catalogación.[38]

La manera de referirse a la escultura nos habla de un posible estado fragmentario, algo que confirma otro de los documentos generados por Comisión Provincial de Monumentos ratificando la llegada de los fondos al Museo: "los restos de una estatua yacente de un caballero de San Juan muy mutilada, desprendida la cabeza y falta de brazos y una pierna"[39] (Fig. 5). Un temprano *Catálogo* manuscrito del Museo, fechado en 1916, nos ofrece algún detalle a mayores, indicado que se encontraba mutilada y que la cabeza, el casco y ocho fragmentos se guardaban en una vitrina de la Sala de Juntas, cuando el Museo estaba instalado en el Convento de San Esteban. En tan deplorable estado, o empeorado, permaneció hasta comienzos de la década de los 70. Por entonces sabemos que el yacente paraba —fragmentado— en el

recieron "dos parejas de columnas geminadas de pequeño tamaño" (LEDESMA, Antonio, "Apogeo tardorrománico en la orden del Hospital: el primitivo claustro de San Juan de Barbalos (Salamanca)", *Codex Aquilarensis*, 30 (2014), pp. 177-224), dos piedras "una con una cruz y adornos resaltados y otra con dichos adornos (AHPSa., Gobierno Civil, 4214, leg. 25, doc. 222-2. 1911, junio, 9, Salamanca), y la lápida sepulcral de pizarra de doña María de Guevara. Al respecto de los depósitos recibidos en el Museo en las primeras décadas del siglo pasado véase también MORENO ALCALDE, Mercedes, "El Museo de Salamanca" en MORENO, M. y SANTONJA, M. (dir.), *Pinturas restauradas. Museo de Salamanca,* Salamanca, Junta de Castilla y León, 1992, p. XXIV.

38 AHPSa., Gobierno Civil, 4214, leg. 25, doc. 220. 1911, junio, 6, Salamanca.

39 AHPSa., Gobierno Civil, 4214, leg. 25, doc. 222-2. 1911, junio, 9, Salamanca.



Figs. 6 y 7. *Detalles delantero y trasero del busto del caballero*. Gil de Ronza. Hacia 1524-1525. Iglesia de San Juan de Barbalos (hoy en Museo de Salamanca)

patio de la Casa de las Conchas, quizá debido al eventual traslado del Museo a dicho inmueble entre los años 1970 y 1974. Al fin en 1972 se decidió emprender su restauración y una fotografía tomada a tal efecto nos muestra su maltrecho aspecto. En ese instante, además de los brazos, había perdido parte su pierna izquierda y la derecha desde por encima de la rodilla, la espada que reposaba sobre las anteriores o el yelmo, y diversos fragmentos en barbilla, parte inferior de la armadura, espuelas y almohadón. La intervención, llevada a cabo por Damián Villar, Cesáreo Valle y Bernardo González de la Peña, optó —quizá no de la manera más acertada— por reconstruir todos los volúmenes perdidos y reintegrar en ellos las decenas de fragmentos conservados, entre ellos, como expresaron los propios restauradores, aparecieron la pantorrilla y pie derecho, el tercio superior y la punta de la espada, o el yelmo. Según informaciones del propio Museo parece que los restauradores se inspiraron para su trabajo en la escultura funeraria de Diego de Santisteban, de la iglesia de San Martín, a instancias de la por entonces directora del Museo, Amelia Gallego de Miguel. También acaso en los yacentes de Pedro Bernardo del Carpio y Roberto de Santisteban, de la misma iglesia.[40]

A pesar del calibre de la intervención, parece que la escultura ha mantenido su imagen y forma primigenia. El yacente, con el cuerpo ligeramente vuelto hacia el observador, apoya la cabeza en dos cojines y se lleva la mano diestra a la sien, doblando totalmente el brazo (Figs. 6 y 7). Corresponde al tipo que Redondo Cantera denominó como "yacente con el codo doblado",[41] en el que el finado está totalmente recostado, con un brazo doblado por el codo y la mano abierta apoyada en la cabeza. Es, pues, una representación en actitud viva, en la que el difunto, adormecido, parece a punto de entrar en un placentero sueño. Se concibe la muerte como una ensoñación o dormición temporal en espera, de forma tranquila y espíritu equilibrado. Parece bien traída aquí la Epístola XXIX de San Jerónimo: "*In Christianis, mors non est mors, sed dormitio et somnus appellatur* / "entre los cristianos, la muerte no es la muerte, sino una dormición, y se llama sueño".[42] No es trivial el modelo elegido, bien por el difunto, bien por el escultor, pues esta llamativa tipología no obtuvo gran éxito en nuestro país, cuajando tan sólo en unos pocos territorios, entre ellos Salamanca, donde además gozó de cierta fortuna. Con ligeras variantes podemos verlo en el sepulcro de Francisco Sánchez de Pa-

40 En el archivo del Museo consta que la propia directora proporcionó fotografías del primero a los referidos restauradores. Archivo Museo de Salamanca, Carpeta Salida 1969/76, nº 115.

41 REDONDO CANTERA, María José, *El sepulcro…*, pp. 131-132, 404 y 406.

42 GONZÁLEZ DE ZÁRATE, José María y MARTÍN VAQUERO, Rosa, "En torno al arte sepulcral del siglo XVI: El sepulcro de Antonio Sotelo y Cisneros en la Iglesia de San Andrés en Zamora", *Norba-arte*, 7 (1987), p. 104 y BOLDO PASCUA, Francisco José, "El sepulcro de Don Rodrigo de Campuzano. Historia y conservación", *Pátina*, 16 (2011), pp. 24-25.



Fig. 8. *Detalle de la armadura y armamento del caballero*. Gil de Ronza. Hacia 1524-1525. Iglesia de San Juan de Barbalos (hoy en Museo de Salamanca)

lenzuela, en la Catedral Nueva, o en los de Rodrigo de Maldonado y Roberto de Santisteban, en las iglesias de San Benito y San Martín respectivamente.

Nuestro yacente es un caballero, a juzgar por la indumentaria militar que viste.[43] Ésta no sólo servía para identificar la condición del difunto, sino que señalaba su función en la sociedad. Va armado "de punta en blanco", esto es, con armadura metálica completa, modelo centroeuropeo de fines del siglo XV y cota de malla que asoma en los hombros y por debajo de las escarcelas. Los brazos van protegidos con brazales, codales —con sus navajas de formas redondeadas— y guanteletes, reposando el derecho sobre la cama. Y en las piernas se tallaron quijotes, rodilleras —con idénticas navajas—, grebas y escarpes articulados. A los pies, a ambos lados de la figura, se muestran otros objetos propios de su estado. A la derecha las espuelas (una de ellas perdida casi en su totalidad) y al otro lado el casco, de tipo almete con gorjal (Fig. 8).

43 ANDRÉS BAQUEDANO, Teresa, "El 'Miles Christi'. Iconografía…", pp. 209-230; SALCEDO RIESGO, Iván y SAN CLEMENTE GEIJO, María del Pilar, "La armadura del caballero en la Edad Media: influencia de la superioridad técnica en la ideología de la guerra" en MARTÍNEZ, Enrique (coord.); PI, Magdalena de Pazzis y CANTERA, Jesús (dirs.), *Armamento y equipo para la guerra,* Madrid, Cátedra Extraordinaria Complutense de Historia Militar, 2018, pp. 231-249.

La espada que toma con el brazo izquierdo y descansa desde la cintura a los tobillos, tiene pomo redondeado, arriaz ligeramente curvado y patillas semicirculares y se muestra envainada. En la manzana se labró una cruz patada, pero es en el costado izquierdo del peto donde encontramos el verdadero testimonio de la pertenencia de este caballero a la orden militar de los Hospitalarios de San Juan de Jerusalén o de Malta.

No es mucho lo que se puede revelar del estilo de su autor ante una imagen vestida con armadura, donde impera la rigidez y la simetría de la figura. Sin embargo, el tipo humano empleado se puede relacionar con los habitualmente utilizados por Gil de Ronza. Su rostro de expresión melancólica con las cejas lisas, los ojos almendrados —con los párpados bien marcados—, nariz aguileña y boca entreabierta, o la larga melena de mechones ondulados, en este caso tocada con un bonete, son estilemas recurrentes en toda su obra, baste con reseñar el propio yacente de don Pedro de Ayala, en la iglesia de San Ildefonso de Zamora. Pero, además, el detallismo con que se trata la malla o las labores de los almohadones y el evidente perfil bifusiforme del cuerpo —a pesar de la presencia de la armadura— acentuado por la unión de sobrepeto y sobrebarriga se nos antojan razones suficientes para apoyar nuestra atribución.

Desde su llegada al Museo de Salamanca se han propuesto diversas cronologías para su labra, todas ellas encuadrables entre los siglos XV y XVI.[44] Desde luego, la armadura que talló Ronza es la propia de finales del siglo XV, al igual que el tipo de espada (especialmente a partir de 1470), pero los escarpines de punta redondeada delatan una moda algo más avanzada. Ahora, la relación de esta escultura con el maestro flamenco posibilitará afinar algo más la datación pues, como ya dijimos anteriormente, su estancia más prolongada y mejor documentada en la ciudad del Tormes se produjo entre 1524 y 1525, mientras labraba el imafronte de la seo capitalina. Trabajar para una obra de tal calado hubo de generar ecos que fructificarían en fama y encargos. Sin duda, el sepulcro de este ignoto caballero de la orden de Malta debió de ser uno de ellos.

---

44 CAMÓN AZNAR, José, *Salamanca (Guía Artística)*, 2ª ed. Salamanca, Junta Provincial de Turismo, 1953, pp. 86-87; GALLEGO DE MIGUEL, Amelia, *Museo de Bellas Artes: Salamanca,* Salamanca, Gráficas Cervantes, 1975, pp. 29 y 83; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *Guía de Salamanca,* León, Lancia, 1989, p. 192; MORENO ALCALDE, Mercedes, *Museo de Salamanca. Sección de Bellas Artes. Guía*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995, pp. 43-44; MORENO ALCALDE, Mercedes, "El Museo de Salamanca: la colección de Bellas Artes", *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Salamanca* (BAM), 3 (1999), p. 13; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *Guía artística de Salamanca,* León, Lancia, 2005, pp. 158-159; SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio (dir.), *Caballeros y caballerías. 500 años del Amadís de Gaula,* Valladolid, Fundación Museo de las Ferias, 2008, pp. 15 y 88-89.

Lamentablemente, la pérdida del resto del monumento funerario nos ha privado de conocer, no sólo la identidad del personaje, sino también la fecha exacta de su óbito. Tampoco nos ha aportado datos concluyentes la rebusca en las Pruebas de Ingreso en la Orden de San Juan de Jerusalén. Desde comienzos de la centuria y hasta 1534 (fecha límite, al producirse la muerte de Ronza), aparecen entre los caballeros recibidos a prueba ciertos apellidos salmantinos de sobra conocidos como Almarza, Carmargo de la Peña, Maldonado Guzmán, San Miguel Rodríguez de Grado o Toledo Pacheco, quizá nuestro finado perteneció a alguna de estas familias.[45] A falta de otras fuentes, su personalidad permanecerá por ahora en el anonimato, pero sí podemos aquilatar la datación de su tumba, situándola hacia 1525, tan sólo cinco años antes de ejecutar el de los Ayala en Zamora, con el que tantas concomitancias guarda.

Las relaciones entre estos dos conjuntos creemos que van más allá de la indumentaria, el tipo humano empleado o la cercanía cronológica, pues la tipología del zamorano, como sepulcro mural, cobijado en un lucillo, debió de ser también la de Salamanca. ¿Pero en que parte de San Juan de Barbalos se ubicaba este sepulcro? Aquí quizá hubiera que diferenciar entre su emplazamiento primitivo y el del momento de su hallazgo, aunque ni de uno ni de otro podemos decir prácticamente nada. En el parco informe realizado por el Obispado de Salamanca para explicar ante la Comisión Provincial de Monumentos las obras que se estaban realizando en el templo, no se da detalle alguno sobre el lugar donde se había producido el hallazgo de la pieza,[46] por lo que si apareció colmatando un arcosolio sellado de la iglesia o al excavar en el exterior de la misma es algo que, por ahora, no podemos saber. Desde luego son varios los lucillos vacíos que hoy muestran los muros tardorrománicos del templo; pero tampoco podemos descartar que la ubicación original de la tumba fuera externa, en alguno de los espacios del desaparecido claustro sanjuanista, levantado al septentrión del templo, seguramente a la par que el resto del edificio, y por ende vinculado como aquel a la orden del Hospital desde fechas bien tempranas.[47] De lo que no cabe duda es que

45 Por encima del resto destaca Pedro Maldonado Guzmán Anaya y Nieto, hijo de Juan Álvarez Maldonado y Aldonza de Guzmán, que ingresó en la orden en 1530. PARDO Y MANUEL DE VILLENA, Alfonso y SUAREZ DE TANGIL Y DE ÁNGULO, Fernando, *Índice de pruebas de los caballeros que han vestido el hábito de San Juan de Jerusalén (Orden de Malta) en el Gran Priorato de Castilla y León desde el año l514, hasta la fecha,* Madrid, Librería de F. Beltrán, 1911; JAVIERRE MUR, Áurea Lucinda (dir.), *Pruebas de ingreso en la orden de San Juan de Jerusalén. Catálogo de las series existentes en el Archivo Histórico Nacional,* Madrid, Archivo Histórico Nacional, 1948.

46 De manera parca recoge su hallazgo "en las obras que se están realizando en dicha Iglesia Parroquial". AHPSa., Gobierno Civil, 4214, leg. 25, doc. 220. 1911, junio, 6, Salamanca.

47 LEDESMA, Antonio, "Apogeo Tardorrománico...", pp. 181-189; NUÑO GONZÁLEZ, Jai-

a principios del siglo pasado la escultura ya se encontraba "oculta" y descontextualizada, pues de otro modo —y en buena lógica— al paso de don Manuel Gómez-Moreno por la ciudad del Tormes o en la visita de algunos de los historiadores de comienzos del siglo XX se nos hubiera dado noticia de ella.[48]

4. Un arcángel para la lucha del Bien contra el Mal

Si los Caballeros Hospitalarios habían contado entre sus fines primordiales la defensa de la fe cristiana, la asistencia a los peregrinos y la prestación de servicios en Tierra Santa, conjugando, así, la lucha terrenal con la ascético-espiritual, y encarnando, el ideal del *miles Christi*,[49] el arcángel San Miguel se convirtió sin necesidad de alambicadas justificaciones en el defensor por excelencia de la Iglesia militante. Gracias a su lucha simbólica del Bien contra el Mal, o a su papel protagonista en el terrible enfrentamiento contra el dragón de siete cabezas que narra el libro del Apocalipsis,[50] acabó siendo el más popular de los arcángeles y el más representado a partir de la Alta Edad Media. Al fin y al cabo de él, como primer "caballero de Cristo", partirá la idea y la veneración a los santos caballeros, y de sus huestes de ángeles la imagen del "ejército celestial en la tierra".[51] Por ello, su iconografía, pese a no ser un santo caballero, se proveería de todos los pertrechos que permitieron reconocerle como caudillo de las milicias celestiales.

---

me, "Iglesia de San Juan de Barbalos", en GARCÍA, M. A., PÉREZ, J. M.ª. y RODRÍGUEZ, J. M., *Enciclopedia del Románico de Castilla y León. Salamanca,* Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002, pp. 323-330; GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo monumental… Salamanca,* pp. 175-177. Su fundación, de mano de los hospitalarios, se ha fechado tradicionalmente en torno a 1139, aunque la terminación del templo debió de acometerse al comenzar la centuria siguiente. Sobre sus primitivas galerías se conocen diversos detalles, pero a nuestros intereses debemos recordar que, quizá por su pequeñez o mal estado, se renovaron parcialmente en el siglo XVI, y que en 1887 ya se habían desmantelado por completo.

48 Agradecemos a Antonio Ledesma, buen conocedor de la iglesia de San Juan Bautista, algunas indicaciones sobre la posible ubicación del sepulcro y la aparición de las piezas durante las obras de 1911.

49 BUENO PIMIENTA, Francisco, "Carisma y espiritualidad de la Orden de San Juan de Jerusalén", *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística* (Actas del I Simposio de Historia de la Orden de San Juan de Jerusalén), LXXXVI-LXXXVII, 261-266, (2003-2004), pp. 339-377.

50 *Ap*. 12, 7-9: "Y hubo un combate en el cielo: Miguel y sus ángeles combatieron contra el dragón, y el dragón combatió, él y sus ángeles. Y no prevaleció y no quedó lugar para ellos en el cielo".

51 VALLEJO NARANJO, Carmen, "Lo caballeresco…", pp. 47-48 y 58-59; REAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano – Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*, t, I, vol. 1, Barcelona, Del Serbal, 1999, p. 67.

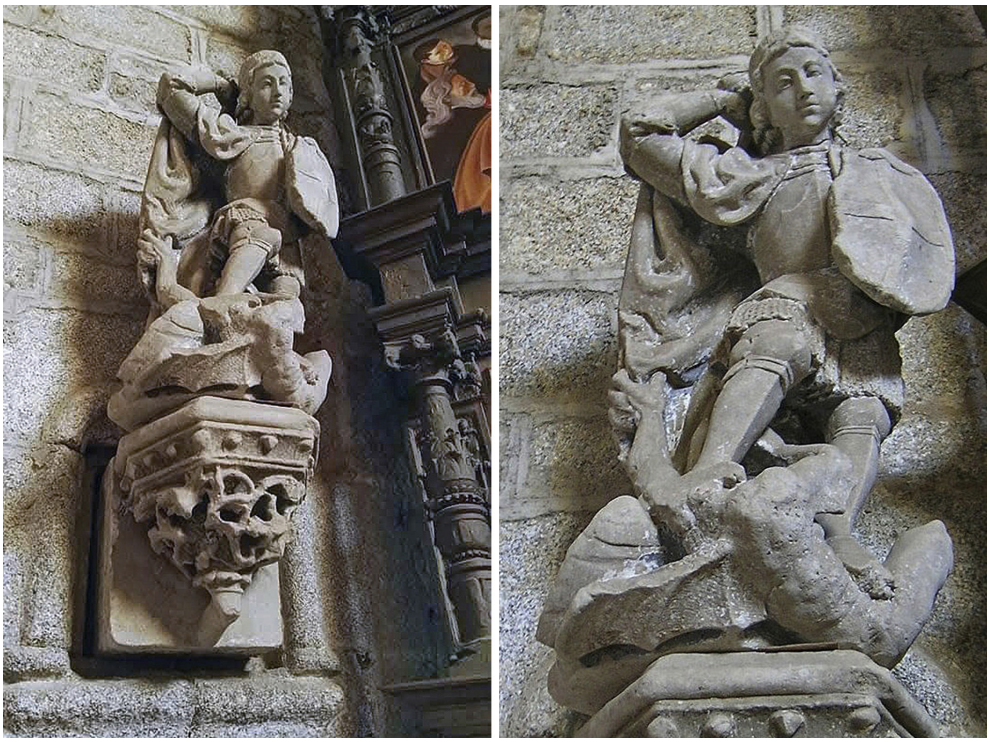
En el ámbito salmantino son múltiples las representaciones que se conservan del arcángel, de hecho, la presencia de su culto en la provincia se manifiesta desde fecha temprana tanto en la toponimia (San Miguel de Valero, San Miguel del Robledo, San Miguel de Serrezuela…), como en que numerosas poblaciones le tomaron como patrón. En lo que a las artes se refiere, una de las personificaciones más bellas que conocemos se custodia en la catedral de Salamanca (1506-1507), hoy como parte de un retablo musealizado, pero en su origen como fondo del arcosolio funerario de los hermanos Diego y Francisco Rodríguez de San Isidro, destacadas dignidades del cabildo salmantino.[52] Atribuida por don Manuel Gómez-Moreno a Juan de Flandes, nos presenta a un personaje de delicadas facciones, ataviado como soldado (armadura completa, espada en la diestra y rodela oval y lanza de remate crucífero en la izquierda), pero sin perder un ápice de elegancia en el fragor de su lucha con el demonio, que se nos muestra como un animal monstruoso.

Será precisamente el arqueólogo granadino quien nos ponga en la pista de la obra sobre la que ahora queremos llamar la atención, conservada en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Montemayor del Río,[53] localidad que Gómez-Moreno visitó en 1901. En el pase de revista del templo, donde fija el origen del edificio en el siglo XIII y la reforma de su nave en el XVI, acertó a ver en la cabecera, junto al retablo mayor y sobre una repisa gótica, un "San Miguel de piedra, del siglo XVI, con arnés militar; su alto, 0,84; gracioso".[54] A día de hoy la imagen continúa en idéntico emplazamiento, en el segundo paño —comenzando por la izquierda— de su capilla mayor poligonal, en una posición descentrada del paramento y a una altura moderada del suelo (coincidiendo con el primer cuerpo del retablo). Esta ubicación resulta harto extraña, ya que la peana sobre la que se alza la talla parece haberse encastrado en una suerte de nicho cuadrangular de borde baquetonado y remate conopial que más bien parece la antigua hornacina para los santos óleos o la alacena del archivo parroquial (Fig. 9). Pero incluso la propia repisa, cuya cronología no irá más allá del siglo XV, tampoco casa con ninguno de los elementos arquitectónicos y ornamentales del templo, ni de la fábrica original ni de las sucesivas reformas que vieron pasar sus muros durante la Edad Moderna. Se trata de una peana semihexagonal, de perfil troncocónico

52 GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo monumental…Salamanca,* pp. 145-146.

53 DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto y CASCÓN MATAS, M.ª Carmen, "El arte en Béjar desde el Medievo hasta 1900" en HERNÁNDEZ, J. M.ª y AVILÉS, A. (coords.), *Historia de Béjar*, vol. II, Salamanca, Centro de Estudios Bejaranos y Diputación de Salamanca, 2013, pp. 485 y 509; DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto, "La iglesia de Montemayor del Río: arquitectura y legado artístico", *Revista de Ferias y Fiestas de la Cámara de Comercio de Béjar*, 2009, s. p.; CASASECA CASASECA, Antonio y ÁLVAREZ VILLAR, Julián, *Jardines, sitios y conjuntos históricos de la provincia de Salamanca*, Salamanca, Diputación provincial, 2002, pp. 13 y 136.

54 GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo monumental…Salamanca,* pp. 422-424.



Figs. 9 y 10. *San Miguel Arcángel con su peana y detalle*. Gil de Ronza. Hacia 1525. Capilla mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Montemayor del Río (Salamanca). Fotos: Roberto Domínguez Blanca

invertido, con un primer cuerpo calado a base de cardinas, uno central con hojas en crochet y un remate en medio bocel. Su parte trasera no se labró, salvo para darle forma de sillar cuadrangular, por lo que entendemos que todo el bloque debió de formar parte de un muro, quizá ya en su actual uso como peana, pero tampoco es descartable que hubiera servido como apoyo o responsión de los nervios de una bóveda o de un arco.

A tenor de lo dicho parece necesario cuestionarse su origen, a lo que contribuiría la creencia popular de que tanto este elemento como la escultura que soporta, no pertenecen a esta iglesia, sino a otra desaparecida, y que ambas piezas fueron encontradas hundidas en el lecho del río que discurre junto a la localidad.[55] Desconocemos la veracidad de esta información, pero

55 Debo esta información, así como las fotografías de ambas piezas, a la amabilidad del profesor Roberto Domínguez Blanca. Con él contacté gracias a la generosidad de Carmen Cascón Matas, administradora del blog "Pinceladas de Historia Bejarana": https://ccasconm.blogspot.com/, desde donde realiza una impagable labor por la difusión del Patrimonio bejarano y donde pude encontrar sucesivas entradas sobre la iglesia de Montemayor del Río.

lo cierto es que son varios los bienes muebles de la actual parroquia que, por ejemplo, proceden de la desaparecida ermita de Santiago,[56] advocación que tendrá su razón de ser en el carácter de villa jacobea que mantiene Montemayor. En este caso, la tradición podría tener cierto fundamento, pues también la escultura mantiene en su parte anterior indicios de haber estado adosada y, por lo tanto, no es un bulto redondo pensado para contemplarse de manera exenta, sino material reaprovechado de una estructura hoy olvidada: un muro, un sepulcro, una portada…

Sea como sea, la figura es una interesantísima muestra de la escultura del primer cuarto del siglo XVI, ejecutada, al menos, un siglo después que su actual peana, lo cual también nos habla de lo descontextualizado de ambas obras (Fig. 10). Nos muestra a San Miguel en pie, pero con el cuerpo ligeramente inclinado hacia adelante, como se puede ver en el movimiento del torso y de su pierna derecha. Esa inestable postura no es fruto sino de mantener vencido al diablo bajo sus pies, mientras este espera a recibir la estocada final con la espada —hoy perdida— que el arcángel portaría en su diestra aún alzada. Se trata de un joven imberbe, vestido con cota de malla y armadura completa, idéntica a la que portaba el caballero del Museo de Salamanca, con la diferencia de que su distintivo de *miles Christi* —una cruz griega de remates ligeramente patados— no va sobre peto sino en la rodela oval que sujeta contra el pecho. Carece de alas, aunque no es descartable que las haya perdido con el paso del tiempo, pero sí cuenta con un largo manto prendido bajo el cuello que vuela por detrás de la imagen y se descuelga graciosamente sobre el hombro derecho generando duros plegados. Es precisamente a la parte inferior del paño a la que se sujeta con sus garras el demonio, convertido en un ser híbrido, alado pero antropomorfo, cuyos rasgos faciales desconocemos al haber perdido la cabeza. Sí se mantiene íntegra la de San Miguel, con una fisonomía inequívocamente parangonable a la del yacente salmantino y, por eso mismo, relacionable con el maestro Gil de Ronza. Su rostro redondeado, de pómulos y mentón marcado, ojos almendrados, cejas lisas, nariz aguileña y gesto ensimismado, se acompaña de una media melena peinada al medio que enmarca la cara y acaba de forma ensortijada o rizando sus puntas hacia arriba. Todos ellos son patrones estilísticos empleados de manera recurrente e inmutable por Ronza, pudiendo compararse con rostros de facciones finas y delicadas como el del San Sebastián de la parroquia zamorana de San Vicente, el del San Cristobalón de la iglesia de San Sebas-

56 JIMÉNEZ HERNÁNDEZ, Saturnino, *Villa de Montemayor. Historia y Monumentos,* Salamanca, s. ed., 1989, p. 160. Ya mediado el siglo XIX debió de estar arruinada, pues Madoz recoge la existencia de dos ermitas, una de ellas dedicada a San Antonio de Padua y otra, de la que no revela advocación, ya sin servicio. MADOZ, Pascual, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar,* t. XI, Madrid, Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1848, p. 546.





Fig. 11 izq. *Detalle de San Cristóbal*. Gil de Ronza. 1522-1525. Capilla del deán Vázquez de Cepeda, convento de San Francisco de Zamora (hoy en la Iglesia-Museo de San Sebastián de los Caballeros, Toro)
Fig. 12 dcha. *Detalle de San Sebastián*. Gil de Ronza. Primer cuarto siglo XVI. Iglesia de San Antolín de Zamora (hoy en la iglesia de San Vicente). Foto: José Ángel Rivera de las Heras

tián de los Caballeros de Toro que, como el arcángel lleva el cabello ceñido con una cinta textil (Figs. 11 y 12), o el del Ángel de la Ermita de la Cruz de Santa Clara de Avedillo.[57] Pero si nos remitimos a la composición general de la escultura, el verdadero referente es la imagen homónima que conserva el Metropolitan Museum de Nueva York, procedente de la capilla que el deán Diego Vázquez de Cepeda fundó en el convento de San Francisco de Zamora y cuya talla Ronza debió de acometer entre 1522-1525.[58] En ella podemos pro-

57 RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *En torno al escultor…* pp. 38-39, 54-55 y 58.

58 RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, "Nuevas atribuciones…", pp. 97-98. Según el autor, el arcángel llevaría en su mano derecha una lanza y en su izquierda la balanza para pesar las almas, variante iconográfica de la recogida en Salamanca. La bibliografía sobre la capilla franciscana es extensa, por lo que recojo únicamente las principales aportaciones, donde, además, se podrán encontrar otras referencias: SÁNCHEZ DOMÍNGUEZ, Lucía, "La iconografía de

fundizar en detalles menores que, debido a la minuciosidad y el gusto por la ostentación del maestro, sirven para reforzar este parentesco. Me refiero, por ejemplo, a las pequeñas hebillas que unen las distintas partes de la armadura (rodilleras, escarcelas, brazales…), a la unión de cada uno de los anillos de la cota, a la decoración mixtilínea en la parte central del peto,[59] o incluso al hecho de que sus pies desnudos se hagan visibles bajo los escarpes (Fig. 13).

Aunque iconográficamente se encuentren muy próximos a la escultura que acabamos de ver, existen otros dos arcángeles pétreos en el claustro de la seo salmantina que nada tienen que ver con la *maniera* de Ronza y que debieron de labrarse al arrancar el siglo XVI. Están ubicados concretamente en el interior del arcosolio del arcediano Diego Rodríguez y sobre el extradós de su contiguo, perteneciente a su hermano, el canónigo Francisco Rodríguez de San Isidro.[60] Llama la atención la profusión de imágenes de San Miguel en un espacio tan reducido, pues recuérdese que para el último de estos sepulcros había pintado Juan de Flandes la tabla a las que aludimos más arriba.

5. Conclusiones

Llegados a este punto creo que hemos logrado resolver algunas de las dudas existentes acerca de las dos efigies salmantinas, pero se plantean otras que, a falta de más detalles sobre el contexto material de las mismas o de la aparición de informaciones de carácter documental, habrán de quedar en suspenso. Creemos que ambas esculturas pueden tomarse como obras autógrafas de Gil de Ronza, pues en ellas reconocemos su particular y definido estilo, aguantando perfectamente la comparación con otras imágenes documentadas o con aquellas en las que se ha encontrado un mayor consenso entre la crítica. El principal problema, como ya se ha dicho en anteriores ocasiones, reside en que las casi inmutables formas del maestro flamenco dificultan el

la Capilla de D. Diego Vázquez de Cepeda en el convento de San Francisco de Zamora" en CASQUERO, J. A. (coord.), *Actas del IV Congreso Internacional de Hermandades y Cofradías de la Vera Cruz*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2009, pp. 359-382; NAVARRO TALEGÓN, José, "Memoria Histórica" en *Convento de San Francisco. Zamora*, Zamora, Fundación Rei Afonso Henriques, 1998, pp. 16-22; RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *En torno al escultor…*, pp. 17-18 y 25-37; PEREDA ESPESO, Felipe, "Escultura y Teatro a comienzos del siglo XVI: La Capilla del Deán Diego Vázquez de Cepeda", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte,* VI (1994), pp. 179-195.

59 Con el mismo ornato en el peto y similar armadura se le atribuyó otro San Miguel, muy modificado y acaso obra del taller, en la iglesia de Santa María la Nueva de Zamora, en RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, "Nuevas atribuciones…", p. 111.

60 FERNÁNDEZ VALLINA, Emiliano, "Circuitus mortuorum: personas y noticias lapidarias en las catedrales de Salamanca", *Salamanca. Revista de Estudios,* 43 (1999), pp. 37 y 39; REPULLÉS Y VARGAS, Enrique María, "El claustro de la Catedral de Salamanca y sus sepulcros", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* XI, 130 (1903), pp. 241-245.



Fig. 13. *San Miguel Arcángel*. Gil de Ronza. 1522-1525. Capilla del deán Vázquez de Cepeda, convento de San Francisco de Zamora. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, The Met Cloisters in Gallery 20, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471459

aquilatar las cronologías de sus creaciones debiendo colocarlas siempre en los arcos temporales de sus estancias en tal o cual ciudad o territorio. En este caso, lo más acertado nos parece fecharlas a fines del primer cuarto del siglo XVI, cuando Ronza y su taller se encontraban trabajando a pleno rendimiento en Salamanca. Obviamente, habrá encargos que aun estando en esa diócesis pudieron haberse realizado en otro momento, desbordando las cronologías prefijadas por quienes nos han precedido, pero sin otro sustento lo más prudente parece mantenerlas así.

Sin necesidad de ahondar en el análisis estilístico de los dos caballeros, sí queremos hacer una apreciación, y es que dentro de su producción quizá sean unos de esos ejemplos en los que la raigambre nórdica de su arte se muestra más impermeable a los nuevos gustos. Aunque ambas imágenes se hicieron para Salamanca, ciudad en la que pudo haber contemplado diversas obras con tempranos y elocuentes elementos renacientes, lo cierto es que aquí los obvió.[61] Estos detalles invitarían a hablar sobre asuntos en los que no podemos entrar aquí, como son el hasta qué punto esos motivos italianizantes que vemos en sus obras son algo propio o fruto de la colaboración de otros imagineros, si fue capaz de asumir intelectualmente esos elementos o si simplemente se limitó a reproducir detalles de las múltiples estampas que para entonces circulaban ya por toda Europa, etc.

Por último, referirnos a la iconografía del *miles Christi*, en la que encuadramos —de distinto modo— las dos esculturas pétreas de las que se ha hablado, tema que no era la primera vez que Ronza trataba en su producción y con el que seguramente estaría familiarizado dada la extensión de los textos del *Enchiridion* de Erasmo por el ámbito nórdico.[62] Al fin y al cabo, en una sociedad todavía fuertemente medievalizada, instituirse como "caballero cristiano", fuese a través de la participación en una acción bélica —justa y santa—, fuese en cualquier otro de los caminos de la defensa de la fe, suponía participar en el triunfo de la causa de Dios: "el único y mucho más eficaz remedio contra toda clase de adversidad o de tentación es la cruz de Cristo. Ella es ejemplo para los que yerran, refrigerio para los que sufren y armadura para los que luchan".[63]

---

61 Además, para entonces, ya había pasado por la catedral de Zamora, donde la portada de la capilla de San Ildefonso, terminada a principios del siglo XVI, constituía uno de los ejemplos más tempranos del Renacimiento en la ciudad. RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *La catedral de Zamora,* Salamanca, Durius Cultural, 2001, p. 92.

62 CABEZA RODRÍGUEZ, Antonio, *Juan de Flandes en Palencia. "El Caballero Cristiano" de Erasmo en La Crucifixión del Museo del Prado,* Palencia, Fundación VII Centenario de la Catedral de Palencia e Institución "Tello Téllez de Meneses", 2024, pp. 73-83.

63 ERASMO DE RÓTERDAM, *Enquiridion*…, pp. 230-231.

Bibliografía

ALONSO CORTÉS, Narciso, *Datos para la biografía artística de los siglos XVI-XVII*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, 1922.

ANDRÉS BAQUEDANO, Teresa, "El 'Miles Christi'. Iconografía católica Bernardina y franciscana de las armas de la caballería medieval" en MARTÍNEZ, Enrique (coord.); PI, Magdalena de Pazzis y CANTERA, Jesús (dirs.), *Armamento y equipo para la guerra,* Madrid, Cátedra Extraordinaria Complutense de Historia Militar, 2018, pp. 209-230.

AZCÁRATE, José María de, "El Maestro Hanequín de Bruselas", *Archivo Español de Arte*, XXI, 83 (1948), pp. 173-188, https://www.proquest.com/openview/390208bb29d147d0633cf57d78191278/1?cbl=1818508&pq-origsite=gscholar

AZCÁRATE, José María de, "El maestre Gil del retablo mayor de Toledo", *Miscelánea de Arte*, 1982, pp. 52-53.

BOLDO PASCUA, Francisco José, "El sepulcro de Don Rodrigo de Campuzano. Historia y conservación", *Pátina,* 16 (2011), pp. 17-43, https://revista-patina.escrbc.com/revista/patina-16/patina-16-articulo-02/el-sepulcro-de-don-rodrigo-de-campuzano-historia-y-conservacion/

BUENO PIMIENTA, Francisco, "Carisma y espiritualidad de la Orden de San Juan de Jerusalén", *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística* (Actas del I Simposio de Historia de la Orden de San Juan de Jerusalén), LXXXVI-LXXXVII, 261-266, (2003-2004), pp. 339-377, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2304553

CABEZA RODRÍGUEZ, Antonio, *Juan de Flandes en Palencia. "El Caballero Cristiano" de Erasmo en La Crucifixión del Museo del Prado*, Palencia, Fundación VII Centenario de la Catedral de Palencia e Institución "Tello Téllez de Meneses", 2024.

CAMÓN AZNAR, José, *Salamanca (Guía Artística)*, 2ª ed. Salamanca, Junta Provincial de Turismo, 1953.

CAMÓN AZNAR, José, *Summa Artis. Historia General del Arte: La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, vol. XVIII, Madrid, Espasa-Calpe, 1961.

CASASECA CASASECA, Antonio y ÁLVAREZ VILLAR, Julián, *Jardines, sitios y conjuntos históricos de la provincia de Salamanca,* Salamanca, Diputación provincial, 2002.

CHUECA GOITIA, Fernando, *La Catedral Nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción,* Salamanca, Ediciones Universidad, 1951.

CUESTA SALADO, Jesús, *Jaques Bernal, Benito Elías y Los Giralte de Villalpando. Aportaciones a la escultura de la primera mitad del siglo XVI en el occidente de Tierra de Campos*, Valladolid, s. ed., 2011.

DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto y CASCÓN MATAS, M.ª Carmen, "El arte en Béjar desde el Medievo hasta 1900" en HERNÁNDEZ, J. M.ª y AVILÉS, A. (coords.), *Historia de Béjar*, vol. II, Salamanca, Centro de Estudios Bejaranos y Diputación de Salamanca, 2013, pp. 481-547, https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4645215.pdf

DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto, "La iglesia de Montemayor del Río: arquitectura y legado artístico", *Revista de Ferias y Fiestas de la Cámara de Comercio de Béjar*, 2009, s. p.

ERASMO DE RÓTERDAM, *Enquiridion. Manual del caballero cristiano,* Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995.

ESPINO GARCÍA, Erica, *Testimonios hagiográficos y análisis literario de la figura del miles Christi en el cristianismo primitivo,* Universitat Autònoma de Barcelona, Trabajo de Fin de Grado, 2021, https://ddd.uab.cat/record/248585

FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia, "Testamento de Ana de Aguirre, segunda mujer de Juan de Juni", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 1 (1996-1997), pp. 15-19, https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2062691.pdf

FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo, *Memorias históricas de la ciudad de Zamora, su provincia y obispado.* Madrid, Establecimiento Tipográfico de los Sucesores de Rivadeneyra, 1882, T. II.

FERNÁNDEZ SALMADOR, Ana Isabel; VASALLO TORANZO, Luis: "La capilla de don Bautista de Monterrey. Juan de Bruselas, Juan de Campos y Diego Hanequín" en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* LV (1989), pp. 381-385, https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2689489.pdf

FERNÁNDEZ VALLINA, Emiliano, "Circuitus mortuorum: personas y noticias lapidarias en las catedrales de Salamanca", *Salamanca. Revista de Estudios,* 43 (1999), pp. 25-42, http://lasalina.es/documentacion/revistadeestudios/52-99-254.pdf

FIZ FUERTES, Irune, *Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña II y su escuela. La recepción del Renacimiento en tierras de Zamora y León*, Salamanca, Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", 2003.

FIZ FUERTES, Irune, *Pintura y pintores en Zamora (1525-1580). Un estudio de caso sobre la asimilación del Renacimiento en el noroeste Castellano-Leonés y su irradiación,* Valladolid, Ediciones Universidad e Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2023.

GALLEGO DE MIGUEL, Amelia, *Museo de Bellas Artes: Salamanca,* Salamanca, Gráficas Cervantes, 1975.

GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís, "El caballero victorioso", *Revista Digital de Iconografía Medieval,* IV, 7 (2012), pp. 1-10, https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-3.%20Caballero%20victorioso.pdf

GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora.* Madrid, Ministerio de Instrucción Pública, 1927.

GÓMEZ-MORENO, Manuel, *La escultura del renacimiento en España,* Barcelona, Gustavo Gil, 1931.

GÓMEZ-MORENO, Manuel, "El retablo mayor de la catedral de Oviedo", *Archivo Español de Arte,* XXV (1933), pp. 1-6, https://www.proquest.com/openview/67752e88d22861170bc3ba5a65ca5f11/1?cbl=1817209&pq-origsite=gscholar

GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca,* Madrid, Ministerio de Cultura, 1967.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, José María y MARTÍN VAQUERO, Rosa, "En torno al arte sepulcral del siglo XVI: El sepulcro de Antonio Sotelo y Cisneros en la Iglesia de San Andrés en Zamora", *Norba-arte,* 7 (1987), pp. 97-118, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=107375

HERRÁN ALONSO, Emma, "Entre el *homo viator* y el *miles Christi.* Itinerarios narrativos de la alegoría espiritual hispánica en la imprenta áurea", *Cahiers d'étu-*

des hispaniques médiévales, 30 (2007), pp. 145-165, https://www.persee.fr/doc/cehm_0396-9045_2007_num_30_1_1801

HERRÁN ALONSO, Emma, "La configuración literaria del tópico del 'Miles Christi' entre la Edad Media y el Renacimiento", en ALEMANY, Rafael, MARTOS, Josep Lluís y MANZANARO, Josep Miquel (eds.) *Actes del X Congrés Internacional de L'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Vol. 2, 2005, Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 879-893, https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5278697.pdf

ISIDRO GARCÍA, César Amador, *El Arte de los monasterios jerónimos de la provincia de Zamora*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2022.

JAVIERRE MUR, Áurea Lucinda (dir.), *Pruebas de ingreso en la orden de San Juan de Jerusalén. Catálogo de las series existentes en el Archivo Histórico Nacional*, Madrid, Archivo Histórico Nacional, 1948.

JIMÉNEZ HERNÁNDEZ, Saturnino, *Villa de Montemayor. Historia y Monumentos*, Salamanca, s. ed., 1989.

LEDESMA, Antonio, "Apogeo tardorrománico en la orden del Hospital: el primitivo claustro de San Juan de Barbalos (Salamanca)", *Codex Aquilarensis*, 30 (2014), pp. 177-224, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5063748&orden=0&info=link

LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, "Una revisión de obras del círculo de Juni", *Imafronte*, 16 (2004), pp. 149-166, https://revistas.um.es/imafronte/article/view/37461/35981

LLOMPART, Gabriel, "En torno a la iconografía renacentista del 'Miles Christi'", *Traza y baza. Cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura*, 1 (1972), pp. 63-94, https://raco.cat/index.php/trazaybaza/article/view/380960/474112

MADOZ, Pascual, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar*, t. XI, Madrid, Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1848.

MORENO ALCALDE, Mercedes, "El Museo de Salamanca: la colección de Bellas Artes", *BAM: Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Salamanca*, 3 (1999), pp. 7-25.

MORENO ALCALDE, Mercedes, "El Museo de Salamanca" en MORENO, M. y SANTONJA, M. (dir.), *Pinturas restauradas. Museo de Salamanca*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1992, pp. I-XXV.

MORENO ALCALDE, Mercedes, *Museo de Salamanca. Sección de Bellas Artes. Guía*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995.

NAVARRO TALEGÓN, José, *Escultura del primer cuarto del siglo XVII de los talleres de Toro*, Zamora, Caja provincial de Zamora, 1979.

NAVARRO TALEGÓN, José: "Documentos inéditos para la historia del arte. Pintores zamoranos del siglo XVI", *Anuario del IEZ "Florián de Ocampo"*, 1984, pp. 325-374, https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6578766.pdf

NAVARRO TALEGÓN, José, *Pintura en Toro. Obras restauradas*, Zamora, Diputación de Zamora, 1985.

NAVARRO TALEGÓN, José, "Memoria Histórica" en *Convento de San Francisco. Zamora*, Zamora, Fundación Rei Afonso Henriques, 1998, pp. 15-64.

NAVARRO TALEGÓN, José, "Manifestaciones artísticas de la Edad Moderna" en *Historia de Zamora. La Edad Moderna,* t. II, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2001, pp. 499-574.

NAVARRO TALEGÓN, José, "Sobre la iglesia de Venialbo y su retablo mayor", *Studia Zamorensia,* VII (2004), pp. 187-227, https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1179977.pdf

NIETO GONZÁLEZ, José Ramón, *Santa María la Mayor de Ledesma*, Salamanca, Librería Cervantes, 1997 (2ª ed.).

NUÑO GONZÁLEZ, Jaime, "Iglesia de San Juan de Barbalos", en GARCÍA, M. A., PÉREZ, J. M.ª. y RODRÍGUEZ, J. M., *Enciclopedia del Románico de Castilla y León. Salamanca,* Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002, pp. 323-330.

PARDO Y MANUEL DE VILLENA, Alfonso y SUAREZ DE TANGIL Y DE ÁNGULO, Fernando, *Índice de pruebas de los caballeros que han vestido el hábito de San Juan de Jerusalén (Orden de Malta) en el Gran Priorato de Castilla y León desde el año l514, hasta la fecha,* Madrid, Librería de F. Beltrán, 1911.

PEREDA ESPESO, Felipe, "Escultura y Teatro a comienzos del siglo XVI: La Capilla del Deán Diego Vázquez de Cepeda", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte,* VI (1994), pp. 179-195, https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/974/19594_11.pdf?sequence=1&isAllowed=y

PEREDA ESPESO, Felipe, *El artista, la imagen y su público en Salamanca, 1520-1525 (Aproximación a una iconografía funcional),* Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Tesis doctoral inédita, 1996.

PEREDA ESPESO, Felipe, "Antonio 'de Malinas', un escultor de los Países Bajos en la España del Renacimiento", *Archivo Español de Arte,* LXXVII, 306 (2004), pp. 140-152.

PEREDA ESPESO, Felipe, "La decoración escultórica de la Catedral de Salamanca en el siglo XVI" en NAVASCUÉS, P. y GUTIÉRREZ, J. L. (dirs.), *Medievalismo y Neomedievalismo en la arquitectura española: Las Catedrales de Castilla y León I,* Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1994, pp. 257-260.

PÉREZ HIGUERA, María Teresa, "El retablo mayor y el primer transparente de la catedral de Toledo", *Anales de Historia del Arte,* 4 (1993-1994), pp. 471-480, https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA9394110471A/31837

PÉREZ MARTÍN, Sergio y FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, "El 'Cristo de los piojos' de Ávila y un 'Cristo de la Vera Cruz' de Saucelle (Salamanca): dos nuevas obras de Gil de Ronza y su taller", *Cuadernos abulenses*, 15 (2016), pp. 203-209.

PÉREZ MARTÍN, Sergio y RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, "Una propuesta al escultor flamenco Gil Ronza un relieve de alabastro en el Museo de Ávila", *Sarmental: Estudios de Historia del Arte y Patrimonio*, 3 (2024), pp. 17-28, http://revistas.ubu.es/sarmental/article/view/80

PÉREZ MARTÍN, Sergio, "El entallador leonés Jaques Bernal y el retablo mayor de San Salvador de Abezames: un encargo frustrado por los oficiales del obispado de Zamora, *Brigecio. Revista de Estudios de Benavente y sus tierras*, 24-25 (2014-2015), pp. 155-178, https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5257747.pdf

PÉREZ MARTÍN, Sergio, *El escultor Juan de Montejo (1555-1601). Un último aliento de la estética juniana.* Madrid, CSIC, 2023, http://libros.csic.es/product_info.php?products_id=1829

RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, *La Catedral de Zamora,* Zamora, Fundación Ramos de Castro para el Estudio y la Promoción del Hombre, 1982.

RAMOS MONREAL, Amelia y NAVARRO TALEGÓN, José*: La fundación de los Morán Pereira. El hospital de la Encarnación*. Zamora, 1990.

REAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano – Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*, t, I, vol. 1, Barcelona, Del Serbal, 1999.

REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba: "El francés Julí, cantero y entallador, entre Salamanca y Santiago (†1563)", *BSAA arte*, 83 (2017), pp. 105-116, https://revistas.uva.es/index.php/bsaaarte/article/view/813

REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba, *Del manierismo al naturalismo. Escultura en la diócesis de Salamanca,* Universidad de Valladolid, Tesis doctoral inédita, 2018, https://uvadoc.uva.es/handle/10324/33307

REDONDO CANTERA, María José, *El sepulcro en España en el siglo XVI: Tipología e iconografía*, Madrid, Servicio General de Promoción de las Bellas Artes, 1987.

REPULLÉS Y VARGAS, Enrique María, "El claustro de la Catedral de Salamanca y sus sepulcros", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* XI, 130 (1903), pp. 241-245, https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1903m12v11n130.pdf

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *En torno al escultor Gil de Ronza,* Zamora, Diputación de Zamora, 1998.

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, La catedral de Zamora, Salamanca, Durius Cultural, 2001.

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *El Cristo de las Injurias, una imagen en busca de autor,* Cuadernos del Santo Entierro, 3, 2002.

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *Pequeñas esculturas*, folleto de la 6ª exposición del Museo Diocesano de Zamora, 2015.

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, "Nuevas atribuciones al escultor Gil de Ronza y su taller", *Studia Zamorensia,* 18 (2019), pp. 67-119, https://revistas.uned.es/index.php/studiazamo/article/view/26665

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *La sillería coral de la catedral de Zamora. Un canto al Salvador,* Zamora, Cabildo de la Catedral de Zamora, 2020.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *Guía de Salamanca,* León, Lancia, 1989.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *Guía artística de Salamanca,* León, Lancia, 2005.

SALCEDO RIESGO, Iván y SAN CLEMENTE GEIJO, María del Pilar, "La armadura del caballero en la Edad Media: influencia de la superioridad técnica en la ideología de la guerra" en MARTÍNEZ, Enrique (coord.), PI, Magdalena de Pazzis y CANTERA, Jesús (dirs.), *Armamento y equipo para la guerra,* Madrid, Cátedra Extraordinaria Complutense de Historia Militar, 2018, pp. 231-249.

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago, LORENZO PINAR, Francisco Javier y ALMARAZ VÁZQUEZ, Mercedes, "Modelos de transporte por Salamanca y Zamora

en la Edad Moderna hasta mediados del siglo XVII", en LERA, J. C. y PÉREZ, S. (coords.), *Homenaje a Miguel Ángel Mateos,* Zamora, 2021, pp. 534-535.

SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio (dir.), *Caballeros y caballerías. 500 años del Amadís de Gaula,* Valladolid, Fundación Museo de las Ferias, 2008.

SÁNCHEZ DOMÍNGUEZ, Lucía, "La iconografía de la Capilla de D. Diego Vázquez de Cepeda en el convento de San Francisco de Zamora" en CASQUERO, J. A. (coord.), *Actas del IV Congreso Internacional de Hermandades y Cofradías de la Vera Cruz*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2009, pp. 359-382.

SANTOS MIÑAMBRES, Manuel Alberto, "La alegoría del Miles Christi como transmisora de iconografías militares paganas en la época de la Contrarreforma" en SOUSA, Ana Cristina, GARCÍA, José Julio, LÓPEZ, Carme y PEREIRA, Marisa (coords.), *Ignoranti Quem Portum Petat, Nullus Suus Ventus Est: novos caminhos e desafios dos estudos icónico-textuais*, Oporto, CITCEM, 2023, pp. 583-596, https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/20589.pdf

TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, *Juan de Bruselas y la sillería coral de la catedral de Zamora,* Cuadernos de Investigación, 13, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 1996.

VALLEJO NARANJO, Carmen, "Lo caballeresco en la iconografía cristiana medieval", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* 93 (2009), pp. 33-67, https://www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v30n93/v30n93a2.pdf

VASALLO TORANZO, Luis, *Sebastián Ducete y Esteban de Rueda. Escultores entre el manierismo y el barroco,* Salamanca, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2004.