Entalladores franceses en la diócesis de Astorga durante la segunda mitad del siglo XVI: Francisco Julí, Guillomo Peral y Cristóbal Fuertes

French carvers in the diocese of Astorga during the second half of the 16th century: Francisco Julí, Guillomo Peral and Cristóbal Fuertes

Rubén Fernández Mateos

Universidad de Burgos
Departamento de Historia, Geografía y Comunicación. Facultad de Humanidades y Comunicación
Paseo de Comendadores, s/n. 09001 – Burgos
rfmateos@ubu.es
ORCID: http://orcid.org/0000-0002-6898-4734
Fecha de envío: 15/8/2025. Aceptado: 10/11/2025
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, Extraordinario 1, "Escultores franceses en la Península Ibérica durante la Edad Moderna" (2026), pp. 171-198.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.Extra.01.05
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)
Este trabajo se enmarca dentro de la actividad investigadora del GIR IDINTAR (*Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo*) de la Universidad de Valladolid y del GIR ARHISMO (*Arte Hispánico de la Edad Moderna y Contemporánea y sus relaciones europeas y americanas*) de la Universidad de Burgos.

Resumen: Este estudio analiza y reflexiona sobre tres entalladores de origen francés que trabajaron en el obispado de Astorga durante la segunda mitad del siglo XVI. En concreto, el borgoñón Francisco Julí, dentro de la tendencia manierista, relacionado con el retablo de la Trinidad de la colegiata de Villafranca del Bierzo; el segundo es el normando Guillomo Peral, al que se le documentan nuevas obras —hoy desaparecidas—; y el último es Cristóbal Fuertes, que fue criado de Bartolomé Hernández —oficial de Gaspar Becerra—, al que se le documentan varias obras, de las que sólo se conservan dos sagrarios.

Palabras clave: Francisco Julí; Guillomo Peral; Cristóbal Fuertes; entalladores; escultura; traza; siglo XVI; Manierismo; Romanismo; diócesis de Astorga.

Abstract: This study analyzes and reflects on three woodcarvers of French origin who worked in the bishopric of Astorga during the second half of the 16th century. Specifically, the Burgundian Francisco Julí, of Mannerist leanings, is associated with the altarpiece of the Trinity in the collegiate church of Villafranca del Bierzo; the second is the Norman Guillomo Peral, of whom new works, now lost, are documented; and the last is Cristóbal Fuertes, servant of Bartolomé Hernández, an official of Gaspar Becerra, of whom several works are documented, of which only two tabernacles are preserved.

Keywords: Francisco Julí; Guillomo Peral; Cristóbal Fuertes; carvers; sculpture; design; 16th century; Mannerism; Romanist; diocese of Astorga.

*****

La llegada de maestros extranjeros a España desde la Edad Media fue una constante. El número de artistas fue incrementándose a medida que pasaban los siglos y sus procedencias iban a ser muy diversas —flamencos, franceses, borgoñones, alemanes, italianos,…—. Los reinados de los Reyes Católicos, Carlos I y Felipe II son un ejemplo claro de lo dicho. En el caso de la escultura son muchos los entalladores e imagineros de procedencia nórdica trabajando para diferentes territorios hispánicos que se conocen por la documentación. Centrándose en Castilla y, más concretamente, en la actual región de Castilla y León, se han documentado a artistas célebres que han dejado abundante obra, algunos de los cuales son de vital importancia para la plástica española del tardogótico y del renacimiento. Nombres como Gil de Siloe, Alejo de Vahía, Gil de Ronza, Felipe Bigarny, Juan Picardo, Esteban Jamete o Juan de Juni, son sólo una muestra de los maestros más conocidos de ascendencia germana, flamenca o francesa que trabajaron en este territorio.[1] Muchos otros, de menor entidad —la mayor parte ocultos bajo la actuación de los talleres de otros artistas—, también realizaron algunos encargos. En el caso concreto de la diócesis de Astorga (León), existen algunos ejemplos de entalladores franceses a los que se le documentan obras de manera independiente, como se analizará a continuación. Primero se reflexionará sobre el papel del borgoñón

1 Sobre estos artistas, ver los estudios fundamentales de YARZA LUACES, Joaquín, "El retablo mayor de la Cartuja de Miraflores", en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época*, Burgos, Institución Fernán González y Caja Burgos, 2001, pp. 207-238; ARA GIL, Clementina Julia, *En torno al escultor Alejo de Vahía (1490-1510)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1974; YARZA LUACES, Joaquín, *Alejo de Vahía mestre d´imatges*, Quaderns del Museu Frederic Marès, 6, Barcelona, Museu Frederic Marès, 2001; RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *En torno al escultor Gil de Ronza*, Zamora, Diputación de Zamora, 1998; 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*, 45 (2016), pp. 253-265; RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, "Nuevas atribuciones al escultor Gil de Ronza y su taller", *Studia Zamorensia*, 18 (2019), pp. 67-119; RÍO DE LA HOZ, Isabel del, *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2001; VASALLO TORANZO, Luis, "Felipe Bigarny a la luz de su testamento e inventarios de bienes", *Archivo Español del Arte*, XCII, 366 (2019), pp. 145-160; PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Juan Picardo al servicio de los Manuel en Peñafiel", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología: BSAA*, 39 (1973), pp. 521-527; FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, "Juan Picardo (1506-h. 1576) en el retablo de Santa Lucía de la catedral de Palencia y otras obras atribuibles en Medina del Campo (Valladolid)", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 91-92 (2020-2021), pp. 237-257; RODRÍGUEZ BOTE, María Teresa, "Sobre Juan Picardo, dos artistas homónimos del siglo XVI con distintas trayectorias", *Archivo Español del Arte*, XCVII, 388 (2024), pp. 1406; DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*, Madrid, Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas. Centro de Estudios Históricos, 1933; TURCAT, André, *Etienne Jamet alias Esteban Jamete*, París, Picard éditeur, 1994; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Juan de Juni. Vida y Obra*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Educación y Ciencia, 1974; FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia, *Juan de Juni, escultor*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012.

Francisco Julí en Villafranza del Bierzo (León), maestro que entra dentro de la tendencia manierista, para luego abordar las figuras del normando Guillomo Peral y al entallador del entorno de Bartolomé Hernández —uno de los oficiales de Gaspar Becerra— Cristóbal Fuertes, enmarcados ya en la corriente romanista.

1. Reflexiones sobre Francisco Julí (act. 1534-1563): un entallador manierista en Villafranca del Bierzo (León)

En la capilla de la Trinidad de la colegiata de Villafranca del Bierzo se halla un retablo cuya autoría se ha relacionado con Francisco Julí[2] (Fig. 1). Sin embargo, existen varios interrogantes para adjudicárselo, pues la documentación nunca lo trata como escultor y no existen en la diócesis asturicense ninguna otra obra con la que se pueda comparar.

Natural de Dijon (Francia), es un ejemplo más de esos maestros franceses que trabajaron en varios lugares de Castilla —remarcando su carácter viajero—, pues consta que estuvo en Salamanca, Zamora, Valladolid, Villafranca del Bierzo (León), Ponferrada (León) y Santiago de Compostela (La Coruña). Casado con Ana Sierra en la ciudad del Tormes en 1534, con la que tuvo tres hijas, no aparecerá en Villafranca hasta 1544, donde el 17 de enero de 1552 se le cita como "ya estante y residente en la villa de Villafranca del Bierzo en el reyno de León".[3] No me referiré a la actuación de Julí en otras localidades y a sus problemas judiciales que le enviaron a la cárcel de Valladolid en 1550, puesto que ya ha sido estudiado recientemente, y sólo me centraré en hacer alguna reflexión sobre el artista a partir de la máquina de esta población berciana.[4]

---

2 Sobre Francisco Julí, en general, y el retablo de la Trinidad de Villafranca del Bierzo, en particular, ver GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León (1906-1908)*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925, pp. 383-385; PÉREZ COSTANTI, Pablo, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, Imprenta, Librería y Enc. del Seminario C. Central, 1930, pp. 308-311; RIVERA BLANCO, Javier y RODICIO RODÍGUEZ, Cristina, "Francisco Juli, escultor y cantero", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología: BSAA*, 47 (1981), pp. 415-423; VOCES JOLÍAS, José María, *El arte religioso de El Bierzo en el siglo XVI*, Ponferrada, 1987, pp. 40-44, 137-138, 202-203, 238-244; RAMOS GORDÓN, José Manuel, "Santísima Trinidad" en *Credo. Las Edades del Hombre. Arévalo*, Valladolid, 2013, pp. 146-147; REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba, "El francés Julí, cantero y entallador, entre Salamanca y Santiago (†1563)", *BSAA Arte*, 83 (2017), pp. 103-123; REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba, *Del Manierismo al Naturalismo. Escultura en la diócesis de Salamanca*, Tesis doctoral dirigida por Jesús Urrea Fernández, Universidad de Valladolid, 2018, pp. 191-224; PÉREZ MARTÍN, Sergio, "Retablo de la Santísima Trinidad" en *Hospitalitas. Las Edades del Hombre. Villafranca del Bierzo*, Valladolid, 2024, pp. 392-393.

3 REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba, "El francés Julí…", p. 105.

4 Lo último y más novedoso sobre el artista en REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba, "El francés Julí…",

Lo primero que hay que tener en cuenta es su oficio. En el interrogatorio tras ingresar en la cárcel de Valladolid en 1550, declaró que su oficio era el de "maestro de cantería y entallador", una afirmación muy clara a la hora de considerar su autoría en el retablo leonés. Partiendo de esta base, estoy de acuerdo con Rebollar Antúnez cuando considera a Julí como contratista de la obra, en el que realizaría el ensamblaje y la parte escultórica la subcontrataría a algún imaginero. Su condición de entallador se puede rastrear también en Salamanca, con los desparecidos retablos de Valbuena y Horcajo de Huebra y el de Montemayor del Río, muy intervenido por una desafortunada restauración y mucho más contenido en traza que el de Villafranca.[5]

Volviendo al retablo leonés, Voces Jolías lo dató entre 1553-1557, teniendo en cuenta que entre 1551-1552 Francisco Julí estaba actuando como cantero en la propia arquitectura de capilla de la Trinidad y porque no existe ningún elemento romanista en su conjunto, una estética que Gaspar Becerra implantó en el retablo mayor de la catedral de Astorga (1558-1562). Sin embargo, hay que tener en cuenta que en marzo de 1557 el artista se encontraba en Santiago de Compostela trabajando en el Hospital Real y un año después en la capilla mayor de la iglesia de los agustinos de Ponferrada, por lo que la obra estaría ya terminada antes de irse fuera.[6] También cabe la posibilidad de que los oficiales que tuviera a su cargo lo concluyeran posteriormente mientras estaba en las otras localidades. De prolongarse en el tiempo uno o dos años, sería dudoso que el romanismo del retablo catedralicio influyera tan pronto en la diócesis asturicense, ya que los modelos de Becerra sólo fueron utilizados al principio por sus oficiales, como Pedro de Arbulo (retablo de Casoyo, 1563), Juan Fernández de Vallejo (imagen atribuida de San Mamés de Combarros, hacia 1560-1562) y Bartolomé Hernández después de regresar de Madrid tras el fallecimiento del maestro jienense (retablo de Luyego de Somoza, 1570-1576).

El patrono de la capilla de la Trinidad fue el canónigo y maestrescuela de la colegiata Pedro González, en cuyo testamento, dictado en 1550, mandó hacer un retablo por 300 ducados a "Maestre Julí".[7] El retablo es una obra mixta, de escultura y pintura, compuesto por un banco, dos cuerpos, tres calles, cuatro entrecalles y un ático. Las dos entrecalles laterales están retranqueadas, formando una "U" en planta, en un recurso extravagante propio del manierismo, al igual que el hecho de apear toda la máquina sobre cuatro termes. El primer cuerpo está subdivido en otros dos pequeños cuerpos, que

pp. 103-123 y REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba, *Del Manierismo al Naturalismo…*, pp. 191-224.

5 REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba, *Del Manierismo al Naturalismo…*, pp. 209-210.

6 REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba, *Del Manierismo al Naturalismo…*, p. 219.

7 RIVERA BLANCO, Javier y RODICIO RODÍGUEZ, Cristina, "Francisco Juli…, p. 417.



Fig. 1. *Retablo de la Trinidad*. Francisco Julí y otros. Hacia 1553-1557. Colegiata de Santa María. Villafranca del Bierzo (León)

son abarcados por columnas de orden compuesto, insinuando de ese modo el orden gigante. Una fórmula que Alonso Berruguete ya había utilizado en

el retablo de San Benito de Valladolid (1526-1532), pero con columnas abalaustradas. Las del retablo villafranquino son más clásicas, estriadas y con una especie de collarino en el tercio inferior del fuste, decorado con dentellones. Las del segundo cuerpo y el ático son estriadas. Hay también unos aletones avolutados que van del primer al segundo cuerpo. La decoración ornamental se desarrolla por los entablamentos, los traspilares de las columnas y los netos del banco, a base de *putti*, trapos colgantes, mascarones, animales fantásticos, carruajes, guerreros, ángeles portando los *arma Christi*… un lenguaje típico del universo manierista. La traza del retablo es más atrevida que la del de Montemayor del Río, con forma de casillero y columnas abalaustradas.

En cuanto a la escultura, que se ubica en el banco, calle central, entrecalles y ático, Gómez-Moreno encontró influencias de Berruguete y Juni y Rivera Blanco y Rodicio Rodríguez siguiendo al historiador del arte granadino añadieron también la relación con Juan de Valmaseda, por las anatomías, el tipo de cabellos y barbas de algunas imágenes.[8] Por otro lado, Rebollar Antúnez, sin especificar estilo, lo adjudica a un posible escultor leonés y Pérez Martín deja entrever la influencia borgoñona de algunos relieves, descartando ambos la autoría de Julí.[9]

En mi opinión, la escultura de este retablo no tiene nada que ver ni con Berruguete ni con Juni, salvo el hecho de utilizar un estilo manierista arraigado en Castilla desde la irrupción de estos dos maestros. Alguno de los tres apóstoles del primer cuerpo, del que sólo se identifica claramente a *San Andrés*, tienen una postura inestable y un movimiento muy de este estilo. Recuerdan a la escultura de algunos retablos del imaginero Lucas Formente y el entallador Nicolás de Brujas, como el de Dehesas (León) (1557-1560) o el de San Pedro Castañero (León) (1560),[10] pero el parecido tiene que ver más con una corriente estilística de la época que por la ejecución de un mismo escultor. El relieve de la *Trinidad* (Fig. 2), el de mayor calidad, el de la *Natividad* y los *Reyes Magos* y los bultos de *San Pedro* y *San Pablo* (Fig. 3) que se ubican en las entrecalles retranqueadas, como aprisionadas entre las columnas —dando una sensación de angustia espacial—, tienen un poso escultórico de origen francés. Este elemento es lo que llevaría a Gómez-Moreno a ver la influencia de Juni. La corpulencia de las figuras, las caras anchas, los ropajes envolventes y el gusto por la suntuosidad y detallismo, como se puede ver

8 GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo Monumental…*, p. 385; RIVERA BLANCO, Javier y RODICIO RODÍGUEZ, Cristina, "Francisco Juli…, p. 422.

9 REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba, *Del Manierismo al Naturalismo…*, p. 209; PÉREZ MARTÍN, Sergio, "Retablo…", p. 392.

10 VOCES JOLÍAS, José María, *El arte religioso…*, pp. 143-151.





Fig. 2 izq. *Relieve de la Trinidad*. Anónimo. Hacia 1553-1557. Colegiata de Santa María. Villafranca del Bierzo
Fig. 3 dcha. *San Pedro.* Anónimo. Hacia 1553-1557. Colegiata de Santa María. Villafranca del Bierzo

en la *Trinidad* o el *rey Baltasar*, por ejemplo, derivan de la estética escultórica francesa, que encaja con el origen borgoñón de Francisco Julí.

En resumen, el retablo de la colegiata de Villafranca sería una obra encargada a Julí, donde actuaría como contratista de la obra y artífice del ensamblaje, subcontratando a escultores la parte de las imágenes y relieves, donde tuvieron que participar franceses, según se desprende de su estilo. En ningún caso se puede relacionar con algún artista leonés del entorno, puesto que no hay en la diócesis obras que presenten las mismas características.

2. El entallador normando Guillomo Peral (doc. 1589-† 1591)

Este modesto artista fue estudiado hace unos años por Manuel Arias Martínez a propósito de su testamento, inventario y almoneda. La información

que suministran estos documentos señala su procedencia de la ciudad francesa de Rouen, en Normandía, la existencia de un hijo natural llamado Antonio Peral, concebido de una mujer soltera de nombre María Martínez, o su relación profesional y de amistad con el entallador Tirso de Medina, que fue uno de sus testamentarios junto al pintor Hernando Pabón.[11] Debió vivir algún tiempo en el arrabal de San Andrés de Astorga y consta que tuvo dos oficiales en su taller, Pedro Barbero y Diego Dulce, que firman como testigos en su testamento y que son nombrados con el oficio de ensamblador y entallador respectivamente.[12]

Además de otros datos que suministra el estudio de Arias Martínez, sobre las herramientas y materiales que quedaron de Guillomo Peral, los artistas que las adquirieron y las obras inacabadas, puedo aportar algunas noticias más sobre su actividad artística en los escasos años en los que aparece documentado en la diócesis asturicense. Así, en el testamento que redactó el 15 de enero de 1591, se dice que tenía a su cargo una sillería de coro compuesta por cuarenta sillas, encargada por el bachiller Hernán García, cura de la iglesia de San Bartolomé de Astorga, siendo fiador el ensamblador Luis de la Bena y escriturada ante el notario Cristóbal García. Pide que los testamentarios lo acaben a su costa.[13] Afortunadamente, en el Archivo Diocesano de Astorga se conserva el contrato de esta obra, formalizado el 3 de julio de 1589 ante el notario mencionado, que dice:

> "En la çiudad de Astorga a tres días del mes de julio, año del nasçimiento de nuestro señor Jesuschristo de mill e quinientos e ochenta e nuebe años, por ante mí el scrivano e notario público e testigos infrasescritos paresçieron presentes de la una parte el bachiller Hernán García, clérigo presbítero cura de la iglesia parrochial y beneficiado de San Bartolomé de la dicha ziudad de Astorga y de la otra Guillomo Peral, ensamblador rresidente en la dicha ziudad, e dijeron que porque el dicho bachiller Hernán García a tratado e trata de haçer la sillería de madera del coro vajo del monasterio del Espíritu Sancto de la dicha ziudad, donde se quiere enterrar, y sobre ello se a conçertado con él para que haga la dicha sillería…
>
> Primeramente, que el dicho Guillomo Peral, ensamblador, aya de haçer e haga la dicha obra de la dicha sillería del dicho coro vajo […] de mi buen ensamblaje, luçido e vistoso y según e conforme a la traza que este a dado, que está ante mí el dicho scrivano y firmada de ambas partes…
>
> Yten que a la frontera del dicho coro vaxo el dicho examblador a de haçer una silla en que se siente la abadesa del dicho monasterio con otras dos sillas

11 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "Testamento, inventario y almoneda del ensamblador normando Guillomo Peral", *Astórica: Revista de estudios, documentación y divulgación de temas astorganos*, 28 (2009), pp. 227-254.

12 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "Testamento, inventario…", pp. 228-230.

13 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "Testamento, inventario…", pp. 231 y 238-239.

a cada lado, que todas son çinco sillas y con sus rrincones que çierren y abran por anbas partes […]

Yten que en el lado derecho del dicho coro el dicho official aya de haçer y haga diez y ocho sillas conforme a la dicha traça que está dada en que se sienten las monxas del dicho monesterio y el altor dellas a de ser conforme a la dicha traça.

Yten que la cruz questa señalada en la dicha traça a de benir en bajo de las ventanas que sale a la calle que va para puerta del obispo […]

Yten al lado izquierdo del dicho coro vaxo junto al rrencón ará una silla sola y junto a ella a de açer una puerta por donde se entre e salga al dicho coro bajo yençima de la dicha puerta una ventana […] y dende allá asta la otra puerta questa en el dicho coro a de haçer ottras catorçe sillas conforme a la dicha traça y el anchor de todas las dichas sillas es e por las çinco principales que son las de la abadesa e las dichas de cada lado que an de ser anchas porque ynchan todo aquello […]

Yten que para haçer la dicha obra arriba declarada el dicho bachiller Hernán García cura a de dar al dicho Guillomo Peral, ensamblador, toda la madera, clavos e todos los demás materiales necessarios al pie de la obra a su costa e más posada y camas para él y sus offiçiales […]

Yten quel dicho bachiller Hernán García a de dar e pagar al dicho Guillomo Peral, ensamblador, por la hechura e travaxo de manos de cada una de las dichas sillas conforme a la dicha traça e condiçiones siete ducados y medio salvo la silla de la dicha abadesa, puerta e bentana […]

Yten que el dicho Guillomo Peral, ensamblador, aya de haçer e haga la dicha obra e sillería […] e la dé ffecha y acabada y en toda perfeçión según el arte lo rrequiere dentro de dos años".[14]

Como reseñaba el testamento el fiador de la obra fue Luis de la Bena. Entre los testigos del contrato figuran "Pedro de Bilvao, pintor, y Alberto Matea, ensamblador", dos maestros conocidos del panorama artístico astorgano. El segundo es Alberto Matía, un entallador oriundo de Colonia (Alemania) que trabajó en el taller de Bartolomé Hernández y después en el de su viuda Luisa del Torneo, como se ha estudiado recientemente.[15]

El contrato desvela el lugar para dónde fue concertada la sillería, el convento del Sancti Spiritus de Astorga, de monjas franciscanas de la tercera orden regular. La obra debía durar dos años, pero a la hora de redactar el testamento en 1591 todavía no se había terminado. Este es el primer documento en el que aparece Guillomo Peral y en él se le cita como residente y no

14 Archivo Diocesano de Astorga [en adelante, ADA], Protocolos notariales, Cristóbal García, 3 de julio de 1589, s. f.

15 FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, "Luisa del Torneo († 1611) y su labor empresarial tras la muerte de su marido el entallador Bartolomé Hernández († 1588)", en HOYOS ALONSO, Julián y ZARAPAÍN YÁÑEZ, María José (eds.), *Mujeres, arte y patrimonio. Hilos de oro en el lienzo del tiempo*, Gijón, Ediciones Trea, 2023, pp. 133-148.

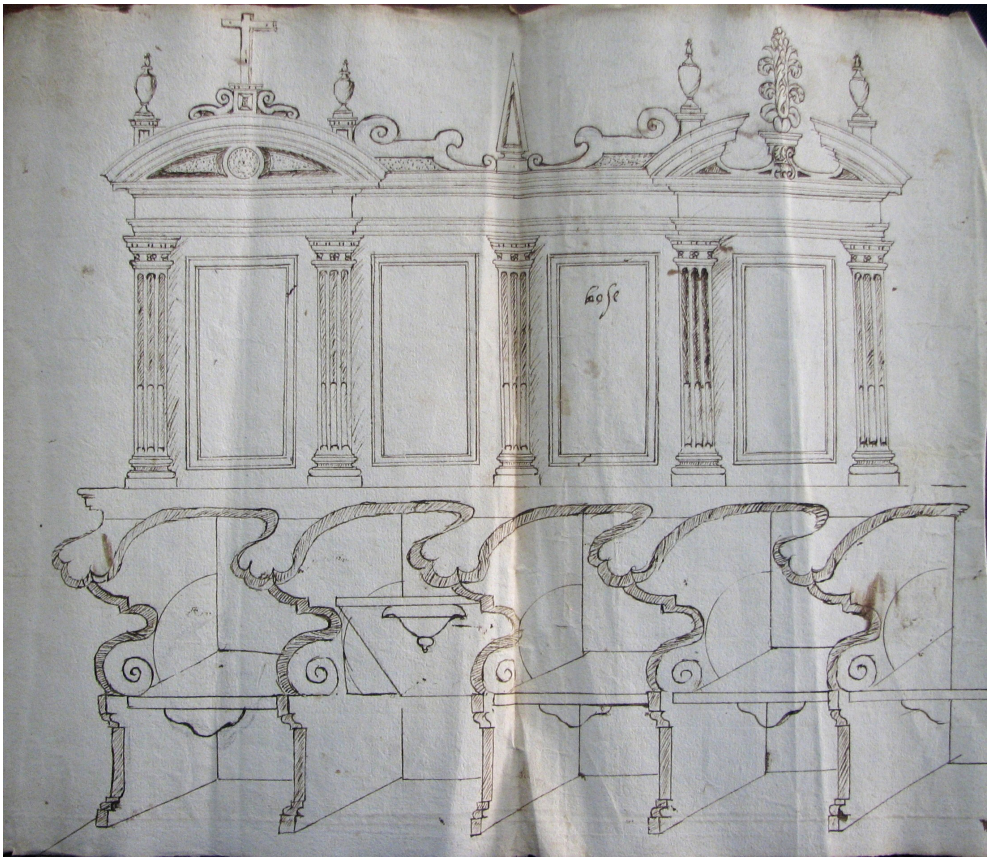


Fig. 4. *Traza de la sillería de coro del convento del Sancti Spiritus de Astorga*. Guillomo Peral. 1589. Archivo Diocesano de Astorga (León)

vecino de la capital maragata, por lo que se deduce que vino de otro lugar para trabajar aquí, no sabemos si de la propia diócesis o desde fuera de ella. Por otro lado, la cantidad de sillas que se mencionan en el testamento es de cuarenta, mientras que en el contrato se cuentan unas pocas menos. Así, se dice que en la parte frontal habría cinco, siendo la central la destinada para la abadesa, en la derecha dieciocho y en la izquierda una silla en el rincón, antes de la puerta, y desde ahí otras catorce hasta la otra puerta, sumando un total de treinta y ocho sillas.

Lo más interesante de toda la escritura es que se aporta un dibujo con la traza de cinco sillas del conjunto (Fig. 4). A pesar de los errores de perspectiva que hay en los apoyabrazos, se puede ver que Peral era un maestro de ciertas dotes. Una de las sillas está levantada para que se vea la misericordia. Los respaldos se resuelven con rectángulos moldurados entre pilastras y los estalos de los extremos se rematan por dos frontones. El de la izquierda es



Figs. 5 y 6. *Sillería de coro*. ¿Guillomo Peral?. ¿1589-1591?. Convento del Sancti Spiritus. Astorga

semicircular y de él sobresale una cruz, mientras que el de la derecha es partido y presenta unos ornamentos vegetales. Entre ambos frontones hay una decoración recortada de tradición clasicista a modo de aletones que flanquean una pirámide viñolesca. De este modo vemos cómo a una estructura romanista se incorporan elementos del clasicismo escurialense.

A los pies de la iglesia del convento se ubica el coro bajo, donde se dispone una sillería sencilla que podría ser la que realizó el ensamblador normando (Fig. 5). Lamentablemente no he podido verla de cerca porque se encuentra en un espacio de la clausura de las monjas y, por tanto, es inaccesible para el público. Lo que hoy se puede ver desde la reja es una sillería que tiene algunas similitudes con la traza del contrato, pero también bastantes diferencias. Por ejemplo, tiene menos sitiales que los que se concertaron, pues sólo hay treinta y uno, en vez de los treinta y ocho que reseñan en el contrato o los cuarenta que indica el testamento. También carece de los frontones que rematan los respaldos. Sin embargo, los respaldos de las sillas presentan pilastras de orden toscano similares, aunque con más estrías que en el dibujo, y los apoyabrazos y misericordias tienen cierto parecido (Fig. 6). Coincide también con la cláusula del contrato que habla de la silla de la abadesa con otras dos a los lados, formando de este modo cinco en el frente de la sillería. El estalo de la abadesa tiene una intervención del último cuarto del siglo XVIII, de época rococó, con un remate de rocalla y un relieve con el Espíritu Santo en su apariencia de paloma del que salen rayos, dentro de un tondo de nubes con cuatro cabezas de ángeles. Todo aparece con una pintura neoclásica azulada que imita mármoles, con una decoración vegetal y tres pájaros pintados, que destaca la silla principal.

Analizada la sillería y sin poder verla de cerca no nos queda claro si realmente es una versión simplificada de la traza original —y que haya perdido algunas partes, como los frontones—, o es una obra posterior. La idea de articulación a base de pilastras y los cinco sitiales en el frente parecen inclinar la balanza hacia la autenticidad de la obra por parte del maestro francés, pero no se puede aseverar convincentemente.

La siguiente noticia que tenemos sobre Guillomo Peral es la contratación de dos escritorios con el canónigo Andrés Cajal y el racionero Juan Felipe de la catedral asturicense, que se realizó el 3 de diciembre de 1589.[16] En la escritura se dice que Peral era "natural de la ziudad de Roán en el reyno de Franzia, residente en esta ziudad de Astorga", volviendo a confirmar su lugar natal y la condición de residente en la ciudad en ese año. Los escritorios tendrían que ser de madera de nogal con doce cajones cada uno hechos de madera de álamo blanco y dos puertas a los lados. En el medio tendría una abertura, que la documentación llama capilla, con una cruz de remate. Se dice que tenían que seguir la traza dada, siendo acabados para el día de la Pascua del Espíritu Santo de 1590, por un precio de 21 ducados cada uno.

El 23 de enero de 1590 contrató unas puertas y unos cajones para la iglesia de San Martín de Barrientos (León) con el cura Juan Aragón Luján. Tenían

16 ADA, Prot. Santos García, 3 de diciembre de 1589, s. f.

que hacerse de nogal y álamo blanco después de que estuviese "ffecho el cuerpo de la dicha iglesia, dentro de seis meses".[17] En este caso se le nombra como "entallador vezino de la dicha ciudad de Astorga", por lo que en esta fecha ya había adquirido su vecindad en la capital maragata.

En verano del mismo año el artista aparece tasando obras. La primera una custodia que había hecho Hernando de Espinosa para Congosto (León), junto a Juan López de Losada,[18] y la segunda unos cajones que el entallador Luis de la Bena había hecho para la iglesia de Borrenes (León), junto a Alonso Gutiérrez.[19]

Unos meses después, el 15 de noviembre de 1590, contrató una custodia para la iglesia de Villalverde, una población zamorana de la comarca de La Carballeda:

> "Sepan quantos esta carta de contrato vieren como yo, Pedro de la Carrera, clérigo cura de la parrochial de Villalverde desta diócesis de Astorga… e usando de la dicha licencia de suso ynserte o incorporada otorgo e conozco por esta presente carta que me conçierto con vos, Guillome Peral, entallador, e Gerónimo de Salaçar, pintor, vecinos de la ziudad de Astorga questáis presentes para que ayáis de haçer e hagáis para la dicha yglesia una custodia de talla e pintura, la talla en esta manera que vos el dicho Guillome Peral hagáis la dicha custodia de nogal toda ha de llevar una peana arriba e dos santos a los lados de Cristo que an de ser las figuras de Santo Antón y San Bras e a de ser la dicha custodia rredonda que a de llevar en la puerta un rresucitado de bulto e un cajón abajo en que se metan corporales e rreliquias… a verde dar ffecha e acabada e puesta eb toda perfición… para el día de Pasqua de Flores primera que viene del año venidero de mill e quinientos e noventa e un años".[20]

Lamentablemente Guillomo Peral no la llegó a realizar, puesto que en 1592 se realizó un nuevo contrato con el entallador Alonso Gutiérrez. El francés no debió hacer nada y tras su fallecimiento, en 1591, se concertó su hechura con un nuevo maestro y con el mismo pintor.[21]

Después de esta obra fallida aparece en enero de 1591 con la redacción de su testamento, codicilo e inventario de bienes, que ya estudió Arias Martínez como se dijo arriba.[22] El último documento relacionado con el artista normando es una carta de obligación fechada el 20 de febrero de 1591, por la que el entallador Tirso de Medina y el escultor Gregorio Español, como su fiador, se obligaron a pagar a Juan Álvarez, procurador de causas y tutor de

17 ADA, Prot. Cristóbal García, 23 de enero de 1590, s. f.

18 ADA, Prot. Hernando de Ravanal, 18 de junio de 1590, s. f.

19 ADA, Prot. Andrés Becerra, 13 de julio de 1590, s. f.

20 ADA, Prot. Cristóbal García, 15 de noviembre de 1590, s. f.

21 ADA, Prot. Cristóbal García, 14 de febrero de 1592, s. f.

22 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "Testamento, inventario…", pp. 227-254.

Antonio Peral, hijo de Guillomo, 12 ducados y 7 reales por media ración de pan y vino.[23]

3. Cristóbal Fuertes (1569-doc. 1591-1612)

Lo primero que uno se encuentra a la hora de abordar su biografía es un problema de identidades, ya que existen dos pleitos en la Real Chancillería de Valladolid en los que se menciona a una persona con el mismo nombre, pero que en mi opinión son dos diferentes, por lo que argumentaré a continuación. Así, en un pleito del pintor Sebastián de Garay sobre un incidente de su mujer y hermano con el licenciando Juan López Sarabia en 1590, declaró como testigo un Cristóbal Fuertes que dijo tener 27 años más o menos.[24] Por otro lado, en un pleito de Luisa del Torneo con Pedro de la Iglesia, fechado en 1603, se habla del dinero que le debían algunas iglesias y personas de obras de su primer marido, Bartolomé Hernández, y en él testifica otro Cristóbal Fuertes que en este caso declaró tener 34 años, además de reseñar que fue su criado.[25] Lo primero que llama la atención es la discordancia de edad entre las dos fechas, pues si en 1590 tenía 27 años aproximadamente, en 1603 no podía tener 34, sino 40. Otra cuestión para tener en cuenta es el de la firma, puesto que la que aparece en el primer pleito es distinta a la que utiliza en toda la documentación astorgana manejada. En este caso firma como Cristóbal Lefort y en el resto con el apellido castellanizado, Fuertes. Al compararlas se puede apreciar que el tipo de letra es diferente, especialmente la forma de hacer la primera letra del nombre, por lo que necesariamente tiene que ser de dos personas distintas (Fig. 7). Por eso considero que el Cristóbal Fuertes que declara en el pleito del pintor vizcaíno no es la misma persona que la del pleito de Luisa del Torneo.

Recientemente se ha señalado la probable nacionalidad francesa del maestro en base al apellido Lefort que aparece en la firma del citado litigio, para posteriormente castellanizarse en Fuertes,[26] pero como acabo de decir, a mi juicio no es la misma persona. Sin embargo, en la tasación del sagrario de Moral de Órbigo (León), realizada en 1596, el entallador es nombrado como Cristóbal Forte, denominación que denota un posible origen extranjero. Por este motivo no sería extraño pensar que tuviese una misma procedencia.

---

23 FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, *El escultor Gregorio Español (1554-1631) y los seguidores de Gaspar Becerra en la antigua diócesis de Astorga*, León, Universidad de León, 2024, p. 63.

24 Archivo de la Real Chancillería de Valladolid [en adelante, ARChVa], Sala de Vizcaya, c. 2962.4, s.f.

25 ARChVa, P. C., Zarandona y Walls (O), c. 1740-1, ff. 192-194.

26 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "Testamento, inventario…", p. 235.

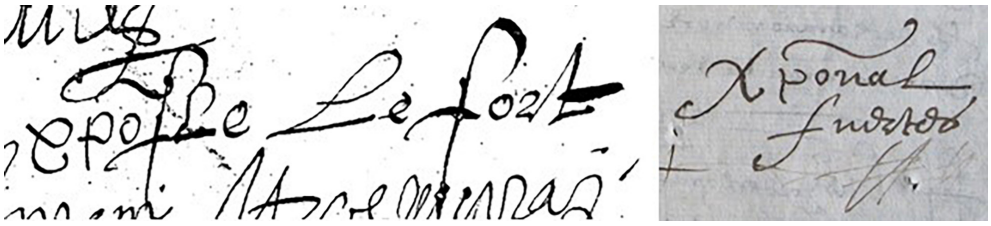


Fig. 7. *Firma de Cristóbal Fuertes (Lefort) en el pleito de Sebastián de Garay de 1590, comparada con la del entallador Cristóbal Fuertes en la tasación de la custodia de Ponjos en 1598*

A pesar de tener contactos en común —más allá del nombre—, como es la relación con Sebastián de Garay y la posibilidad de ser oriundos de Francia, circunstancias todas ellas que podían identificarse con una sola persona, todo queda descartado al comparar la edad que aparece en los dos pleitos y las rúbricas de los distintos documentos. Por consiguiente, si tenemos en cuenta que en 1603 tenía 34 años, Cristóbal Fuertes debió nacer en 1569.

La primera vez que su nombre sale en la documentación es en la almoneda y bienes que quedaron del ensamblador normando Guillomo Peral, el 22 de febrero de 1591, citándole como oficial de Luisa del Torneo al comprar "tres quellos y dos pares de paños".[27] Sin embargo, a través del pleito citado que esta mantuvo con Pedro de la Iglesia, el propio entallador declara haber sido criado de su difunto marido Bartolomé Hernández, por lo que, al igual que Alberto Matía, tuvo que trabajar dentro del taller en el periodo final del maestro astorgano. Del mismo modo que le ocurrió al alemán, Fuertes siguió en el obrador después de muerto Hernández en 1588, pasando a ser dirigido por la viuda, y en él permanecerá al menos hasta 1591. Posteriormente a esta fecha no existe ningún indicio documental que relacione a ambos, lo que, por otra parte, no significa que no estuviera a las órdenes de la tordesillana todavía.

La siguiente noticia en la que aparece Cristóbal Fuertes data del 22 de abril de 1594, cuando sale como uno de los testigos en la fianza que Gregorio Español recibe de Francisca Gómez, viuda del entallador Alonso Gutiérrez, para hacer un retablo en Valle de la Valduerna (León) y otras obras que tenía a cargo su marido.[28] El 17 de abril del siguiente año es cuando la documentación deja constancia de sus primeras obras contratadas —hoy desaparecidas—, las custodias de las localidades de Celeiros y Jarra, ambas en la provincia de Orense.[29]

27 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "Testamento, inventario…", p. 248; Archivo Histórico Provincial de León [en adelante, AHPL], Protocolos notariales, caja 9353, f. 257 v.

28 AHPL, Prot., c. 9350, ff. 208-209.

29 ADA, Prot., Hernando de Ravanal, 17 de abril de 1595, s. f.

Desafortunadamente son pocas las obras que se han conservado de este maestro y entre ellas se encuentra el aludido sagrario de Moral de Órbigo (León), que fue tasado el 15 de febrero de 1596, y al que nos referiremos más adelante. Este, junto al de Santa Colomba de Sanabria (Zamora), cuya policromía se contrató el 30 de abril de 1604,[30] son los dos únicos trabajos del artista francés que han llegado hasta nuestros días.

La mayor parte de las noticias de Fuertes están relacionadas con su oficio de entallador, pero fundamentalmente en labores de tasador y fiador de obras, además de aparecer también como testigo en documentos sobre asuntos civiles de la sociedad astorgana del momento, lo que demuestra lo imbuido que estaba en la misma.[31] Toda esta labor de Cristóbal Fuertes deja visible su relación con el entallador Luis de la Bena, al que le tasa varias obras y con el que aparece en otros documentos. Así, en 1596 le tasa las custodias que había hecho para Santa Colomba (Orense), tierra del Bollo,[32] Rionor de Cas-

30 ADA, Prot., Hernando de Ravanal, 30 de abril de 1604, ff. 262-263.

31 Un testimonio de lo dicho se puede ver perfectamente en el año 1596, cuya participación sobre estas cuestiones fue abundante. Así, el 23 de febrero aparece junto el pintor Jerónimo de Salazar como uno de los fiadores de la custodia de Marrubio (León), que contrató el entallador Juan López de Losada (ADA, Prot., Hernando de Ravanal, 23 de febrero de 1596, ff. 94-97.); el 15 de julio sale como uno de los fiadores de la escritura de la viuda de Pedro de Villaba con Tirso de Medina para terminar el retablo de Morales del Rey (Zamora) (ADA, Prot., Hernando de Ravanal, 15 de julio de 1596, ff. 333-334.); el 23 de octubre contrata la hechura de una imagen de San Esteban para la iglesia de Marrubio (León) (ADA, Prot., Santos García (II), 23 de octubre de 1596, ff. 236-237.) y el 4 de diciembre aparece como testigo en el segundo testamento del pintor Pedro de Bilbao (AHPL, Prot., c. 9351, f. 456.). Los siguientes años también son muy activos en distintas facetas de tasador, fiador y testigo: el 27 de enero de 1597 firma como testigo del arrendamiento de unas casas de Alonso de Mera (AHPL, Prot., c. 9352, f. 32.); el 10 de junio del mismo año sale como fiador del ensamblador Juan de Osinaga para hacer unas puertas en la iglesia de Toral de Fondo (León) (ADA, Prot. Hernando de Ravanal, 10 de junio de 1597, ff. 253-254.); el 1 de agosto del mismo año sale como fiador del carpintero Rodrigo González, que estaba en la cárcel por ciertos reparos de unas casas del cabildo donde vivió Isabel Nuñez (AHPL, Prot., c. 9352, f. 684.); el 25 de febrero de 1598 contrata con el pintor Sebastián de Garay la custodia de Morales de Valverde (Zamora) (ADA, Prot., Santos García, 25 de febrero de 1598, ff. 126-127.); el 24 de marzo de 1600 tasa la imagen de San Roque que había contratado el pintor Diego de Pabón para la iglesia de Donadillo (Zamora), en La Carballeda (ADA, Prot., Juan Suárez, 24 de marzo de 1600, f. 128.); el 6 de diciembre de1603 concierta con los mayordomos de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia de Matanza (León) la ejecución de un retablo colateral (AHPL, Prot., c. 9408, ff. 713-714.); el 29 de noviembre de 1605 tasa un cuadro de ensamblaje con un Calvario que realizó el escultor Francisco Ruiz de la Tijera para la ermita de Nuestra Señora de las Chanas de Noceda (León) (AHPL, Prot., c. 9325, f. 555.); el 27 de noviembre de 1607 tasa las puertas de la iglesia de Barrientos (León) que hizo el carpintero Juan del Moñar (ADA, Prot. Andrés Becerra, 27 de noviembre de 1607, f. 403.) y el 29 de octubre de 1610 sale como testigo del testamento de María de Barreno, mujer de Pedro Álvarez de la Torre, maestro de obras de la catedral (AHPL, Prot., c. 9410, ff. 808-809.).

32 ADA, Prot., Hernando de Ravanal, 14 de marzo de 1596, f. 216.

tilla (Zamora)[33] y Pardamaza (León);[34] en 1597 la de Ayóo de Vidriales (Zamora);[35] en 1598 el retablo de Rodanillo (León)[36] y en 1603 la custodia de San Clodio (Lugo), tierra de Quiroga,[37] y una imagen de *San Juan* para la iglesia de Cubillos de Sil (León).[38] También aparecen juntos tasando obras de otros artistas, como una custodia y una imagen del escultor Tomé de Salcedo para la iglesia de Ponjos (Léon), el 16 de junio de 1598,[39] y la custodia de Priaranza (León) que hizo el entallador Lucas de Amberes, el 20 de febrero de 1602.[40] Sus vínculos profesionales vuelven a unirse el 30 de mayo de 1602, pues aparecen como testigos en una escritura de poder que Gregorio Español dio al entallador Juan Martínez Baraona, para que pudiese contratar en su nombre un retablo para el monasterio cisterciense de Oseira (Orense).[41]

Esta última noticia revela los lazos que tuvo con Español, que como se dijo más arriba, también se pudieron ver en retablo leonés de Valle de la Valduerna cuando aparece como uno de los testigos de la fianza para su ejecución en 1594. Sobre esta obra y maestro volverá a estar ligado al ser uno de los tasadores de esta máquina, junto al escultor Joseph Navarro, el 9 de noviembre de 1610[42] y, nuevamente, el 17 de junio de 1611.[43] Los mismos protagonistas coinciden tasando el sagrario de Páramo del Sil (León), el 19 de febrero de 1597, que había realizado su compañero Alberto Matía.[44] Fuertes, al igual que el entallador alemán, conocería a Español en el taller de Bartolomé Hernández, trabajando en los últimos retablos del artista astorgano. Al entorno de Español pertenece su discípulo Pedro de la Riega, de quien Fuertes

33 ADA, Prot., Santos García (I), 1 de mayo de 1596, f. 199.

34 ADA, Prot., Santos García (II), 4 de diciembre de 1596, f. 279.

35 ADA, Prot., Andrés Becerra, 10 de enero de 1597, f. 37.

36 ADA, Prot., Santos García (II) y Juan Suárez, 9 de julio de 1598, f. 76.

37 ADA, Prot. Hernando de Ravanal, 26 de enero de 1603, ff. 118-119.

38 ADA, Prot. Hernando Nuñez de Vedoya, 22 de septiembre de 1603, f. 386.

39 ADA, Prot., Santos García (II) y Juan Suárez, 16 de junio de 1598, f. 56.

40 ADA, Prot. Hernando de Ravanal, 20 de febrero de 1602.

41 LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, *El retablo Barroco en la provincia de León*, León, Universidad de León, 1991, pp. 158-159; LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, *Fuentes documentales para el arte Barroco en la provincia de León. Ensambladores, escultores y pintores*, León, Universidad de León, 2008, pp. 310-311; BARRIOCANAL LÓPEZ, Yolanda, *La actividad escultórica en Orense, del Renacimiento al Barroco*, Orense, Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Grupo Marcelo Macías, 2016, pp. 224-225; AHPL, Prot., c. 9407, ff. 318-319.

42 ADA, Prot. Andrés de Hordás, 9 de noviembre de 1610, ff. 142-143.

43 ADA, Prot. Alonso Becerra, 17 de junio de 1611.

44 ADA, Prot. Hernando de Ravanal, 19 de febrero de 1597, f. 43. FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, "Luisa del Torneo (†1611)…", pp. 144-146.

salió como fiador el 3 de enero de 1605 para terminar las custodias de Lillo (León) y Otero de Naraguantes (León), por muerte de dos de los fiadores que había originalmente junto al platero Domingo de Laguna, el pintor Jerónimo de Salazar y el bordador Alonso Álvarez.[45]

El otro ensamblador con el que Fuertes parece haber tenido cierta amistad fue Claudio Jampión, pues le tasa la custodia que hizo para San Miguel de Langre (León) el 9 de septiembre de 1602[46] y, además, juntos tasaron la custodia que Luis de la Bena realizó para Quiroga en 1603, como se acaba de comentar. Los vínculos de estos tres entalladores quedan claramente definidos en un documento fechado el 6 de noviembre de 1607, en el que Luis de la Bena y Jampión tasan unos cajones que hizo el maestro francés en compañía del carpintero Juan del Moñar para la iglesia de Villarejo (León).[47]

A tenor de todas estas relaciones no sería extraño pensar que Cristóbal Fuertes trabajase con alguno de estos artistas en determinadas obras, dada la cercanía existente entre ellos.

Muchas veces la documentación no deja reseñada la identidad de artistas, puesto que la mayor parte de las veces se encuentran ocultos bajo los talleres de maestros más importantes. Este es el caso del ensamblador Lucas de Amberes que, además de ser el autor de la citada custodia de Priaranza, sólo se le menciona por el arrendamiento de unas casas en 1603,[48] en los dos testamentos de su mujer[49] y en sus dos propios testamentos, codicilo e inventario, que se hicieron todos ellos en 1604.[50] Amberes dejó como heredera universal de su primer testamento —fechado el 3 de enero—, a su mujer Dominga Prieto, mientras que en el segundo —del 21 de septiembre—, a Cristóbal Fuertes y a su criado Andrés de Ultra. Posteriormente en el inventario de bienes —del 25 de septiembre— se vuelve a citar como herederos a ambos artífices, que reciben distintos objetos y herramientas relacionadas con el ofi-

45 ADA, Prot. Fernando Gómez de Vedoya, 3 de enero de 1605, ff. 3-5.

46 ADA, Prot. Hernando de Ravanal, 9 de septiembre de 1602.

47 ADA, Prot. Andrés Becerra, 23 de enero de 1607, f. 69.

48 El 1 de marzo de 1603 el escribano Juan de la Riega en nombre del escribano Andrés Pérez, que fue vecino de Astorga y en el momento de la escritura lo era de Luyego, le arrienda a Lucas de Amberes unas casas que tenía en la ciudad durante dos años, por ocho ducados y medio cada año. AHPL, Prot., Pedro de Bajo, c. 9355, ff. 200-201.

49 Los dos testamentos se hacen en un espacio corto de tiempo, el 21 de mayo y 16 de julio: AHPL, Prot., Pedro de Bajo, c. 9355, ff. 264-266 y 267-269.

50 El primer testamento data del 3 de enero de 1604 y va seguido de un codicilo: AHPL, Prot., c. 9355, ff. 247-252. El 21 de septiembre del mismo año hace el segundo testamento: AHPL, Prot., c. 9355, ff. 291-294. El inventario se hace el 25 de septiembre: AHPL, Prot., c. 9355, ff. 316-320.

cio de ensamblador.[51] El texto es interesante porque señala a un desconocido Andrés de Ultra como integrante del taller de Fuertes. Debido a su nombre es posible que fuera hijo, o al menos familiar, del entallador flamenco Luis de Ultra.[52] La condición de flamencos o al menos de ascendencia flamenca de estos dos ensambladores, refuerza la idea de la procedencia extranjera —en su caso francesa— de Cristóbal Fuertes, ya que era habitual que los artistas del Norte de Europa se relacionaran entre sí.[53] El hecho de que Lucas de Amberes diese como beneficiario de sus bienes a Fuertes, sugiere la posibilidad de que hubiera trabajado para él en alguna ocasión.

Entre los pintores con los que tuvo más contacto destacan Jerónimo de Salazar y Sebastián de Garay. En el inventario de bienes de este último, fechado el 29 de octubre de 1598, se le cita dos veces como deudor de dos objetos que le debía al pintor vizcaíno: "más le debe Cristóbal Fuertes una silla francesa" y "una espada que vale ocho reales".[54] También conviene recordar, como se dijo arriba, que fue uno de los testigos del testamento de Pedro de Bilbao de 1596.

La última noticia de la que se tiene constancia es una carta de obligación, fechada el 22 de marzo de 1612, que hace el entallador francés con Claudio Jampión, que sale como su fiador, para pagar al licenciado Juan de la Carrera, clérigo, al que le debía 85 reales.[55] A partir de este año no se conoce ningún documento más del artista, por lo que en torno a esta fecha posiblemente falleciese. El Cristóbal Fuertes que aparece como testigo en dos documentos de 1617 no es el que aquí se trata, pues, una vez más, el contraste con su firma descarta esta posibilidad.

Las pocas obras conservadas dificultan el conocimiento de su estilo, aunque puede relacionarse principalmente con lo aprendido en el taller de Bartolomé Hernández. Ese sería el origen de muchos elementos que lo

---

51 De los muchos objetos que se citan, destacan los siguientes: "un banco grande, bueno, largo de officio de entallador y una sillita vieja, una azuela…otro banco del propio officio con un tornillo al cabo, un martillo de yerro picón, una tabla grande álamo blanco… una sierra pequeña, unas tixeras biexas de sastre, una serrita pequeña de mano… quatro pares de regletas, otros dos serreçillas de armar, tres garlopas, un poco de yerro viejo… una caxita, otra serrita pequeña, dos cartabones, una plomada…". AHPL, Prot., c. 9355, ff. 316-320.

52 En un poder dado a su suegro, el pintor Andrés García, en 1568 se le citaba como "Luis de Ultra flamenco". ADA, Prot. Antonio Rodríguez, 22 de abril de 1568.

53 Sobre la predilección de Juan de Juni por los oficiales extranjeros, VASALLO TORANZO, Luis, *Juan de Anchieta. Aprendiz y oficial de escultura en Castilla (1551-1571)*, Salamanca, Universidad de Valladolid, 2012, pp. 25-28. Ver también URREA FERNÁNDEZ, Jesús, "Revisión y novedades junianas en el V centenario de su nacimiento", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 10, 2006, p. 4.

54 AHPL, Prot., c. 9385, ff. 189 v-190.

55 AHPL, Prot., c. 9393, f. 1199.

vinculan al retablo catedralicio, como la decoración con cabezas aladas de ángeles, trapos colgantes, cueros recortados, predominio de los volúmenes arquitectónicos, frontones partidos o las ménsulas con escamas. Junto a ello, aplica también una ornamentación de cadeneta y pirámides viñolescas, que proceden del mundo escurialense. Características muy escasas que se desprenden de las dos obras que se han conservado, las custodias de Moral de Órbigo (León) y de Santa Colomba de Sanabria (Zamora), esta última muy intervenida. Lamentablemente no han llegado más obras, pero por lo que se extrae de la documentación, realizó fundamentalmente sagrarios y en menor medida retablos.

Antes de acometer el análisis de las dos obras conservadas reseñaré otras en la que estuvo implicado, pero que lamentablemente no han llegado hasta nuestros días. Así, el 17 de abril de 1595 contrató el sagrario para la iglesia orensana de Celeiros, junto al pintor Jerónimo de Salazar.[56] Éste debía tener un sobrecuerpo, cuatro columnas y un relieve de la *Resurrección* en la puerta, debiendo entregarse tanto la obra de escultura como de pintura al cabo de dos años. Recibiría por ello 50 ducados, la mitad para cada artista. Como fiadores salieron el entallador Luis de la Bena y el pintor Sebastián de Garay. La obra no sería muy distinta a las que se han conservado. Después del contrato sigue una licencia concedida por el obispo de Astorga, don Pedro de Rojas, a los dos maestros, que incluía el permiso para ejecutar la citada custodia de Celeiros y otra para la parroquial de Jarra, anejo a Santa Cruz del Bollo, que tampoco se ha conservado. Dicha licencia se dio el 7 de julio de 1594, pero como se ha visto en Celeiros, el contrato no se formalizó hasta casi un año después.[57]

El 23 de octubre de 1596 contrata la realización de una imagen de San Esteban para la iglesia de la localidad de Marrubio (León), en la comarca de La Cabrera, saliendo como fiador de la obra Bartolomé Madero, clérigo beneficiado de la catedral de Astorga. La talla tendría que tener de alto cinco cuartas de vara y por ella recibiría 8 ducados. Entre los testigos aparecen los pintores Jerónimo de Salazar y Pedro de Salazar Castañeda.[58] La calificación de ensamblador que acompaña a Fuertes imposibilita que haya sido el artífice de la imagen, teniendo que haber sido subcontratada a un escultor, si ésta llegó a realizarse.

El 3 de diciembre del mismo año Luis de la Bena le tasa un "arca del Santísimo Sacramento" que había hecho para la iglesia de Ribas de la Val-

56 ADA, Prot. Hernando de Ravanal, 17 de abril de 1595.

57 ADA, Prot. Hernando de Ravanal, 17 de abril de 1595.

58 ADA, Prot. Santos García (II), 23 de octubre de 1596, ff. 236-237.

duerna (León), valorándola en 103 reales.[59] La pintura y policromía corrió a cargo del pintor Hernando Pabón que, según la tasación del pintor Pedro de Salazar Castañeda, tenía dos sayones a los lados, con estrellas dentro y jaspes en toda ella, además de grabados, estimando su labor en 184 reales.[60]

Para la localidad zamorana de Morales de Valverde Cristóbal Fuertes concierta junto al pintor Sebastián de Garay una custodia, el 25 de febrero de 1598.[61] La pieza tenía que ser de una vara de alto con las típicas figuras de *San Pedro* y *San Pablo* a los lados y una *Resurrección* en la puerta, debiéndola entregar en dos años. Su morfología no sería muy diferente a la de Moral de Órbigo.

Pocos años después, el 6 de diciembre de 1603, el maestro francés recibió una fianza para hacer un retablo colateral en la iglesia de Matanza (León), en La Sequeda. Éste se concertó con Santiago Ramos y Bartolomé Mínguez, mayordomos de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario, para realizar una pequeña máquina y poder albergar en ella la imagen de dicha cofradía, obligándole a entregarla a finales de ese mismo mes o principios del siguiente, ya en 1604. Como fiador del retablo salió el carpintero Juan de Gandarillas.[62] El poco tiempo que se le dio para ejecutarlo, indica que sería una obra sencilla y sin grandes complicaciones arquitectónicas, tal vez de un cuerpo con su remate, basado en un lenguaje de síntesis entre el Romanismo y Clasicismo. En la actualidad el que hoy se encuentra en la parroquial es del siglo XVIII y vendría a sustituir al de este encargo.

Fuertes, al igual que otros entalladores y ensambladores, realizó obras de carácter menor a lo largo de su trayectoria, tales como puertas, cajonerías y andas. Así, el 13 de marzo de 1598 los entalladores Luis de la Bena y García de Quintana —discípulo de Gregorio Español—, por parte de Fuertes, le tasan unas puertas para la iglesia de Ribas de la Valduerna (León), estimando su trabajo en 669 reales.[63] El 6 de noviembre de 1607 de nuevo su amigo Luis de la Bena y Claudio Jampión tasaron unos cajones que el francés hizo con el carpintero Juan del Moñar para la sacristía de la iglesia de Villarejo (León), valorando su hechura en 104 ducados y 9 reales.[64] El 6 de noviembre del mismo año Español le tasa unas puertas que hizo para la iglesia de Rosinos de Vidriales (Zamora), dando un valor de 1344 reales.[65] Por último, el 6 de

59 ADA, Prot. Hernando de Ravanal, 3 de diciembre de 1596, f. 593.

60 ADA, Prot. Hernando de Ravanal, 3 de diciembre de 1596, f. 594.

61 ADA, Prot. Santos García (I), 25 de febrero de 1598, ff. 126-127.

62 AHPL, Prot., c. 9408, ff. 713-714.

63 ADA, Prot. Santos García (I), 13 de marzo de 1598, f. 144.

64 ADA, Prot. Andrés Becerra, 23 de enero de 1607, f. 69.

65 ADA, Prot. Andrés Becerra, 6 de noviembre de 1607, f. 357. La obra comenzó poco antes,

diciembre de 1607 Luis de la Bena le vuelve a tasar otra obra, en este caso unas andas de difuntos para la iglesia de Valderrey (León), evaluándolas en 182 reales.[66]

Es probable que a la par de estar realizando estas obras de manera individual Fuertes también estuviese colaborando en trabajos de otros maestros. Es una lástima que sólo hayan llegado dos custodias y no más obras que nos permitiesen dar una visión más concreta de su trascendencia escultórica, pero a tenor de la documentación mostrada se puede ver su implicación en el mercado artístico astorgano.

3. 1. Custodia de la iglesia de Moral de Órbigo (León), 1596

A unos escasos 20 kilómetros de Astorga se encuentra la localidad de Moral de Órbigo, en cuyo templo parroquial, dedicado a San Miguel, se conserva la primera de las dos obras de Cristóbal Fuertes que han llegado hasta nuestros días. Conocemos la tasación de la custodia por un documento fechado el 15 de febrero de 1596, en el que los entalladores Diego Fernández y Luis de la Bena, este último por parte de su colega, valoran la obra en 464 reales y medio (Fig. 8).[67] Los tasadores recibirían por su trabajo un ducado cada uno.

El sagrario, que se concertaría uno o dos años antes, quizá pudo llevar un sobrecuerpo, como el que se contrató en Celeiros. Así, lo que se puede ver hoy es una estructura de un único cuerpo, con dos columnas jónicas estriadas que flanquean la portezuela central donde se dispone un relieve de la *Resurrección*, dividiéndolo de este modo en tres calles. Las calles laterales presentan dos ménsulas cada una, que muestran una decoración de escamas en la parte superior y unas acanaladuras en la inferior, motivo este último que recuerda a las basas troncopiramidales del segundo y tercer cuerpo del retablo de la catedral de Astorga, donde descansan las imágenes de bulto redondo. Este elemento demuestra la capacidad de síntesis del entallador a la hora de fusionar piezas extraídas de la gran máquina astorgana y convertirlas en una sola, a la vez que pregona el éxito del lenguaje becerresco hasta en los detalles pequeños. En la actualidad estas calles se encuentran ocupadas por imágenes que nada tienen que ver con el sagrario, donde estarían en origen los habituales *Príncipes de la Iglesia*.

El entablamento, que es soportado por las columnas y las ménsulas dichas, está decorado con cabezas aladas de ángeles y *draperies*, mientras que el

según se puede constatar en los libros de fábrica de la parroquial, que registran pagos al entallador en 1605, dilatándose hasta 1608. ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "Testamento, inventario…", pp. 235-236. ADA, Rosinos de Vidriales, 1er libro de fábrica, 25/15.

66 ADA, Prot. Andrés Becerra, 6 de diciembre de 1607, f. 412.

67 ADA, Prot. Hernando de Ravanal, 15 de febrero de 1596, f. 83.



Fig. 8. *Sagrario*. Cristóbal Fuertes. Tasado en 1596. Iglesia de San Miguel. Moral de Órbigo (León)

basamento se ornamenta con cadenetas y una tarja en el típico cajón que hay en el medio, debajo de la puerta. El relieve de la *Resurrección* (Fig. 9) muestra a un Cristo potente, musculado, con un paño que le cubre las extremidades inferiores, dejando ver la pierna izquierda. El brazo derecho extendido en actitud de bendecir contrasta con el otro, reposado, sujetando el estandarte, cuya postura recuerda a la del Cristo del relieve del sagrario astorgano. El Salvador aparece sobre una nube encima del sepulcro, dispuesto de forma oblicua, donde descansa uno de los dos soldados dormidos. La composición parece estar sacada de una estampa de algún maestro nórdico o italiano.

3. 2. Custodia de la iglesia de Santa Colomba de Sanabria (Zamora). (Hacia 1598-1600)

En esta localidad se encuentra la segunda obra conservada del entallador francés, el sagrario que se ubica en el centro del retablo mayor actual, de estilo Barroco. La información de la autoría de esta pieza nos la proporciona el contrato que se hace con Diego Pabón para su policromía, el 30 de abril de 1604. En éste se dice que el cura de Santa Colomba, Rodrigo de Velloso, se concierta con el pintor para que "pinte una custodia de talla que para la



Fig. 9. *Detalle de la Resurrección*. Cristóbal Fuertes. Tasada en 1596. Iglesia de San Miguel. Moral de Órbigo

dicha yglesia tiene hecha y a de dar acavada Cristóbal Fuertes, entallador".[68] La afirmación es un tanto contradictoria al señalar que está hecha y, a la vez, tener que terminarla. Parece más bien una confusión del propio escribano a la hora de redactar el contrato. Seguidamente se dice que Pabón tenía que pintarla "conforme al contrato que se hiço primero de la dicha pintura con Sebastián de Garay, pintor" y tenía que entregarla a los seis meses. El dato es interesante por dos motivos, el primero por confirmar una vez más la relación de Fuertes con el pintor vizcaíno y, segundo, porque nos precisa un poco más la cronología de ejecución de la obra, ya que Garay falleció en 1598.[69] Por este motivo la obra pudo contratarse antes de julio de 1598, cuando el pintor seguía vivo, y acabarse en torno al año 1600.

68 ADA, Prot. Hernando de Ravanal, 30 de abril de 1603, ff. 262-263.

69 Sebastián de Garay murió en 1598, pues el 26 y 29 de octubre de ese año se realiza el inventario de bienes y una memoria del dinero que le debían varias parroquias y personas por distintas obras. AHPL, Prot., Bartolomé Rodríguez de Losada, c. 9385, ff. 187-192. Sin embargo, su muerte se produjo un poco antes, entre el 3 de julio, que aparece por última vez tasando la pintura de la custodia de Andarraso (León), y el 28 de julio, que ya se le cita como difunto por la tasación de la policromía de dos imágenes que había pintado para la iglesia de Castrillo del Páramo (León), nombrando su viuda, Isabel Nuñez, a Juan de Ulierte de Olizar



Fig. 10. *Sagrario*. Hacia 1598-1600. Iglesia de Santa Colomba. Santa Colomba de Sanabria (Zamora)

Lo que hoy podemos ver de la custodia es un pobre reflejo de lo que fue, ya que está absolutamente intervenida en el siglo XIX, deformando su apariencia original (Fig. 10). Está compuesta por un único cuerpo con cuatro columnas corintias y una puerta central de forma convexa, rematada por un frontón partido avolutado del que surge una estructura coronada por una pirámide viñolesca. A ambos lados hay sendas hornacinas con imágenes modernas de *San Pedro* y *San Pablo*, y sobre ellas una decoración de cadeneta. Encima del cuerpo hay un expositor posterior, que muestra la misma policromía de dorados y rojos que hay en todo el sagrario. La puerta presenta grabados con círculos y cuatripétalas que han borrado la posible *Resurrección*

como tasador de su parte. ADA, Prot., Santos García (II) y Juan Suárez, 3 de julio de 1598, f. 75 y ADA, Prot., Santos García (II) y Juan Suárez, 28 de julio de 1598, f. 107.

que llevaría. En parte del basamento también hay este tipo de ornamentación y, en las basas donde apean las columnas del cuerpo, hay decoración vegetal y rocallas. Justo en estas basas con vegetación, que están en los extremos, hay parte de una inscripción que señala cuando se realizó esta intervención. En la de la izquierda, fragmentada, se intuye lo que parece ser el nombre del cura y en la de la derecha se dice: "*SE DORÓ AÑO DE 1813*". Fue en este momento cuando se cambió radicalmente la apariencia de la obra, ya no sólo en la policromía sino también en la escultura, borrando el relieve de la puerta, enyesando las columnas para quitarles las estrías y, posiblemente, la decoración que habría en el entablamento.

Bibliografía

ARA GIL, Clementina Julia, *En torno al escultor Alejo de Vahía (1490-1510)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1974.

ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "Testamento, inventario y almoneda del ensamblador normando Guillomo Peral", *Astórica: Revista de estudios, documentación y divulgación de temas astorganos*, 28 (2009), pp. 227-254.

BARRIOCANAL LÓPEZ, Yolanda, *La actividad escultórica en Orense, del Renacimiento al Barroco*, Orense, Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Grupo Marcelo Macías, 2016.

DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*, Madrid, Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas. Centro de Estudios Históricos, 1933.

FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia, *Juan de Juni, escultor*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012.

FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, "Juan Picardo (1506-h. 1576) en el retablo de Santa Lucía de la catedral de Palencia y otras obras atribuibles en Medina del Campo (Valladolid)", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 91-92 (2020-2021), pp. 237-257, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8316921

FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, "Luisa del Torneo (†1611) y su labor empresarial tras la muerte de su marido el entallador Bartolomé Hernández (†1588)", en HOYOS ALONSO, Julián y ZARAPAÍN YÁÑEZ, María José (eds.), *Mujeres, arte y patrimonio. Hilos de oro en el lienzo del tiempo*, Gijón, Ediciones Trea, 2023, pp. 133-148, https://riubu.ubu.es/handle/10259/10470

FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, *El escultor Gregorio Español (1554-1631) y los seguidores de Gaspar Becerra en la antigua diócesis de Astorga*, León, Universidad de León, 2024.

GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León (1906-1908)*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925.

LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, *El retablo Barroco en la provincia de León*, León, Universidad de León, 1991.

LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, *Fuentes documentales para el arte Barroco en la provincia de León. Ensambladores, escultores y pintores*, León, Universidad de León, 2008.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Juan de Juni. Vida y Obra*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.

PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Juan Picardo al servicio de los Manuel en Peñafiel", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología: BSAA*, 39 (1973), pp. 521-527, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2701556

PÉREZ COSTANTI, Pablo, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, Imprenta, Librería y Enc. del Seminario C. Central, 1930.

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*, 45 (2016), pp. 253-265, https://www.academia.edu/31981430/El_Cristo_de_los_Piojos_de_%C3%81vila_y_un_Cristo_de_la_Vera_Cruz_de_Saucelle_Salamanca_Dos_nuevas_obras_de_Gil_de_Ronza_y_su_taller_Cuadernos_Abulenses_Revista_de_la_Instituci%C3%B3n_Gran_Duque_de_Alba_45_2016_

PÉREZ MARTÍN, Sergio, "Retablo de la Santísima Trinidad" en *Hospitalitas. Las Edades del Hombre. Villafranca del Bierzo*, Valladolid, 2024, pp. 392-393.

RAMOS GORDÓN, José Manuel, "Santísima Trinidad" en *Credo. Las Edades del Hombre. Arévalo*, Valladolid, 2013, pp. 146-147.

REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba, "El francés Julí, cantero y entallador, entre Salamanca y Santiago (†1563)", *BSAA Arte*, 83 (2017), pp. 103-123, https://revistas.uva.es/index.php/bsaaarte/article/view/813

REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba, *Del Manierismo al Naturalismo. Escultura en la diócesis de Salamanca*, Tesis doctoral dirigida por Jesús Urrea Fernández, Universidad de Valladolid, 2018.

RÍO DE LA HOZ, Isabel del, *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2001.

RIVERA BLANCO, Javier y RODICIO RODÍGUEZ, Cristina, "Francisco Juli, escultor y cantero", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología: BSAA*, 47 (1981), pp. 415-423, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2690730

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

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

RODRÍGUEZ BOTE, María Teresa, "Sobre Juan Picardo, dos artistas homónimos del siglo XVI con distintas trayectorias", *Archivo Español del Arte*, XCVII, 388 (2024), https://xn--archivoespaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/1406

TURCAT, André, *Etienne Jamet alias Esteban Jamete*, París, Picard éditeur, 1994.

URREA FERNÁNDEZ, Jesús, "Revisión y novedades junianas en el V centenario de su nacimiento", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 10, 2006, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2498415

VASALLO TORANZO, Luis, *Juan de Anchieta. Aprendiz y oficial de escultura en Castilla (1551-1571)*, Salamanca, Universidad de Valladolid, 2012.

VASALLO TORANZO, Luis, "Felipe Bigarny a la luz de su testamento e inventarios de bienes", *Archivo Español del Arte*, XCII, 366 (2019), pp. 145-160, https://xn--archivoespaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/1065

VOCES JOLÍAS, José María, *El arte religioso de El Bierzo en el siglo XVI*, Ponferrada, 1987.

YARZA LUACES, Joaquín, "El retablo mayor de la Cartuja de Miraflores", en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época*, Burgos, Institución Fernán González y Caja Burgos, 2001, pp. 207-238.

YARZA LUACES, Joaquín, *Alejo de Vahía mestre d´imatges*, Quaderns del Museu Frederic Marès, 6, Barcelona, Museu Frederic Marès, 2001.