

Introducción

Esta obra tiene sus orígenes en los trabajos previos del autor sobre el escultor salmantino Juan de Montejo, uno de los maestros más interesantes y personales del occidente castellano durante el último cuarto del siglo XVI y, sin embargo, un gran desconocido.¹ Parte, pues, del cada vez más escaso uso del método biográfico —al menos en lo que a este tipo de trabajos se refiere—, uno de los más antiguos y prolíficos en el acercamiento a la historia del arte y sus obras, y no digamos ya si a ello le añadimos el hecho de que el objeto de estudio sea un escultor y que su horizonte vital y cultural se adentre en la época del Renacimiento. La historia del arte camina ahora hacia otros lares menos preocupados por la materialidad de la obra, poniendo la mirada en periodos históricos más recientes; corrientes igualmente válidas y no menos insólitas para alguien formado en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid y bajo la herencia del profesor Martín González y sus discípulos, cuna de estudios sobre la escultura de la Edad Moderna del norte peninsular y de donde partieron las primeras biografías de algunos de nuestros escultores más destacados: Alonso Berruguete, Juan de Juni, Esteban Jordán, Gregorio Fernández, Luis Salvador Carmona...

Aun así, en los últimos años se han llevado a cabo algunas investigaciones sobre maestros del entorno castellano que todavía estaban faltos de un estudio en profundidad o simplemente necesitados de una revisión a la luz de nuevos testimonios documentales o ante la posibilidad de ampliar y corregir su catálogo; nos referimos a tesis doctorales como las dedicadas a Felipe Bigarny, Juan de Juni y su escuela en León, Juan Bautista Vázquez el Viejo, Gaspar Becerra o Gregorio Español,² y también a aquellas en las que el estudio de los protagonistas ha sido envuelto en el del foco escultórico o artístico que acogió su producción, tales como las que recientemente se han aproximado a las provincias de Salamanca y Palencia o incluso a otras que, desde diferentes tipologías —retablos, sagrarios...—, han reconstruido el panorama cultural de un territorio concreto.³

En este trabajo se aborda por primera vez y de manera monográfica la vida y el hacer artístico del escultor Juan de Montejo, maestro de orígenes salmantinos afincado durante buena parte de su existencia en la diócesis de Zamora; entre esos dos territorios transcurrieron sus principales etapas vitales, con la única duda, que aún hoy no ha podido ser despejada, sobre dónde y con quién se produjo su aprendizaje. Para el resto hemos tratado de seguir un recorrido cronológico lo más lineal y certero posible, desde su nacimiento en la parroquia de San Adrián en 1555, una de las colaciones artesanales de

1 Trabajo realizado en el marco del grupo GIR-IDINTAR. Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo de la Universidad de Valladolid.

2 DEL RÍO DE LA HOZ, 2000; ORICHETA GARCÍA, 2000; PORRES BENAVIDES, 2019; ARIAS MARTÍNEZ, 2020 y FERNÁNDEZ MATEOS, 2022.

3 REBOLLAR ANTÚNEZ, 2018 y PÉREZ DE CASTRO, 2021. Acerca de comunidades y provincias limítrofes encontramos estudios del mismo corte, por ejemplo, sobre Aragón, véase CRIADO MAINAR, 1996; y desde el punto de vista de los bienes muebles, como los retablos y los sagrarios, más recientemente se han realizado trabajos sobre territorios como Plasencia y Vitoria, véanse MÉNDEZ HERNÁN, 2004 y ERKIZIA MARTIKORENA, 2017.

Salamanca, hasta su fallecimiento en 1601 en Alba de Tormes (Salamanca), localidad que lo vio crecer y madurar como artista.

Antes de aproximarnos a su figura se antojaba necesario recomponer su contexto familiar, pues Montejo procedía de un entorno profundamente ligado al mundo de las artes, en especial al de la pintura, y sus raíces se hundían en la localidad de Villalpando, por entonces perteneciente a la diócesis de León. Pese a que la reconstrucción de su árbol genealógico no era el propósito prioritario de la investigación, el hallazgo de un copioso volumen de documentación al respecto —procedente de manera mayoritaria del Archivo de Protocolos de Salamanca— permitió que, a la par que la misma avanzaba, fuera aflorando todo su linaje, logrando recuperar la genealogía más completa hasta ahora conocida; a ello ayudó, sin lugar a dudas, la existencia de varios procesos de hidalguía tratados en la Real Chancillería de Valladolid —uno iniciado por sus ancestros y otro a instancias de uno de sus hijos—, lo que nos colocó ante la inesperada situación de que nuestro escultor gozaba de la condición de hidalgo.

Desde luego, uno de los primeros objetivos que nos marcamos fue recuperar y ordenar toda la información disponible sobre aquellos parientes artistas con los que Juan de Montejo convivió o que pudieron resultar determinantes en distintos momentos de su vida. Fundamentalmente, estos fueron su homónimo padre (1520-†1559) y su tío y curador Francisco de Montejo Villárdiga (ca. 1534/1540-†1579), así como su hermano mayor, Martín de Montejo Villárdiga (1550-†ca. 1608), que, aun no siendo pintor, influyó más si cabe en la vida de Juan, pues gracias a él pudo asentarse en Fuentesauco —su primera residencia tras marchar de Salamanca— y se le abrieron las puertas de las clausuras salmantinas debido a su trabajo como boticario de varios conventos, además de actuar como su fiador en los contratos más enjundiosos que le salieron al paso; no obstante, para esta publicación ha sido necesario aligerar notablemente el volumen de datos sobre dichos familiares.

Aunque la finalidad principal del trabajo era estudiar y trazar el recorrido vital de nuestro escultor y de su producción partiendo de su obra conocida tanto en Salamanca como en Zamora, gracias al trabajo de campo y a las consultas archivísticas hemos podido añadir numerosas creaciones dispersas por ambas diócesis; sin embargo, y aun cuando con ello conseguimos agrandar el volumen de su catálogo, ese no era nuestro verdadero propósito, sino entender una distribución en dichos territorios que, por lo general, obedece a diferentes etapas de su vida. En este sentido, el análisis estilístico de cada una de ellas nos ha permitido definir y aquilatar su *maniera*, apreciar su evolución y replantear algunas cronologías propuestas hace algunos años por otros especialistas.

A diferencia de lo hallado en otros estudios de este tipo, los sutiles cambios que el estilo de Juan de Montejo fue experimentando a lo largo de sus veinticinco años de actividad no fueron suficientes para marcar etapas estilísticas claras, por lo que, descartada esta cuestión como objetivo, hemos primado el establecer una serie de hitos para jalonar su devenir vital. Así, hablaremos de sus obras juveniles, hasta donde sabemos realizadas entre Alba de Tormes y Fuentesauco, y a continuación analizaremos su paso de oficial a maestro tras su casamiento con la saucana Isabel Vázquez, el fugaz paso por la capital de la comarca de La Guareña, los primeros contactos con algunos de los escultores que por entonces trabajaban en Zamora, como Esteban de Arnedo el Viejo, Melchor Díez y Juan y Antonio Falcote, y el deseado establecimiento de un taller en la ciudad del Duero.

El desarrollo de dicho taller constituye el grueso del tercer capítulo de la investigación, el camino hacia su consolidación y la llegada de los primeros encargos de entidad desde localidades de la diócesis como Morales del Vino, Jambrina y Fuentesauco; pero también las recompensas recibidas por las excepcionales labores realizadas años atrás para las carmelitas de Alba de Tormes, ya que el patrono del convento lo requirió para labrar la tumba de los fundadores, Francisco Velázquez y Teresa Laíz, aunque ya como maestro y no al servicio de otros como en el pasado; de hecho, su estancia resultó más que fructífera, pues logró encadenar dicho encargo con uno de los mayores conjuntos retablisticos realizados en un mismo edificio, el llevado a cabo para la Iglesia de San Juan de Alba de Tormes.

Las obras maestras realizadas durante la década de 1590, cuando artística y personalmente ya estaba plenamente asentado, han sido objeto de otro apartado pormenorizado. Salvo el fugaz pero significativo capítulo albense, el resto del periodo transcurrió por completo en Zamora, y a grandes retablos como los de la Iglesia de San Pedro en el despoblado de El Fito, la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Jambrina, la capilla de Cristóbal García de Losada y Beatriz de Ávila o el mayor de la capitalina Iglesia de San Juan de Puerta Nueva y los grupos escultóricos de la Capilla del Cardenal en la catedral de Zamora se unieron otros de menor sustancia, si bien de notable calidad a juzgar por su resolución final, y los que inesperadamente, o no, le llegaron por voluntad de los herederos del maestro Antonio Falcote, fallecido en 1592; algunos de ellos, como el retablo de la capilla de Cristóbal González de Feroselle en la Iglesia de San Cipriano o el sepulcro de don Alonso de Mera para el Monasterio de San Pablo, acabaron convirtiéndose en obras identitarias de Montejo más que de su original contratista, dada su arrolladora personalidad. Pese a ello, la investigación también ha permitido vislumbrar un momento de crisis en su producción de esa década, creemos que debida a la sobreacumulación de compromisos; realmente, los plazos comenzaron a incumplirse con demasiada reiteración, e incluso hubo encargos, como el retablo de la capilla de los Balbás en la catedral, que languidecieron hasta el punto de tener que ser finalizados por otros artistas. En consecuencia, la situación derivó en dos caminos bien distintos: por un lado, perdió jugosos encargos en favor de sus competidores, como fue el caso de la capilla encargada por el obispo de Zamora, Juan Ruiz de Agüero, para la Iglesia de Nuestra Señora de la Romana de Brujel (Toledo); por otro, comenzó a colaborar más con sus coetáneos —algo que hasta el momento había sido impensable—, por ejemplo en la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Villadepera o en la homónima de San Cebrián de Castro, al tiempo que proliferaban las imágenes de taller. La aludida multiplicación de encargos se vio complicada aún más con su dispersión por la diócesis, pero también por la vuelta a la clausura de las carmelitas de Alba de Tormes con la intención de labrar otro sepulcro para los últimos patronos del convento, Simón de Galarza y Antonia Rodríguez, y seguramente entregar terminados los retablos colaterales de la iglesia.

Por último, analizaremos la etapa final de la vida de Juan de Montejo, marcada por el fallecimiento de su esposa y el abandono de la ciudad de Zamora para regresar a Salamanca; los posibles motivos quedan expresados en esas páginas, al igual que el panorama laboral con el que se encontró en la tierra que lo había visto nacer. Le esperaba un lustro cuajado de actividad, tanto en la capital como en el resto de la diócesis, no sin antes conformar un nuevo taller con capacidad para dar salida a muchos otros encargos

de carácter menor; en esos momentos participaba, junto con Alonso Falcote —hermano del escultor zamorano Juan Falcote—, en el retablo capitalino de la Iglesia de Santa María de los Caballeros, el único que aún hoy se mantiene en pie de cuantos realizó entonces en Salamanca. Al mismo tiempo, el capítulo sirve para dar carpetazo a dos asuntos que tradicionalmente habían sobrepasado las aproximaciones biográficas a nuestro escultor: el primero se refiere al hecho de que, al contrario de lo que llegó a pensarse, Montejo nunca mantuvo dos talleres abiertos al mismo tiempo, uno en Zamora y otro en Salamanca; el segundo atañe a su estilo y contraviene alguna de las teorías expresadas en estudios anteriores, que explican el ascendiente romanista de ciertas imágenes por su relación con maestros vallisoletanos en el entorno de Medina del Campo. En efecto, el contacto existió en los territorios de la antigua abadía medinense, demarcación jurisdiccional que en 1595 se incorporó al recién creado obispado vallisoletano, pero fue tan tardío —no antes de 1598— que la posible influencia se vio necesariamente reducida a la mínima expresión; por lo tanto, o los toques romanistas del estilo de Juan de Montejo se fraguaron durante los periodos de su formación u oficialía o los aprendió en Zamora a través del contacto con otros escultores que sí estaban apegados a la estética más miguelangelesca.

Por más que se pretenda, casi nunca es posible estudiar a un artista sin abordar, aunque sea a vuelapluma, su entorno, los artífices con los que convivió y los que tuvieron relación con él, fuese esta más o menos estrecha; en nuestro caso, estuvo focalizado especialmente en Zamora, donde transcurrió el grueso de su carrera productiva y donde maduró su arte, incluyendo alguna referencia aislada a su última etapa en Salamanca; por ello, la biografía de Montejo ha ido salpicándose con detalles suficientes para reconstruir el panorama escultórico con el que se encontró al arribar a Zamora, las corrientes y maestros con los que se relacionó a comienzos de la década de 1580 y el periodo que pasó en la diócesis hasta su partida definitiva a Salamanca en 1597.

A modo de epílogo, ponemos el cierre en lo que hemos denominado su «estela», es decir, en la trascendencia de su obra en la localidad que lo había acogido, el eco de su estilo y su influencia sobre los maestros que allí habían quedado, especialmente sobre el navarro Juan Ruiz de Zumeta, pudiendo solventar una duda sobrevenida, ¿qué ocurrió con el taller y los oficiales —entre ellos su hijo homónimo, también escultor— tras la muerte del maestro? Nada se sabe de los que estuvieron a su lado en Zamora, pero sobre los salmantinos sí podemos decir que acabaron tomando su propio camino para dejar un largo reguero de obras que durante las décadas siguientes perpetuaron —si bien actualizadas— las formas y modismos del maestro, como es el caso de Tomás de Huerta, que se dirigió hacia Ciudad Rodrigo y Cáceres; mención aparte merece su vástago, que apenas pudo mantener el taller en funcionamiento durante cuatro o cinco años y acabó tomando los hábitos en el vallisoletano Monasterio de La Santa Espina de la localidad homónima.

No se encontrará aquí, pues, un catálogo razonado independiente de la parte puramente biográfica, sino un relato hilado que, a la par que nos va descubriendo a Juan de Montejo, esboza el estudio de un foco escultórico secundario del occidente castellano que durante las décadas de 1580 y 1590 alcanzó unas cotas de calidad bastante altas, debido, en lo fundamental, a la aparición en escena de este escultor, maestro de espléndidas dotes que buscó fortuna —y la consiguió— fuera de su Salamanca natal. Su particular

estilo, más cercano a la tradición juniana que a las novedades romanistas, le sirvió para erigirse pronto en el escultor principal de la diócesis, desplazando, por uno u otro motivo, a los artífices establecidos en Zamora antes que él.

En otro orden de cosas, la estética becerresca, que ya se extendía por otros puntos de la geografía castellana con un rigor y un clasicismo denodados en las formas y una frialdad y unos modelos academicistas en las figuras, no se debió a Montejo, poco solícito a las novedades, sino a influencias indirectas o a contactos fugaces con Astorga, como el mantenido por los Falcote con maestros del ámbito leonés o la puesta al día del estilo de Barahona en el final de su vida, gracias a su contacto con Francisco de la Maza u otros vallisoletanos; y la entrada del romanismo de primera mano no se produjo hasta la irrupción de Juan Ruiz de Zumeta en 1548-1549, escultor navarro formado en el entorno de Pedro López de Gámiz y conocedor de la vertiente más norteña del estilo, por el que también había pasado Juan de Anchieta.

Para finalizar, cabe reseñar que el método seguido para llevar a cabo esta investigación ha combinado diversos acercamientos al objeto de estudio, y la interrelación entre todos ellos ha sido fundamental para lograr un resultado equilibrado, rico en matices y analizable desde distintas facetas. La labor de lectura y análisis crítico de la bibliografía existente, escasa en lo tocante a la personalidad de nuestro protagonista y algo más amplia respecto al contexto escultórico en el que se movió, ha sido compaginada con una minuciosa exploración archivística, tarea considerada esencial para poder trazar el acercamiento biográfico pensado originalmente, tanto a la figura de Juan de Montejo como a la del resto de maestros. Para ello procedimos al vaciado sistemático de los protocolos notariales de la ciudad de Zamora conservados en el Archivo Histórico Provincial y correspondientes a los años comprendidos entre 1550 y 1615, abordando, así, las décadas anteriores a la llegada de Juan de Montejo a Zamora —lo que permitió esbozar el panorama artístico— y los años inmediatos a su muerte y a la de su rival más destacado, el navarro Juan Ruiz de Zumeta (†1610), periodo lo suficientemente amplio como para poder asistir a la terminación de algún encargo inacabado e incluso apreciar la relevancia de la estela dejada por ambos escultores; ahora bien, para conseguir un discurso más centrado, y dadas las evidentes razones de espacio, hemos tratado de ceñirnos lo más posible a las fechas de vida del salmantino.

Por otra parte, este trabajo ha coincidido en el tiempo con las consultas en el Archivo Histórico Diocesano de Zamora para vaciar los Pleitos de la Mitra (Audiencia Episcopal) conservados entre las fechas ya referidas y los libros parroquiales de todos aquellos templos que custodian registros de fábrica y visitas comprendidas entre 1550 y 1615; solo de manera excepcional hicimos catas en los libros de contabilidad y en los acuerdos del Archivo de la Catedral de Zamora.

Dado que, como se sabía *a priori*, el trabajo de Montejo estuvo repartido entre las dos diócesis, parecía necesario replicar en Salamanca lo realizado en los archivos zamoranos, por lo que examinamos los protocolos de la ciudad referidos al lapso transcurrido entre los años 1555 y 1580 para tratar de localizar noticias de juventud de nuestro escultor y acerca de las obras contratadas antes de su marcha a Zamora o pertenecientes a la última década del siglo XVI, cuando intuíamos que había regresado a sus orígenes, leyendo ocasionalmente los de los escribanos de Alba de Tormes hasta 1601, dada la especial relación de Montejo con dicha localidad; por último, hicimos lo propio con la documentación

eclesiástica salmantina, con las dos mismas vertientes que en Zamora: pleitos civiles y libros parroquiales. Fuera de los nichos habituales, pero también en Salamanca, debemos referirnos a una fuente documental de gran interés legada al Archivo de la Universidad de Salamanca, se trata de los manuscritos del profesor Antonio Espinosa Maeso, digitalizados y puestos desinteresadamente a disposición de los investigadores en la página web de dicho archivo; de sus cuadernos y apuntes pudimos rescatar noticias relativas a la familia Montejo, aunque sobre algunas, por haber sido transcritas solo parcialmente, fue necesario retornar a la fuente original.

En líneas generales, el balance de estas consultas resultó muy positivo, pues incluso en archivos donde no pensábamos obtener noticias, como la Real Chancillería de Valladolid, el Archivo Histórico Nacional o el Archivo General de Indias, aparecieron procesos y datos aislados de cierto interés para nuestra investigación. Toda la mencionada labor de archivo estuvo armonizada con el obligado trabajo de campo en este tipo de investigaciones; una tarea dilatada en el tiempo debido a la dispersión geográfica y al intento por agotar los territorios de las diócesis de Zamora y Salamanca, además de las localidades pertenecientes a la citada antigua abadía de Medina del Campo. En dichos recorridos contamos con la información ofrecida por la bibliografía, la rescatada de la documentación archivística y la recogida en los inventarios de la Iglesia católica que tuvimos la enorme suerte de poder consultar gracias a los delegados diocesanos correspondientes; a partir de ahí correspondía el estudio de la obra *in situ*, recorriendo algo más de doscientos edificios si incluimos aquellos en los que los resultados de la investigación fueron negativos. Sin embargo, no siempre fue necesario trasladarse a puntos geográficos más alejados, fundamentalmente a los correspondientes a museos donde en la actualidad se conservan obras de Juan de Montejo, como los de Cáceres, Barcelona, Lisboa o Boston, pues las instituciones custodias de las mismas nos facilitaron imágenes de suficiente calidad como para hacer posible su estudio, además de datos técnicos sobre la mismas; sí fueron visitados, en cambio, los museos de Valladolid y Madrid en los que se conservan otras piezas de interés.

Deseamos que el texto que hoy tiene el lector entre sus manos, omitidos los capítulos puramente metodológicos, sirva para descubrir a nuestro protagonista a lo largo de su maduración personal y discurrir profesional.