



Fig 1 LORENZO DE ÁVILA,(1473 -1570), *Virgen de la Rosa*. H.1540, Óleo sobre tabla. Medidas 25,5 x 17,5 cm.

UNA VIRGEN DE LA ROSA DE LORENZO DE ÁVILA, INTRODUCTOR DE LA PINTURA RENACENTISTA UMBRA EN ESPAÑA

Carlos Herrero Starkie
Director del IOMR
Noviembre 2021

Hay obras que, tras una cuidadosa restauración, desvelan una calidad pictórica que suscita la disyuntiva entre encumbrar al maestro que la doctrina sostiene que las ha creado o la de buscar una nueva atribución de mayor calado que responda a la excelencia de su arte, un campo de acción, abierto al debate de ulteriores expertos de la pintura del Renacimiento español e italiano que debería enriquecer el estudio de la obra que nos ocupa.

Esta pequeña tabla atribuida por Matías Díaz Padrón^(Fig. 1), Aida Padrón⁽¹⁾ Irune Fitz Fuertes⁽²⁾ y Juan Carlos Pascual de Cruz a Lorenzo de Ávila⁽³⁾, que representa una virgen con niño de acentuadas resonancias umbras, entra dentro de esta categoría de obras en la medida en que, por un lado, ofrece un ejemplo paradigmático, hasta ahora desconocido, del nivel artístico que debiera corresponder a un maestro, cuyos estudiosos otorgan el atributo de ser el pintor que enriqueció el sobrio ambiente artístico del Renacimiento castellano de profundas raíces flamencas con la dulzura italiana propia de la escuela de Signorelli, Perugino^(Fig. 2) o Rafael^(Fig. 3) y, por otro, invita a profundizar nuevos derroteros atributivos del entorno de influencia de la pintura umbra de la primera mitad del siglo XVI.

Lorenzo de Ávila, es un pintor rescatado del olvido por J Navarro Talegón,1980⁽⁴⁾, e Irune Fitz Fuertes, 2003 y más recientemente estudiado en profundidad por Juan Carlos Pascual de Cruz en su monografía sobre el pintor " Lorenzo de Ávila una ilusión renacentista ",2012. Su obra eclosiona en la órbita de Maestros tan consagrados como Pedro Berruguete o Juan de Borgoña y evoluciona junto a la de Alonso Berruguete y Correa de Vivar, destilando un italianismo exacerbado que se hace patente en la dulzura de sus figuras, el cuidado diseño de sus composiciones y la maestría en el dibujo. Todo ello ha conducido a Juan Carlos Pascual de Cruz a mantener la hipótesis de un viaje a Italia a finales del siglo XV, basándose en una laguna informativa acerca de la obra de Lorenzo de Ávila en Castilla durante dicho periodo y en el descubrimiento de un documento en el que consta un ayudante de Luca Signorelli procedente de Ávila trabajando con él en la abadía de Monte Olivetto Maggiore en 1499.



Fig 3 Raffael Santio, *Madonna Conestabile*, Museo estatal del Hermitage



Fig. 2 Pietro Perugino, *Madonna con el niño Jesús y Los Angeles*, detalle, Galería Palatina, Florencia.

Otro argumento que refuerza este planteamiento es la insistencia con que le mencionan como excelente en el dibujo las fuentes documentales, algo que no indican expresamente de Fernando Gallego, Juan de Flandes, Pedro Berruguete o Juan de Borgoña, y como un artista principal que concibe la composición y solo pinta las figuras más importantes de la obra, aunque siempre controlando minuciosamente a sus colaboradores a fin de que el resultado final fuese óptimo ⁽⁵⁾ Esta prevalencia del "disegno" frente a la ejecución pictórica, esta consideración del Maestro como alguien imbuido de un intelecto es una cuestión que a finales del siglo XV no podía asimilarse más que en Italia.; en este sentido el que pudiera haber sido el ayudante procedente de Ávila de Luca Signorelli explicaría su innegable talento para el dibujo como vehículo para plasmar sus ideas así como su demostrada capacidad para establecer un taller que siguiese unos modelos por él concebidos susceptibles de ser fácilmente repetidos por sus colaboradores.

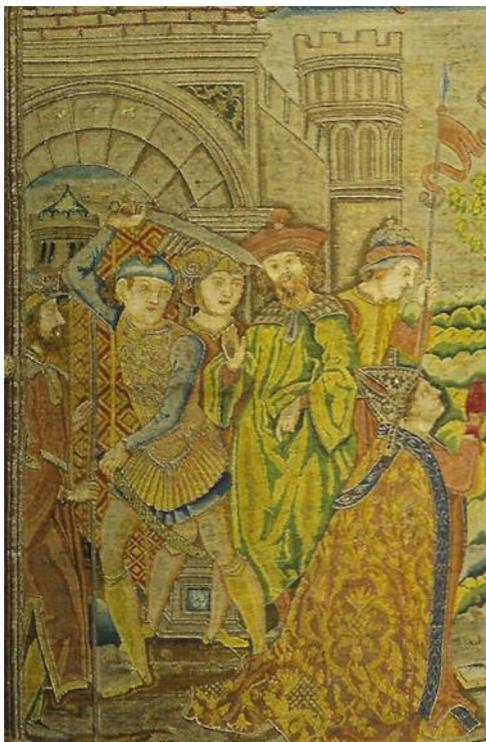


Fig 4 Lorenzo de Ávila, *Martirio de San Eugenio*, dibujo, Manga del Corpus, Catedral de Toledo.



Fig 5 Lorenzo de Ávila *Descenso de Cristo al Limbo*, Retablo mayor de la Catedral de Ávila.

Lorenzo de Ávila nace hacia 1473, según el testimonio que nos aporta un documento fechado en 1570 en el que consta que tenía 97 años ⁽⁶⁾. Siguiendo la tesis del Juan Carlos Pascual de Cruz, debió comenzar su vida artística con quince años como ayudante de Fernando Gallego en Ciudad Rodrigo, para unos años más tarde colaborar con Pedro Berruguete cuando trabajaba en el retablo del monasterio de Santo Tomás en Ávila en 1494 o en Toledo en 1493 con ocasión de la realización del retablo de la capilla del Sagrario en la catedral primada. Tras realizar diversos trabajos en Ávila y Toledo, pudo viajar a Italia donde debió impactarle la obra de Piero de la Francesca, Signorelli, Perugino ^(Fig. 6) y Polaiolo. A su vuelta a España, su fama como dibujante debió de acrecentarse a tenor de los importantes trabajos que está documentado le fueron encomendados, tres dibujos para la parte más visible de la manga del Corpus ^(Fig. 4) encargada por el Cardenal Cisneros en 1507 ⁽⁷⁾ y un año más tarde los trabajos de restauración del zaguán de la capilla del Sagrario cuyos frescos pintó Pedro Berruguete con la posible ayuda de Lorenzo de Ávila en 1497 ⁽⁸⁾. La transcendencia de estos dos trabajos ha traído a colación el que pudiera Lorenzo de Ávila haber colaborado como pintor dibujante también en algunos de los frescos de la sala capitular de la Catedral de Toledo y, muy especialmente, en la escena del juicio Final que recuerda de forma muy marcada la capilla de San Brizio de Luca Signorelli apartándose del estilo convencional de Juan de Borgoña. Entre las obras de este periodo destaca su participación en varios paneles del retablo mayor de la catedral de Ávila iniciado por Pedro Berruguete en 1499 ^(Fig. 5) y documentada su finalización por Juan de Borgoña en 1512 y la realización de la excepcional tabla representando la expulsión de Adán y Eva del paraíso del retablo mayor de la Iglesia de San Miguel en Pedrosa del Rey Valladolid cuyas concordancias estilísticas con nuestra tabla trataremos más adelante ^(Fig. 15). Tras realizar diversos encargos en León en 1521, está documentado que participa junto Andrés de Melgar y Antonio Vázquez en el retablo de la parroquia de Santo Tomás de Pozuelo de la Orden, Valladolid, terminado en 1531 ^(9 y 10). A partir de esta fecha, con más de 60 años, Lorenzo de Ávila funda en Toro uno de los talleres más prolíficos y de mayor éxito de Castilla que irradiará su estilo italianizante no solo en la provincia de Zamora y Toro, sino también en las parroquias castellano leonesas limítrofes. Su obra está documentada en una docena de retablos en Zamora y Toro, entre los que cabe destacar los retablos del monasterio de San Francisco, hoy desaparecido y del monasterio de San Ildefonso, el retablo mayor de la colegiata de Toro, el retablo de los Sedano Parroquia de Santo Tomás Cantuariense de Toro, el retablo de la iglesia de Santa María de Arbás de Toro y de la parroquia de El Salvador, Venialbo, Zamora.

Como prueba de su enorme éxito como artista se tiene constancia que la ciudad de Toro le liberó de pagar impuestos en 1556 ⁽¹¹⁾ y muchos son los testimonios de los testigos en el pleito por el cobro del retablo de la Iglesia de San Salvador de Abezames que se refieren a él como un pintor excelente "en cuanto toca a pintura de pincel y debuxo" ⁽¹²⁾.



Fig 6 Pietro Perugino, *Madonna, San Juanito y un ángel*, Museo Stadel Frankfurt am Main.



Fig 7 LORENZO DE ÁVILA, *Virgen de la Rosa*. Colección particular.



Fig 8 Rafael Sanzio de Urbano, *Madonna con el niño y el libro*, 1503, Museo Norton Simon de Arte de Pasadena.

Fruto de esta capacidad para infundir en sus colaboradores un estilo coherente, de acentuadas raíces umbras, marcado por una elegancia manierista expresada, tanto en el gesto de las figuras como el equilibrio de la composición (Fig. 7) y por una tendencia repetitiva a imbuir a sus vírgenes de una paz interior que contrasta con la mirada viva de sus santos, en perfecta interrelación con un ambiente apacible de ilimitadas lontananzas y arquitecturas renacentistas, surge uno de los corpus más singulares de la pintura del Renacimiento español cuyas obras durante décadas se agruparon en torno a la denominación del Maestro de Toro (13). Gracias a los nuevos descubrimientos documentales y al estudio comparativo de la calidad de este amplio elenco de obras, se ha conseguido ampliar el número de obras atribuidas a Lorenzo de Ávila, como indiscutible figura artística hegemónica de la zona, muchas de ellas realizadas en colaboración con su taller y en particular con su más importante ayudante Juan de Borgoña de Toro con quien se sabe con certeza que trabajó en Toro al menos 13 años. Esto ha permitido ir definiendo en cada obra la sutil diferenciación entre las figuras ejecutadas por el maestro de aquellas realizadas por sus más avezados colaboradores, lo que ha supuesto un ejercicio "connoisseurship" no exento de dificultad debido al precario estado de conservación y a las sucesivas restauraciones que han sufrido la práctica totalidad de sus obras.

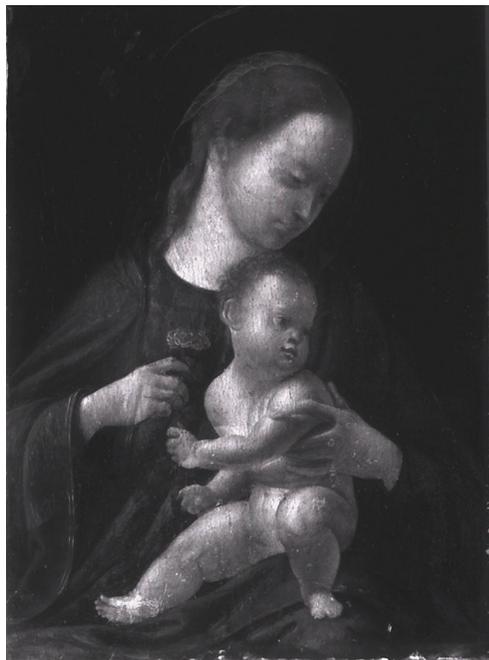


Fig 9 LORENZO DE ÁVILA, *Virgen de la Rosa*, imagen infrarrojos. Colección particular.

La tabla que nos ocupa intriga por la excelencia que muestra el maestro tanto en el diseño como en la ejecución pictórica de la obra que, por su pequeño formato, es muy probable que fuese destinada al uso devocional privado. En la imagen de infrarrojos (Fig. 9), aunque no muestre con claridad un dibujo subyacente, se perciben fácilmente dos arrepentimientos, uno debido a la corrección de la oreja del niño Jesús y otro por la variación de la posición del pliegue que cae sobre la mano derecha de la Virgen. Este hecho constituye una de las facetas más reseñables de la obra en la medida en que podría demostrar que, como insigne dibujante, Lorenzo de Ávila se sirviese ya de bosquejos, dibujos preparatorios en muchos casos inspirados en grabados maestros italianos, tal y como hace otro gran dibujante creativo, Alonso Berruguete, en los que recrea sus ideas para después plasmarlas en la tabla con gran seguridad, siguiendo un diseño preconcebido que podría variar durante el proceso pictórico. (14). Esta capacidad para unir diseños recogidos de varias fuentes a través del dibujo creativo se hace si cabe más evidente en el niño Jesús cuyo planteamiento responde en gran medida a su ingenio como dibujante y hace muy difícil rastrear ejemplos análogos en el repertorio de artistas contemporáneos. La aparición tras la restauración de unas barbas hirsutas típicas de Lorenzo de Ávila en el lado derecho de la tabla, hace presuponer que la obra debe estar cortada al menos en la parte derecha donde debía de estar situado un San José

El diseño de la obra deriva en última instancia de las composiciones de Perugino (Fig. 6), pero alejándose del estereotipamiento típico de este maestro, al mostrar un movimiento más natural que sigue los modelos de las madonnas de Rafael donde prevalece la perfecta sincronía entre la virgen y el niño a fin de conmover al espectador (Fig. 8). El ensimismamiento de la virgen, en feliz contraste con la viveza y el desparpajo del niño (Fig. 7), es uno de los logros de la obra, en la medida en que el infante interpela al Santo, hoy en día desaparecido, girando su cuerpo en espiral el cual solo se mantiene en equilibrio gracias a la colocación de la mano izquierda de la virgen que lo sostiene con suma delicadeza y a la posición en escorzo de su sólida pierna izquierda que se pliega posándose en el regazo de la virgen y dota al movimiento del sentido de gravitas necesario para no perder naturalidad la imagen (Fig. 10). En ello hallamos un auténtico "tour de force" del Maestro, original en su concepción, aunque de inspiración claramente berruguetesca. (Fig 11)



Fig 10 LORENZO DE ÁVILA, *Virgen de la Rosa*, detalle. Colección particular.



Fig 11 Alonso Berruguete, *El niño Jesús la circuncisión*, detalle del retablo del monasterio de San Benito el Real. Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

El virtuosismo con que está pintado las encarnaciones de la Virgen y del niño Jesús hace patente el que nos hallemos ante una obra realizada íntegramente por la mano del maestro; en ella sobresale la destreza con que marca los volúmenes el pintor, aprovechando el baño de una luz lateral, mediante unas pinceladas muy bien acompasadas, en algunos casos de trazo alargado y valiente siguiendo lo que le dicta su genio a la "manera moderna", tal y como se percibe en el sombreado del brazo derecho del niño Jesús (Fig. 12) y en otros de pincelada más prieta y minuciosa, a fin de dotar al cuerpo del infante de un singular "morbidez" y de una virginal suavidad al rostro de la madonna, en el que incluso llega instruirse el vello (Fig. 13). Las manos de la virgen, muy manieristas, alargadas y un tanto artificiales, de las que emana una gran carga espiritual, son un alarde de técnica pictórica tanto por la forma en que el maestro perfila los dedos mediante el uso acertado del claroscuro como por como las termina con unas delicadísimas uñas transparentes remarcadas por un toque de luz, evocando aquellas que emplea Parmigianino (Fig. 14).



Fig 13 LORENZO DE ÁVILA, *Virgen de la Rosa*, *detalle*. Colección Particular.



Fig 12 LORENZO DE ÁVILA, *Virgen de la Rosa*, *detalle*. Colección Particular.



Fig 14 LORENZO DE ÁVILA, *Virgen de la Rosa*, *detalle*. Colección Particular.

En relación a la adecuación de esta tabla dentro del corpus de Lorenzo de Ávila, por su impronta rafaelésca y algo manierista, solo cabe ponerla en relación con el inicio del periodo de Toro en la década de 1540, su periodo más sobresaliente en esta zona. Desde el punto de la fisonomía y tipología de los personajes la composición se conecta sin problema con la obra de este Maestro durante esta época, sin embargo encuentro mayor dificultad en relacionar el esmero y sofisticación mostrado en nuestra obra, que impacta por el tratamiento tan natural de la encarnaciones logrado mediante finísimas transparencias de color, con la técnica pictórica algo tosca de sus obras catalogadas del periodo de Toro en el que parece sobresalir siempre más su faceta como diseñador dibujante que sus cualidades propiamente como pintor. Incluso las mejores obras de este periodo parecen algo primitivas, planas y poco naturales, lo que quizás pueda excusarse porque la mayoría de estas tablas puedan haber perdido la frescura de la pincelada original del acabado del Maestro y la sutileza de sus veladuras, consecuencia del óxido del barniz y la sucesión de restauraciones. Así mismo es posible que la visión que tenemos de las facultades artísticas de Lorenzo de Ávila en Toro sea, tal y como hemos indicado, la de un Maestro ya consagrado por éxitos pretéritos que ya solo se ocupaba de dibujar la composición y en ocasiones de pintar el rostro y las manos de los personajes principales, lo que explicaría que, en nuestro caso, al tratarse solo de la virgen y del niño Jesús, la obra adquiera una coherencia cualitativa superior que permita centrarnos exclusivamente en la mano del maestro llevada a su plenitud por el especial esmero que habría otorgado a una obra destinada a la devoción de un importante comitente privado.

Donde sí hallamos un nivel de calidad y de técnica pictórica semejante a nuestra tabla es en ciertas obras excepcionales de circa 1500 atribuidas recientemente a Lorenzo de Ávila, no sin cierta polémica, por Juan Carlos Pascual, en virtud de las cuales se le puede acreditar como el pintor que introdujo las formas italianizantes en Castilla. Nos referimos en especial a la escena del Juicio Final en la sala capitular de la Catedral de Toledo, al Descenso de Cristo al limbo del retablo mayor de la Catedral de Ávila (Fig. 5) y, sobre todo a la tabla que representa la expulsión de Adán y Eva de la Iglesia Pedrosa del Rey, Valladolid (Fig. 15) (15). En todas ellas el Maestro muestra una forma de emplear la luz para modelar las figuras similar y aunque en estas obras, al corresponder a un periodo anterior, todavía emplee una pincelada más prieta, con contornos más definidos, lejos de libertad de trazo y del inherente manierismo propio de nuestra virgen,

sobresale una forma análoga de pintar las carnaciones, en especial cuando emplea una leve sombra para marcar el volumen, algo que aparece de forma muy particular tanto en el brazo de Adán de la tabla de Pedrosa del Rey como del niño Jesús en nuestra tabla.



Fig 15 Lorenzo de Ávila. *Expulsión del Paraíso*. Retablo de la Iglesia de Pedrosa del Rey, Valladolid.

Del periodo de Toro es significativa la conexión con la tabla representando la aparición de la Virgen a San Bernardo en el retablo de la Asunción Monasterio de Sancti Spiritus por aspectos compositivos como el movimiento interpelante del niño Jesús que se gira con gran naturalidad para comunicar con el santo y por la forma en que flexiona la pierna, pero sobre todo por la manera en que trata la mano derecha de la virgen, larga, voluminosa y separando de una forma particular el dedo índice del anular (Fig. 16). La tipología de rostro niño Jesús sigue un modelo muy utilizado en otras obras de Lorenzo de Ávila, tal y como lo vemos en la Epifanía del retablo mayor de la Iglesia de Santo Tomas Cantuariense documentada su realización hacia al final de los años 30⁽¹⁸⁾ y, aunque más mayor, en el joven que sostiene la virgen moribunda en la tabla representando la muerte de la virgen de ese mismo retablo (Fig. 17). En esta figura se aprecia de forma llamativa como el maestro sombrea el rostro con un “sfumato” que también percibimos, aunque de forma más sutil, en las carnaciones de nuestra tabla. En cuanto a la Virgen, sigue el canon compositivo de Lorenzo de Ávila, en su forma de expresar el estado de ensimismamiento y recogimiento que siente la virgen al comunicar con Dios cuando contempla al niño Jesús, un sentimiento que apreciamos también en la virgen de la Epifanía del retablo mayor de la Iglesia de Santa María de Arbás (documentada en 1540), ambas proyectando su mirada hacia abajo y en su bellísima Anunciación (Fig. 18) del mismo retablo cuya virgen tiene un tratamiento pictórico del cabello y del velo transparente parecido al de la muestra tabla⁽¹⁷⁾ y que también observamos en La virgen de la bellísima tabla “La Anunciación, Visitación y Nacimiento de la Virgen” del Museo Lázaro Galdiano, esta también, por su pequeño tamaño, ejemplo del primor con que trata el maestro la obras destinadas a la devoción privada. (Fig. 18)



Fig. 16 Lorenzo de Ávila. *Aparición de la Virgen a San Bernardo* (detalle) Retablo de la Asunción. Monasterio de Sancti Spiritus. Toro.



Fig. 17 Lorenzo de Ávila *Muerte de la Virgen*, Retablo Mayor. Iglesia de Santo Tomás Canturiense. Toro

La intrínseca calidad, fuerte impronta, íntima espiritualidad e impactante belleza de esta virgen representan una fuente inagotable de certezas artísticas que contrasta con las dudas que nos genera su asignación tradicional al corpus del periodo de Toro de Lorenzo de Ávila, encarnando en todo caso un finísimo ejemplo de transición hacia el manierismo europeo que surge en la primera mitad del siglo XVI

Su excelencia pictórica solo es equiparable a la de un gran Maestro próximo al entorno de Perugino y Rafael, correspondiendo sus atributos artísticos con los de "La expulsión de Adán y Eva del Paraíso" de la iglesia Pedrosa del Rey, uno de los mejores desnudos del Renacimiento español cuya atribución a Lorenzo de Ávila debería ir en paralelo a su confirmación como pintor de la sala capitular de Toledo y al descubrimiento de documentos que prueben taxativamente su estancia en Italia.



Fig 18 Lorenzo de Ávila, La Anunciación, Visitación y Nacimiento de la Virgen, Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

OBRA PUBLICADA EN:

- Díaz Padrón, Matías y Padrón Mérida, Aída. "Cuatro versiones de la *Virgen con Niño* por cuatro maestros castellanos del siglo XVI", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid (1988), pp. 394-402.
- Fiz Fuentes, Irene. *Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña II y su escuela*, Centro de Estudios Beneventanos (2003), p. 84.
- Pascual de Cruz, Juan Carlos. *Lorenzo de Ávila. Una ilusión Renacentista*, Instituto de Estudios Zamoranos (2012), pp. 267-268.

NOTAS

- 1 Matías Díaz Padrón y Aida Padrón Mérida, "Cuatro versiones de la *Virgen con niño* por cuatro maestros Castellanos del siglo XVI". *Boletín del Seminario de estudios de arte y arqueología* (1988), pp. 394- 402.
- 2 Irune Fitz Fuertes. *Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña y su escuela*, Centro de estudios Benaventanos, Benavente (2003), p. 84.
- 3 Juan Carlos Pascual Cruz, *Lorenzo de Ávila, una ilusión Renacentista*, Instituto de estudios Zamoranos (2012). P.. 267.
- 4 Navarro Talegón, José. *Catálogo Monumental de Toro y Alfoz* (1980).
- 5 Pascual de Cruz. Op cit., pp. 87-94.
- 6 Testamento que dicta el 30 de Agosto de 1570 el secretario de estado para asuntos con Alemania quien deja en herencia a Felipe II para sus aposentos privados un retablo cuyo autor es Lorenzo de Ávila de Toro de edad 97 años.
- 7 Romero Ortega, Francisco. *La Manga del Corpus* (1989), p. 107.

8 Siguiendo el criterio de Pilar Silva Maroto en su libro, *Pedro Berruguete* (p. 53), estos frescos deben corresponder a los del "Sagrario de afuera" por los que cobró Pedro Berruguete 36.000 maravedies en Octubre 1497.

Del claustro del Sagrario dice el canónico Blas de Ortiz en 1549 que está admirablemente pintado.

Hoy desgraciadamente tanto las pinturas de la capilla como del zaguán han desaparecido. En su día fue considerada la Capilla Sixtina del Renacimiento español, tal y como se refiere a ella el viajero alemán Hieronimus Münzer en 1495 cuando todavía no había vestíbulo.

9 Parrado del Olmo, Jesús María. "Andrés de Melgar en el retablo de Pozuelo de la Orden. *Boletín del seminario de Arte y arqueología*" p. 256 tomo LXIV, Valladolid. Universidad de Valladolid, junta de Castilla y León, 1998.

10 Este retablo adquirió notoriedad por dar lugar a la denominación de Maestro de Pozuelo ideada por Chandler R Post en 1947 y en cuyo corpus Diego Angulo también incluye todas aquellas obras que Manuel Gómez Moreno atribuye en 1925 al Maestro de Toro, *Ars Hispanae* vol XII (Madrid, 1954), p. 109.

11 Navarro Talegón José. *Catálogo Monumental de Toro* (1980), p. 191.

12 Pascual de Cruz, op cit., pp. 74-85. El pleito para el cobro del retablo de la Iglesia de San Salvador de Abezames. La excelencia de Lorenzo de Ávila como pintor viene confirmada por Diego Villalta en 1590 en un manuscrito recogido por Sánchez Cantón Francisco Javier Fuentes literarias. (pág. 295 y 297) en el que enumera los pintores excelentes entre los que se encuentra Lorenzo de Ávila junto a Becerra, Luis de Morales, Juan Fernández el mudo y los dos Berrugetes. Su hegemonía como pintor en Toro le hace ocuparse solo de dibujar la composición y pintar los rostros de las figuras principales, tal y como hacía Perugino en Umbria. El resto lo pintaba Juan de Borgoña de Toro quien a su vez se tiene constancia que subcontratada colaboradores. En múltiples documentos Lorenzo de Ávila aparece como el empresario o artista principal que realizaba el diseño de los retablos dibujando sus trazas y llevando el control de todo cuanto afectase a su decoración, pinturas, dorado y policromía de las esculturas.

13 Gómez Moreno, Manuel. *Catálogo monumental de la provincia de León* (1925), p. 272.

14 La primera noticia documental que muestra lo diestro que fue Lorenzo de Ávila en el dibujo la encontramos en el pago de los dibujos de la manga del Corpus. Ver Romero Ortega, op. cit., p.107. En el contrato firmado en 1540 para el retablo de la Iglesia Santa María de Arbás se dice expresamente que serán de la mano de Lorenzo de Ávila "el debuxo..." Ver Navarro Talegón, José. *Los pintores de Toro y Alfoz* (1985), p. 12, confirmándose estas menciones de forma reiterada en el pleito para el cobro del retablo de San Salvador de Abezames, 1553. Esta aptitud para el dibujo, al ser un don natural objeto de gran prestigio y estar íntimamente unido a la parte intelectual de la obra, Lorenzo de Ávila no la transmite más que a su hijo Hernando del cual se tiene constancia que fue un gran dibujante y pintor de Felipe II. Incluso su colaborador más directo durante al menos 13 años en Toro, Juan de Borgoña de Toro, no consta que destacase como gran dibujante.

15 Atribuido al Maestro de Pozuelo en 1964 por José María Caamaño Martínez. En 1980 Julia Ara Ruiz y J.M. Parrado del Olmo ratifican su atribución. En 2003 Irune Fits Fuertes, aunque encuentra varias analogías con Lorenzo de Ávila, se inclina por no considerarlo de la escuela de Toro. Juan Carlos Pascual lo considera claramente una obra de Lorenzo de Ávila de antes de 1500.

16 Navarro Talegón, op. cit., p12. Esta obra debió estar ejecutada antes de 1540 dado que en el testamento de Don Cristóbal Aguilar consta que se debe a Lorenzo de Ávila diez mil maravedies por la obra.

17 Lorenzo de Ávila contrata la pintura y el dorado del retablo en 1540 con Doña María de Avalos. Actualmente estas tablas están en la colegiata de Santa María el Mayor de Toro.