

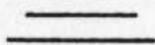
**La obra de los Maestros
de la Escultura Vallisoletana**

La obra de los Maestros
de la
Escultura Vallisoletana

Papeletas razonadas para un catálogo

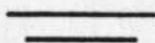
por

Juan Agapito y Revilla



II

Fernández-Adiciones y correcciones



IV

GREGORIO FERNANDEZ

ESTATUA DE SANTA TERESA

En la guía de *Alcalá de Henares*, que bajo el epígrafe general de *Cartillas excursionistas «Tormo»*, publica el ilustrado catedrático de la Central, don Elías Tormo y Monzó, leo en la edición del *Bol. de la Soc. esp. de exc.* (t. XXV-(1917)-pág. 148):

«**Los Filipenses.**—Todavía habitado por los padres «del Oratorio» de San Felipe Neri. . . En el retablo mayor una imagen de *Gregorio Fernández: Santa Teresa (auténtica).*»

Hace muchos años que no voy por Alcalá, y ni el recuerdo más insignificante tengo de la capilla o iglesia de «los filipenses»; pero conozco al señor Tormo, y sé lo mucho que conoce las obras de Gregorio Fernández, porque juntos hemos examinado algunas esculturas del maestro, en Valladolid.

Cuando el docto académico pone por contera lo de «auténtica», es que quiere remachar el clavo, y como que adivino que quiere decir que la estatua de Santa Teresa, de Alcalá, es idéntica, repetición quizá, de la del museo vallisoletano, auténtica de toda autenticidad, y documentada por añadidura.

De pocos años a esta parte se han ido señalando en Madrid, como ya se verá, algunas obras del maestro. Y ello tiene una doble explicación: Es indudable que Gregorio Fernández, poco o mucho tiempo, residió en Madrid; se dice, por lo menos, que allí se casó. Entonces pudo trabajar en la corte y dejó allí obras suyas. Más que esto, creo que una vez con taller propio en Valladolid, cuando precisamente a la ciudad del Pisuerga se traslada la corte de don Felipe III, sus esculturas admiran, su arte encanta, y recibe luego encargos para señores que por seguir al rey vuelven otra vez a Madrid. Se cita alguna obra de Fernández que se llevó procesionalmente de Valladolid a Madrid. Un cristo yacente de Madrid, estuvo expuesto primeramente en la capilla del palacio real de Valladolid. Su fama—eso es indudable—se hizo en su taller de Valladolid, aun suponiendo que tuviera otro en otro sitio, lo cual no es probable si se atiende al dicho de Fray Matías de Sobremonte, que le señala por maestro, en sus principios, al escultor vallisoletano Francisco de Rincón.

ARANZAZU (Guipúzcoa)

Santuario de Santa María
(Franciscanos observantes)

ESCULTURAS DEL RETABLO MAYOR, COLATERALES, OTROS DE LA IGLESIA, ENTIERRO DE LA CAPILLA DEL CLAUSTRO Y SILLERIA DE CORO

«Sospecho que las obras de escultura trabajadas por Gregorio Hernández (a quien más veces se le llama Fernández en los papeles de este Archivo) no fueron de traza suya, pues en el año 1620, se escribió lo siguiente:

»En 16 de Agosto se dieron a Diego de Basoco, arquitecto, vecino de Valladolid, cien reales, porque vino a trazar los retablos para el altar mayor y capilla nueva de Ntra. Señora, y colaterales.

»En 2 de Diciembre se pagaron a Diego de Basoco... trescientos reales por hacer las trazas para los retablos nuevos de la Iglesia y para las sillas de Coro, fuera de cien reales que se le dieron quando vino a tomar las medidas.»

En 1627 empezó Gregorio Fernández las esculturas de los retablos de Nuestra Señora de Aránzazu, tomando por tales obras, a cuenta, mil ducados por la primera vez. Otorgó luego escritura ante Simón Ibáñez de Gauna, y se obligaba a hacer todos los retablos y sillería del Coro, sin fijar precio, dándole el convento cada año 500 ducados. Los cobró en 1628 y 1629; en 1630, no pudiendo hacer la sillería Gregorio, por sus muchas ocupaciones, se encargó a Juan García de Verástegui, emsamblador de Cegama, a jornales por cuenta del convento, haciendo Gregorio las sillas del Guardián y las tarjetas de las sillas altas. Siguió cobrando Gregorio los 500 ducados en 1630, 31 y 32; en 1633 prohibió el depositario que prosiguieran las obras, mientras la Comunidad no acabara de celebrar 23.038 misas que estaba debiendo, las cuales dispensó el Provincial para que se pudiera acabar el Coro. En febrero de 1635 le dieron otros 500 ducados, y el Guardián vino a Valladolid y se concertó con Gregorio, declarando éste bajo juramento y ante escribano, que los retablos con las tarjetas de las sillas altas valían 10.000 ducados y más, y en el concierto se avinieron a que en dos años se dieran al artista 4.000 ducados sobre los 3.500 recibidos, y con ello se obligó Gregorio a acabar

y asentar la obra de los retablos, siendo de cuenta del convento los portes, pues aquellos se trabajaron en Valladolid. En 1636 falleció Gregorio, dejando concluidas las obras y quedando debiendo el convento a la viuda María Pérez y herederos, 19.300 reales, que se acabaron de pagar en marzo de 1647.

El retablo mayor tiene en medio un San Francisco colosal, otros Santos y Santas de la orden, más pequeños; historias de la vida de la Virgen, en bajo relieve, y los Evangelistas en el basamento.

En el colateral de la derecha hay San Antonio de Padua, y encima el milagro del hereje y la mula.

En el de la izquierda, San Diego de Alcalá, y encima el milagro de sacar el brazo de la tumba, dando una rosca de pan a un pobre que pide limosna al Santo.

Son de Gregorio, además, las estatuas de los otros retablos de la iglesia, y la de Cristo en el sepulcro, de la capilla del claustro.

(Extracto de la carta de 21 de julio de 1802, de Fray Manuel Ventura de Echevarría a don José de Vargas Ponce en *Correspondencia epistolar*, pág. 111. Esas noticias las comunicó Vargas a Ceán en carta de 6 de marzo de 1803, pág. 221 de la misma *Correspondencia*, y de los papeles de Ceán las tomó el conde de la Viñaza, II, 357. El mismo Ceán en las adiciones a Llaguno, III, 178, dió la noticia extractada, refiriéndose principalmente a Diego de Basoco, y después de copiar el asiento de 2 de diciembre de 1620 (que escribe 1619), añade, relacionándolo a Basoco, que «Es creíble que tuviese nombre y opinión en Valladolid, cuando Hernández, encargado principal de estas obras, le buscó para hacer los diseños»).

El santuario «llegó a poseer grandes riquezas en alhajas ofrecidas a la Virgen; albergando además el templo algunas preciosidades artísticas, obras de Gregorio Hernández...» Los franceses expulsaron a los frailes del convento en 1809; fué saqueado e incendiado en 1822; reedificado de nuevo, fué otra vez quemado en 1834; se reconstruyó la iglesia en 1846. (Don Antonio Pirala, *Provincias Vascongadas*, 297).

No es posible ya determinar, y menos admirar y estudiar, las esculturas que Fernández hizo para el santuario de Nuestra Señora de Aránzazu. Aparte lo que tallase para la sillería, no bien fijado, labró la escultura del retablo mayor, la de los colaterales, con la advocación de San Antonio y San Diego, ya citados, y la de los de San Juan Bautista y San José. No he encontrado indicio se-

guro que el Cristo de la capilla del claustro fuera de Gregorio Fernández. Mas de ello, nada queda apenas, un fragmento sólo de una estatua, con el que, es claro, nadie podrá suponer la cantidad de esculturas que para el santuario legendario y popular labró Fernández. «De toda la obra del preclaro artista, cuyo coste abonaron religiosamente los franciscanos—dice Fray Celso González, *El Santuario de Aránzazu*, 108-9—, no queda ya nada entre aquellos muros, salvo la maravillosa cabeza de San Antonio, que en la actualidad ostenta la efigie de este Santo. Hallósela entre los escombros de la iglesia, y una mano diestra la acomodó donde hoy está».

»Las restantes maravillas del escultor ilustre quedaron hechas pavesa, en la total ruina del gran Santuario, que era como un museo de arte en medio de aquellas silenciosas soledades. La materia que cinceló el genio comunicándole el impulso de su inspiración, no volverá a despertar la emoción en las almas de los inteligentes; la brutal discordia profanó su morada, entregando al furor de las llamas sus serenas e inofensivas bellezas.»

ASTORGA (León)

Catedral

INMACULADA Y SANTA TERESA

En el cúmulo de esculturas que infundadamente se han atribuido a Gregorio Fernández, no todas las cuales es posible mencionar, se ha insinuado por alguno que las imágenes de la Inmaculada y de Santa Teresa de Jesús, en la catedral astorgana, pudieran ser de Gregorio Fernández. Con decir que las citadas entran en ese montón de las obras infundadamente adjudicadas al maestro, está dicho todo.

Y una prueba está en que al catalogarlas Don Manuel Gómez-Moreno, en su respectivo lugar del Catálogo monumental de la provincia de León, bien clara y concretamente niega la atribución al reseñarlas: «Imagen de la Inmaculada, grande, como las de Gregorio Fernández, puesta sobre el mundo y pisando el dragón. Su expresión fría hace creerla obra de un discípulo.—Otra, de Santa Teresa, bien hecha y según tipo diverso del de Fernández, con cara redonda y adusta. Se haría en 1622.»

AVILA

Convento de Carmelitas descalzos

SEÑOR A LA COLUMNA, SANTA TERESA
Y LA VIRGEN DEL CARMEN

«Me agradó sobre todo una estatua de nuestro Señor atado a la columna, en una capilla junto al crucero, al lado de la Epístola, obra de Gregorio Hernández, de cuya mano se estima también la estatua de Santa Teresa en su capilla, sólo que la han hecho ridícula con una capa de damasco blanco, que han sobrepuesto a la que hizo el Escultor». (Ponz. XII, c. 10, n. 45).

«Un Señor a la columna, en una capilla del lado de la Epístola, y santa Teresa en la suya». (Ceán, IO, 269).

Dieulafoy en *La statuaire polychrome en Espagne*, dió una excelente lámina del Cristo a la columna; pero diciendo solamente que es atribuída a Gregorio Fernández la obra.

En una nota, añadió (p. 217): «Esta última [la Santa Teresa] ha sido repintada, y su capa de sayal, cambiada por otra recamada de oro. Ha perdido su carácter con esta transformación inspirada en la veneración de los fieles. La obra es además ordinaria y floja al lado de las obras maestras del maestro».

Don Anacleto Moreno en *Excursión a Avila* (*Bol. de la Soc. cast. de exc.*, t. IV, 137) cita la atribución a Fernández de la estatua de la Santa, así como la de Jesús atado a la columna—«arrodillada ante el cual—añade—debiera estar aquélla, según el pensamiento del escultor, cosa que impidió la estrechez de la capilla».

Yo sigo la atribución generalmente seguida. El Cristo de la columna es obra indudable de Fernández, inconfundible por el paño superfemoral. No hay más que recordar el Cristo de la misma advocación, en la Cruz, de Valladolid, para afirmar que ambos son de la misma mano. Y cuando no, observar el tipo, actitud, rostro del de Avila, y el menos versado en estos asuntos reconocerá el tipo que siguió tantas veces Gregorio Fernández en sus Cristos más auténticos.

La Santa Teresa y aun la Virgen del Carmen, en la misma iglesia, y que se atribuyen también al maestro, bajan mucho del Cristo a la columna, y lo más probable es que sean de sus discípulos u oficiales, pues me cuesta gran trabajo reconocer en ellas la mano del maestro. Es muy corriente atribuir a Fernández muchas

Virgenes del Carmen y muchas Santas Teresas que hay por las iglesias de Castilla, sin duda porque él formó el tipo tan repetidamente seguido, y las más de ellas no pasaron de ser una imitación de la Virgen del Carmen y de la Santa Teresa que hizo para el Carmen calzado de Valladolid, como le imitaron, como copiaron, el Bautismo de Jesús, en el Carmen descalzo, de Valladolid también, una de las obras cumbres del artista, para mi gusto.

De todos modos, no conviene perder de vista que los asuntos citados en el convento de «la Santa» en Avila, fueron de la predilección de Fernández, así como fué de su agrado trabajar para conventos de Carmelitas.

En la parroquia de Santo Domingo, de la ciudad de los caballeros, hay otra Virgen del Carmen de la traza de las de Fernández. Otra debió ser su procedencia (quizá de algún convento), y no pasa de ser del estilo del maestro.

Respecto de las del convento de Carmelitas descalzos, conviene recoger la nota que se da en las *Cartillas excursionistas «Tormo»*.—Avila: «En la nave del Evangelio, el Cristo a la columna, de Gregorio Fernández, ciertamente, acaso hechas bajo su dirección la Santa Teresa, alto relieve del altar y la Virgen del Carmen».

BURGOS

Parroquia de San Gil

VIRGEN DE LOS DOLORES (ANTES DE LA MERCED), CRUCIFIJO (EN PUEBLO NO RECORDADO)

En un librito descriptivo de la *Parroquia de San Gil, de Burgos*, por D. Gregorio Betolaza y Esparta (Burgos, 1914), pág. 74, se lee sencillamente: «En la capilla del crucero, del lado de la Epístola, se venera una imagen de la Virgen de los Dolores, de mucho mérito y que estuvo en el antiguo Convento de la Merced. Atribúyese al escultor Hernández». Acompaña a la noticia un fotograbado de la imagen.

La atribución a Gregorio Fernández de esta estatua está bien hecha. Tiene los brazos abiertos, como otras Virgenes de Fernández, y el conjunto general es muy del estilo del artista. Los paños no son tan huecos, pero están bien plegados y colocados, y el manto le tiene echado sobre el brazo izquierdo, cruzado por delante

del cuerpo. La disposición de las piernas también recuerda al artista: la pierna izquierda, un poco doblada. En fin, que la estatua quizá no será de Fernández, pero no puede negarse que la atribución es fundada. Es del estilo y escuela de Gregorio Fernández.

Me ha interesado esta escultura, y he pedido datos sobre su procedencia a mi amigo D. Luciano Huidobro, quien me escribe (1.º de Mayo de 1914): «Que la Soledad conservada en la Parroquia de San Gil estuvo, hasta la exclaustación de los Religiosos, en el Convento de Mercedarios, de esta ciudad, extramuros de la población y barrio de Vega, que salvaron de la ruína los PP. Jesuítas, actuales poseedores del mismo, pues fué Hospital Militar y se pensó en derruirlo.

»El Cura párroco de S. Gil, D. Fernando Linaje, exclaustado de la Merced, que celebró la última Misa que entonces se dijo en aquella iglesia, la llevó juntamente con el Crucifijo del mismo escultor, que formaba parte de un solo grupo, al Convento RR.^{as} de San Felices (Calatravas), de Burgos, y desde allí fueron conducidos a un pueblo inmediato (de cuyo nombre no puede acordarse el Sr. Betolaza). Desde allí el Sr. Linaje, nombrado párroco de San Gil, la trajo a su parroquia a mediados del siglo pasado... El Sto. Cristo continúa en el mismo pueblo. (Trataré de averiguar cuál sea). Por tradición del Convento de la Merced se sabe que era obra de Gregorio Hernández.

»Todos estos datos son del Sr. Betolaza, quien los oyó de boca del propio Sr. Linaje».

Convento de PP. Carmelitas descalzos

LA PIEDAD

Bosarte (339), describió así esta obra, que a ser cierta la atribución, como parece, demuestra la admiración que causaría alguna de las dos indubitables que tiene en Valladolid:

«*Gregorio Hernández*. En la iglesia del Carmen descalzo hay una admirable obra de Gregorio Hernández, que es una Piedad o Nuestra Señora con el cuerpo del Señor difunto, figuras algo mayores que el tamaño natural. La Señora está con los brazos abiertos, la vista elevada al cielo, y una rodilla hincada en tierra. Manto

azul, túnica encarnada, toca que la ciñe toda la garganta, calzado negro. El cuerpo del Señor está sobre una sábana, sostenido por la cabeza y hombros contra la Señora. De la cruz no se ve más que un pedazo, y algunos pequeños árboles en el campo, que significan el monte Calvario. La cabeza de la Virgen es de una belleza y expresión divina. El cuerpo del Señor es muy robusto, contra la idea común que se tiene de que la humanidad de Cristo sea nimiamente delicada; hizo el artífice algo levantado el pecho del Señor para denotar la agonía que había pasado en la cruz, en todo lo cual fué procediendo Hernández con gran severidad de juicio. En las formas parece que se propuso un medio entre el Antinoo y el Gladiador, o un carácter próximo al heroyco sin tocar en él, desechando la gracilidad para representar la humanidad de Cristo. Es obra muy acreedora a que la estudie la juventud, por lo mucho que tendrá que aprender en ella».

El conde de la Viñaza (II, 260) la puso en sus *Adiciones*, por lo mismo que no la catalogó Ceán: «Una excelente *Piedad*, o la Virgen con su Hijo Santísimo, difunto. Mayores que el natural», y la refiere al Carmen calzado. El Sr. Buitrago en su *Guía de Burgos* expresa, respecto de esta *Piedad*, que «Estaba en el altar que dicen de los Dolores, propio de la casa de Melgosa, cuyo medallón dicen los autores es de mucho mérito y se atribuye al notable escultor Gregorio Hernández».

Y «Allí persevera—me dice mi amigo D. Luciano Huidobro (1.º mayo 1914)—, sin que haya podido estar en el Carmen calzado, por no haber existido en Burgos nunca tal Convento, y seguramente el conde de la Viñaza sufrió una confusión en esto».

CEGAMA (Guipúzcoa)

Parroquia

RETABLO PRINCIPAL

«El retablo mayor, de tres cuerpos, con su escultura», apuntó el conde de la Viñaza (II, 260) en la obra de Gregorio Fernández.

No tengo más noticias de ese retablo que lo trascrito; pero si no el retablo completo, por lo menos creo muy verosímil fuera de Fernández la escultura, porque el artista trabajó mucho para Alava y Guipúzcoa.

CONJO (La Coruña)

Iglesia parroquial

CRUCIFIJO

«Un crucifijo del tamaño del natural», indicó Ceán (II, 271) que existía de Fernández en los *Mercedarios descalzos*, de Santiago. Ha sido puesto en duda la atribución; pero por ella se resuelve D. Angel Díaz y Sánchez (*Una excursión artística a Compostela y a la Exposición regional* en el *Bol. de la Soc. cast. de exc.*, IV, 206) al tratar de ese Cristo y de las estatuas de San Ignacio y San Francisco Javier en Santiago.

«Y respecto al Crucifijo que se venera en la iglesia de Conjo —dice el Sr. Díaz— aun podemos ser más explícitos en nuestras manifestaciones por haber encontrado semejanzas indubitables con el que también figura en la exposición perteneciente a la citada Academia [de Valladolid] y denominado el Cristo de la Luz. Ese crucifijo, de Conjo, que ahora se halla cubierto de una tela blanca de hilo que cubre media figura, ha sufrido una de esas restauraciones que bien pudieran calificarse de profanaciones artísticas, pues que se ven señales inequívocas de haber tenido la sagrada efigie pequeños tallados en la madera, idénticos, indudablemente, a los que se conservan intactos en el citado del Museo de Valladolid, y que una mano profana en arte y torpemente aconsejada hizo desaparecer a golpe de gubia de tan preciada obra de arte. Asimismo puede comprobarse que la cabellera natural que cubre el sagrado rostro, reemplaza también a la que de igual manera, siendo de madera tallada, sufrió los mismos rigores de la ignorancia, que no deteniéndose en escrúpulos artísticos, llegó hasta alterar las facciones de aquella fisonomía, que con gran unción mística tallara el genial cincel de Hernández. Del resto puede apreciar el menor versado en arte, que aquel trozo de blandas morbideces, de sin igual belleza, que aquellas sagradas piernas clavadas en el infamante madero, son una repetición artística, de exacta semejanza, al Cristo de la Luz, cuya autenticidad está comprobada».

Otro escultor notable que ha residido muchos años en Santiago, don Ramón Núñez, confirma la atribución del Cristo de Conjo a Gregorio Fernández; le cree aun superior al Cristo de la Luz, de Valladolid, y da la consoladora noticia que la barba de la soberbia figura está íntegra bajo la postiza, que una piedad equivocada co-

locó en mala hora. Dedicó un articulito a esta efigie también en el *Bol. de la Soc. cast. de exc.*, t. VI, pág. 337.

Es de notar que el convento de Santa María, de Conjo, de Mercedarios calzados fué filiación del de Valladolid, según Gil González Dávila.

EIBAR (Guipúzcoa)

Convento de Monjas Franciscanas

ESCULTURAS DE LOS RETABLOS MAYOR Y COLATERALES

Toda la escultura del retablo principal y de los colaterales, hecha de 1625 a 1629, sobresaliendo la estatua de Nuestra Señora de la Concepción, que hizo para el nicho principal del retablo mayor, fué de Fernández, según los papeles del archivo de la casa de Isasi, publicados por el conde de la Viñaza, (II, 253), y que se refieren a unas cartas del P. Fray Juan de Orbea dirigidas a D. Juan López de Isasi, en las cuales se vierten especies del escultor Gregorio Fernández, que pintan lo muy apreciado que era en vida, verdad que nos dejaron escrito que iban señores muy principales a verle trabajar en su taller de fuera las puertas del Campo, en aquel taller del paseo de Zorrilla, esquina a la calle de San Luis, digno de una lápida, aunque la casa sea hoy otra que la del siglo XVII.

Decía Isasi al P. Orbea: «pareciéndome que de todo el retablo no quisiera encargarse hombre tan buscado y recatado, y que para hombre de tanto primor era pequeña cantidad la de tres mil ducados»; a lo que contestaba el P. Orbea, quizá el más entusiasta de Fernández, en su tiempo: «yo deseo que esta obra salga insigne, y serálo de manera que muerto este hombre—se refería a Fernández—, no h'a de haber en este mundo dinero con que pagar lo que dejare hecho». Mejor crítica no podía hacerse entonces.

GUARDIA (LA)
(Alava)

**Parroquia de Santa María
de los Reyes**

ESTATUAS DE LOS APOSTOLES (En piedra)

En el tomo de la *Provincia de Alava*, por D. Cristóbal de Castro, publicación del *Catálogo monumental de España*, al tratar de

la parroquia de Santa María de los Reyes, se dice (pág. 172) que: «Su portada magnífica, exuberante, forma una quintuple arquería (!), con doce estatuas laterales bajo doseletes labrados, representando los apóstoles, y atribuidas a Gregorio Hernández».

El fundamento de la atribución queda deshecho con decir que la puerta y las estatuas son góticas. ¿Por qué no desmentiría esa atribución el Sr. Castro? Verdad es que en clasificación de obras de arte no está fuerte, como que cuatro líneas más arriba de las transcritas expresa que la parroquia empezó «a construirse en el siglo XII, conforme al estilo ojival florido». Como ese *desliz* pudieran señalarse muchísimos. ¡Qué lástima de tomo, con el que se ha comenzado la publicación del oficial *Catálogo monumental de España*, con lo que ha costado y lo bien editado que está!

LAGUNA DE DUERO (Valladolid)

Parroquia

CRUCIFIJO

El 18 de abril de 1813, primer día de Pascua de Resurrección, se colocó en el altar colateral del Evangelio un Crucifijo que regaló a la iglesia el cura D. Manuel Gómez, escultura llamada «Cristo de los Trabajos», por haberla hallado en Valladolid «en un cuarto bien indecente», en el que recibía los mayores desprecios; «es obra de particular mérito, según la declaración de algunos escultores inteligentes, que lo han reconocido, quienes dixerón y afirmaron, estaba trabajado por Gregorio Hernández». Se colocó el Crucifijo en un retablo hecho en 1772, por Bernabé López, que llamaban retablo del Cristo de la Humildad, retirándose entonces este Crucifijo a un muro de la iglesia.

Aunque no existe documento que pruebe ser este Crucifijo obra de Fernández, ni se conserva noticia de dónde pudiera estar en Valladolid, es lo cierto que la escultura es muy hermosa, que recuerda el *Cristo de la Luz*, de Gregorio Fernández, aunque es más lleno y redondo que éste en el modelado. La atribución no pudiera ser verdadera, pero está fundada.

Martí (*Estudios*, 401) fué el que dió la noticia, tomándola del libro de fábrica que empieza el 1807.

LEON

Catedral

ESTATUA DE SANTA TERESA

Entre las imágenes que mencionó Ponz en la capital de León, aunque sólo manifestaba que «se estimaban» por de Gregorio Fernández, que para él era tanto como una atribución auténtica, se cuenta «la de Santa Teresa en su altar de la Catedral».

Muchas Santas Teresas se han atribuído infundadamente al artista; creó el tipo para los Carmelitas calzados de Valladolid, que repitió en la catedral de Plasencia, y todas las estatuas del mismo tema que se le parecen en actitud, se le adjudican casi sin reserva, sean imitaciones, sean inspiraciones de las del maestro.

Eso ocurrió con la de la catedral de León, y confírmalo este breve párrafo de Gómez-Moreno: «De lo posterior, que no es mucho, sólo merece catalogarse una imagen de Santa Teresa, de escuela de Gregorio Fernández».

Ser las imágenes de la escuela del artista, como he dicho muchas veces, imitaciones de los modelos sancionados como tipos, es muy frecuente observar en la región castellano-leonesa. Pero nada más. Y aquí se repite el caso.

San Marcelo y hospital

ESTATUAS DE SAN MARCELO, CRUCIFIJO,
INMACULADA Y SAN ANTON

Al escribir Ponz (XI, c. 6.^a, n. 56) de la iglesia parroquial de San Marcelo, expresó que «La estatua del Santo en el retablo es de Gregorio Hernández», y añadió a continuación: «y por del mismo se estiman la de San Antonio Abad en su Hospital...» Don Manuel Gómez-Moreno me confirmó, hace ya tiempo, que la estatua de San Marcelo en la iglesia de este nombre, es del maestro Gregorio Fernández, así como un Crucifijo existente en la misma iglesia.

Más tarde he leído en el Catálogo monumental de la provincia de León, del mismo Gómez-Moreno, y ello puede darse como definitivo, los párrafos siguientes que copio al pie de la letra.

«Otro crucifijo, en la capilla de Antonio de Balderas, mayordo-

mo que fué de León, y María Flórez, su mujer, acabada en 1628 y provista de bóveda caída, con fajas, y una verja de algún mérito. Dicha escultura es muy buena, como obra de Gregorio Fernández, al parecer, y ocupa un precioso retablo del mismo tiempo, aunque dorado de nuevo.

»Imagen del santo titular, atribuída, con buen fundamento, al mismo Fernández, por Ponz: arrogante, con gran barba, medió arnés negro con dorados, calzón bombacho y botas acampanadas, manto echado al hombro, mirando una cruz y cogida la espada con su diestra. Está en retablo del siglo XVIII.

»Otra, de la Inmaculada, casi en tamaño natural, con luna y dragón a los pies y aureola de rayos, que pudiera ser del mismo artista.

»Otra, de San Antón, titular del hospital, en su capilla, que atribuyó Ponz al susodicho Fernández».

De estas cuatro estatuas, las dos primeras: el Crucifijo y San Marcelo, parecen obras bien atribuídas a Gregorio Fernández; la Inmaculada ya es más dudosa; y el San Antón, seguramente es de otro artista.

Iglesia de Santa Marina

ESTATUA DE SAN IGNACIO

Esta es otra imagen de las que dijo Ponz que «se estiman» por de Gregorio Fernández: «la de San Ignacio de Loyola en la Iglesia que fué de los Jesuítas».

La iglesia de Santa Marina tuvo la advocación de San Miguel, desde que se erigió para colegio de Jesuítas, y se volvió a construir en el siglo XVII. Allí existe una estatua de San Ignacio, ciertamente, y es una apreciable talle, también es verdad; mas como escribió Gómez-Moreno, «Imágen de San Ignacio, buena, aunque no me pareció de Gregorio Fernández, a quien Ponz la atribuye».

Convento de la Concepción

NUESTRA SEÑORA DE LOS ANGELES

Supongo que al referirse Ponz, al citar varias estatuas que «se estiman» por de Gregorio Fernández, a la imagen «de nuestra Señora de los Angeles en el remate del retablo mayor de las Francis-

cas Descalzas», quisiera hacer relación al convento de la Concepción, fundado en la segunda década del siglo XVI. Pero fuese así, fuera de otro modo, no encuentro ninguna noticia de esa imagen de Nuestra Señora de los Angeles, que además no recuerdo haber visto en mis excursiones a León, y hasta dudo que pudiera ser cierta la atribución de Ponz. Es casi seguro que estuviese equivocada. Además, no era muy apropiado el lugar que se destinaba en el retablo a la escultura (en el remate) para ser obra de Fernández, tan estimado artista como era en vida y tan apreciadas como se tenían sus tallas.

MADRID

Iglesia del Buen Suceso

CRISTO YACENTE

(Procede de la iglesia de Atocha y antes del convento de San Felipe Neri o Casa profesa de Jesuítas)

Entre las obras de Fernández, en Madrid, catalogó Palomino «otra—estatua—que se venera en esta Casa Profesa de la Compañía».

Se citó la escultura por Ponz (V, p. 194) de este modo: «En otra Capilla del cuerpo de la Iglesia, al lado del Evangelio, hay un Santo Christo en el sepulcro (obra de escultura) de Gregorio Hernández». Y repitió Ceán (II, 270): «Cristo muerto en su altar, que no se goza porque le tienen cubierto con una sábana».

Pocas líneas le dedicó Serrano Fatigati en su *Escultura en Madrid* (*Bol. de la Soc. esp. de exc.*, XVII, 207). No dijo más que «Otro Jesús yacente del mismo—se refiere a Fernández—estuvo en San Felipe Neri, y debe ser el que ahora se halla en el Buen Suceso».

Pretendiendo indagar noticias sobre la escultura, poco se me ha indicado. Don Mariano Morlans del Cacho, rector del Buen Suceso, me dice en carta de 7 de mayo de 1915: «Sólo puedo decirle que vino de la derribada iglesia de Atocha y que fué depositado en esta iglesia, donde continúa expuesta—la escultura—a la veneración de los fieles. Una familia piadosa le ha regalado un altar en estos días, donde está con más decencia colocada».

Don Pedro de Répide, en un artículo titulado *La escultura madrileña en el siglo XVII* (*La Esfera*, núm. 79, 3 julio 1915), citó de

Fernández el Cristo yacente para San Felipe Neri, sin indicar nada de su actual sitio, naturalmente; pero tampoco del anterior.

El que le estudia críticamente, con una crítica despiadada, de la que no participo por lo exagerada, es mi buen amigo D. Ricardo de Orueta, en su folletito *Gregorio Hernández*. Dijo de la estatua, al hablar de la colección de Cristos yacentes de Fernández (pág. 47):

«Estos Cristos yacentes de Gregorio Hernández, que son seguramente su obra capital, forman una gran serie, de la que yo no puedo dar en este trabajo, por sus reducidas dimensiones, más que unos cuantos ejemplares, los que están aquí, en Madrid. El de la iglesia del Buen Suceso, antes en la de Atocha, es una obra efectista y de muchas trampas en la ejecución. Colocada de perfil, y en la posición en que se ve habitualmente, es blanda y hermosa, aunque algo pobre de matices; pero sacada de su urna y puesta de frente y a plena luz, es absurda en sus proporciones, en sus dibujos y en lo fofo de su modelado. No ocurre lo mismo con la cabeza, que a cualquier luz y en todas las posiciones es una obra maestra».

En casi todas las obras que de Fernández estudia Orueta, se observará lo mismo. En todas ellas, en casi todas ellas, se complace el autor en poner de manifiesto los defectos que una crítica rigorista encontraría; menos mal que también expresa siempre lo bueno de las obras; pero aun reconociendo las cualidades sobresalientes del maestro, Orueta le encuentra vulgar, aislado aquí, en Castilla, en un ambiente de beatería nada simpático al autor; y cuando Fernández da algo de lo suyo, de su espíritu íntimo, es entonces sensual, tan sensual que le hace exclamar a Orueta que hasta que Fernández vino al arte no se sabía en Castilla que la carne es cosa bella «y que sólo con expresar carne se puede expresar emoción».

No ha salido Fernández de la pluma de mi admirado amigo como salieran Pedro de Mena y Alonso Berruguete. Aquél sirvió de inspiración al mismo Mena, tan celebrado por Orueta. El ambiente que respirara Fernández no sería muy diferente al en que se movía el artista granadino por el nacimiento y malagueño por la vecindad; ¿por qué se muestra tan distinto en la crítica de uno y otro? ¿Qué le habrá hecho Gregorio Fernández al amigo Orueta? Este, tan juicioso y prudente siempre, tan documentado y razonador, ¿no podrá desechar los cariños de la patria chica, aun ejerciendo de crítico? Pero, ¿puede amenguar en nada la fama de nuestro Gregorio Fernández, la de ningún otro escultor, sea andaluz, sea murciano, por grande que sea?

Orueta, en el librito mencionado, estudia obras de Fernández, en Madrid, El Pardo, Plasencia, Valladolid y Vergara; de Valladolid, una mínima parte, y ni cita algunas de las muy significadas, ni otras por las que manifestó cariño en otro tiempo. Del Cristo del Buen Suceso da dos fotografabados.

El Cristo yacente del Buen Suceso no está ya en esta iglesia, sino en el Museo del Prado, en la sala alta de pintura española, y está bien justificado el recorrido que por las calles de Madrid ha tenido que sufrir en diferentes ocasiones. Perteneció a la iglesia de los Filipenses,—San Felipe Neri como dijo Serrano Fatigati,— y de la estatua se incautó el Gobierno en 1836 cuando la exclaustación, depositándola en el naciente Museo que se llamó de la Trinidad, en el Ministerio de Fomento (hoy teatro del Centro en la calle de Atocha). De allí, a súplicas o deseos de la reina Doña Isabel II, se llevó a la iglesia de Atocha en 1860. Derribada esta iglesia, en 1903 pasó la escultura, en depósito siempre, a la del Buen Suceso, donde ha sido más vista o estudiada y por ello se la conoce comúnmente con el apelativo de Cristo yacente del Buen Suceso; mas habiendo sido reclamada en 28 de Febrero de 1922, fué devuelta al Museo del Prado, como sucesor y en parte continuación del Museo de la Trinidad. Esa es la razón de admirarse la obra de Gregorio Fernández en el maravilloso Museo nacional de Pintura y Escultura de Madrid. De allí es fácil que ya no salga nunca.

Convento de la Encarnación

ESTATUAS DE SAN AGUSTIN

Y SANTA MONICA

Describiendo Ponz (V, pág. 164) la iglesia del convento de la Encarnación de Madrid, expresó: «El frontal del altar es de una especie de jaspe desconocido, de exquisitas manchas, y notable dureza. Se han de hacer dos estatuas de mármol blanco de S. Agustín, y Santa Mónica para poner a los lados del altar mayor. Las que hay actualmente de madera, y representan a los mismos Santos, se tienen por de Gregorio Hernández».

Ceán no dudó en la atribución, y catalogó como de Fernández: «S. Agustín y Santa Mónica en el retablo mayor» (II, 270).

Estudió estas estatuas don Enrique Serrano Fatigati, y dió dos

fototipias de ellas, no negando la atribución de las obras a Gregorio Fernández, pero tampoco afirmándola (*Escultura en Madrid*, en *Bol. de la Soc. esp. de Exc.*, t. XVII, p. 207).

Yo creo que tienen muchísimo de Fernández estas estatuas.

En efecto; a los lados del Altar Mayor de la iglesia citada de religiosas de la Encarnación, se observan las dos estatuas referidas que se atribuyen, muy fundadamente, al maestro. Serrano Fatigati apunta las diferencias que pueden tener ambas esculturas con las más típicas de las grandes obras del imaginero «sin que esto nos mueva a rechazar en absoluto su paternidad, ni a aceptarla tampoco, porque esta cuestión de las inclusiones o exclusiones con arreglo al ideal que se ha formado cada crítico del genio por él estudiado, está produciendo continuos y repetidos fracasos a los que han entrado por tan aventurado y áspero camino».

Observa Serrano Fatigati menos soltura en los paños del hábito del Santo Padre y de las vestiduras de su madre, que en los modelos autenticados de Fernández. Pero no puede negarse el carácter general de las obras, como tampoco la belleza de las cabezas, a pesar de haber sido retocadas o repintadas las estatuas en términos de haberse variado por completo y en absoluto la expresión de San Agustín, con aquellos ojos saltones a fuerza de haber querido hacerlos de mirada intensísima y profunda. La abundancia de los pliegues no es razón para dudar de la filiación de las obras; alguna vez se tildaron de barrocas, y yo pequé en ello, estatuas que han resultado ser auténticas de Fernández.

¿Pudo haber algún discípulo de Gregorio Fernández que se acercase siquiera a la labor del maestro? Yo creo que dichas estatuas son de la mano del escultor famoso, o que se hicieron en su taller; todos los signos, todo el aspecto general y de conjunto, lo demuestran. Ahora bien; ¿por qué se han de comparar siempre las obras de Fernández a las capitales y a las obras cúspides de su labor? Unas veces, el entusiasmo y el amor propio que ponía en sus tallas; otras, el aceptar encargos, muchas veces recomendadísimos, que le abrumaban; algunas, la situación crítica, las enfermedades, pues en ocasión se dejó vislumbrar que el maestro no pudiera terminar un encargo por falta de salud; hasta, como he dicho en varias oportunidades, la cuantía de la obra traducida en reales, harán que la de Fernández no sea igual siempre, como ha ocurrido en tantos maestros. Pero el carácter, el estilo, el sello típico, son los mismos en todas las ocasiones; y nadie puede ne-

gar que les tienen bien determinados las dos estatuas de San Agustín y Santa Mónica que comento. Todo lo más que pudiera concederse es que tuvieran mucha labor de oficiales, y esto ya no es posible regularlo en un obrador o taller en que se trabajaba febrilmente, en que llovían los encargos, en que no se daba paz a las gubias.

Pero es de extrañar, después de tanto como se va escribiendo, que aun no se conozca ni la personalidad artística ni la vida de Gregorio Fernández, por personas que de continuo escriben de arte. Al artículo citado del Sr. Répide, al tratar del Cristo yacente del Buen Suceso, acompañan dos fotograbados con el San Agustín y Santa Mónica, que desde luego se dan como de Fernández; mas se dice: «Prosiguiendo con la escultura madrileña en el siglo XVII, podemos citar también, en lugar preferentísimo, algunas obras de las últimas de un gran imaginero de la centuria anterior, pero que fueron realizadas ya en esta época.» Es decir, que supone a Gregorio Fernández escultor del siglo XVI, y sólo por ser de las últimas obras suyas San Agustín y Santa Mónica, de la Encarnación, alcanzan el siglo XVII. Con decir que la primera vez que se ve a Fernández en su oficio de escultor es dentro del siglo XVII, en plena corte de Felipe III, en Valladolid, está dicho todo.

CRISTO YACENTE, CRISTO EN LA COLUMNA Y LA INMACULADA

De dos obras completamente desconocidas de Fernández, da cuenta D. Elías Tormo en un artículo titulado: *Visitando lo no visitable... La clausura de la Encarnación, de Madrid*, publicado en el *Bol. de la Soc. Esp. de exc.*, (t. XXV, 1917, pág. 126-127).

El estar las estatuas en la clausura habrá hecho que muy pocas las vieran, y, precisamente, para los inteligentes, se les presentan pocas ocasiones de observar lo que solamente contemplan las religiosas, y hasta se ponen, las más de las veces, dificultades para entrar en clausura; lo que no se puede remediar

Aunque con otros fines artísticos el Sr. Tormo pudo entrar en el Convento de la Encarnación, de Madrid, y como es un espíritu observador, además de cultísimo y propagador de noticias de arte.

anotó, brevísimamente, las estatuas de Fernández, entre aquél verdadero museo que guardan las religiosas, de este modo:

«*Sala capitular*... Lo importante, a guisa de retablo y en inmensa urna, es un Cristo yacente de *Gregorio Fernández*, muy similar al admirable de El Pardo (Capuchinos)... Más adentro (más al Este) de la sala capitular, dando su ventana (como las de la capitular) frente a la calle de Pavía (si no me equivoco), está en el piso alto la *Capilla de la Inmaculada*. Esta es de escultura, no muy grande, obra también (evidente) de *Gregorio Fernández*; a un lado y otro otras dos esculturas, una de ellas del niño San Juan».

Con ser tan conocido y característico el estilo de Fernández, si otro lo dijera, la atribución pudiera ser dudosa; pero lo afirma el Sr. Tormo, y en una de las estatuas asegura más la atribución con la palabra «evidente», y como el Sr. Tormo es muy conocedor de la obra de Fernández, porque pruebas de ello tiene dadas, aun no conociendo las estatuas, me sumo a la opinión del Sr. Tormo.

Sería conveniente saber la procedencia de esas dos esculturas, porque hay unas Concepciones de Fernández que adquirieron la Duquesa de Albuquerque y su hermana y no se encuentran por ninguna parte. ¿Pudiera ser una de ellas esa de la clausura del Convento de la Encarnación, de Madrid?

El licenciado Luis Muñoz dió a la estampa, en 1645, la *Vida y virtudes de la venerable madre Mariana de San Ioseph*, fundadora de este Convento; y con ser tan pocos los escritores antiguos en nombres de artistas, el licenciado Muñoz citó a *Gregorio Fernández* como autor del Cristo yacente, la Inmaculada y, además, de un Cristo a la columna, de milagrosa historia, «El cual costó su hechura muchas oraciones, logradas en el acierto; los ojos, la suspensión del rostro, admirable, las heridas frescas... Está el cuerpo tan perfecto, que se palpan los encajes de los huesos; los nervios y las venas; a las arterias sólo les falta pulsar».

Con ser el Cristo a la columna un tema de la devoción de Gregorio Fernández (Avila, Valladolid), al Sr. Tormo, que le ha visto, no pareció la estatua del artista (*Bol. de la Soc. Esp. de exc.*, t. XXV, 1917, página 181), y, francamente, se pronunció por el Cristo yacente y la Inmaculada. Orueta da por de Fernández las tres estatuas: Cristo yacente, Cristo a la columna y la Concepción. De las tres, y escribo a la vista de grabados, la única que puede ponerse en duda, solamente por el paño de la cintura, es la del Cristo a la columna. Ese paño no es de los clásicos paños observados tan repeti-

damente en Fernández; en cambio, el desnudo lleva las mismas características que los desnudos del maestro, en sus Cristos.

Del Cristo yacente escribió Orueta (pág. 47, fotograbado de detalle) que: «El del Convento de la Encarnación, siendo muy hermoso, no aporta nada nuevo a la técnica ni al sentimiento del modelado de los desnudos de Gregorio Fernández: pero la cabeza es la más dramática de todas las suyas». Tan dramática, digo, yo, que es la que menos se parece a las otras cabezas de Cristos muertos, de Fernández; de indudable procedencia: la del Cristo de la Piedad y de la Luz, de Valladolid, la del Pardo, etc.

Al tratar Orueta de las agrupaciones bellísimas de desnudos se refiere al Cristo de la columna, de la Encarnación (dos fotograbados): «que, además de ser muy hermosa [imagen], como está dentro de la clausura y no puede verse, creo [dice] que han de tener las fotografías mayor interés (pág. 48)», añadiendo luego, al detallar la técnica del desnudo, que al modelar traduce su idea, no su emoción de la forma, «y nos explica a nosotros con su gubia lo que ya se había explicado él con su razón y sus conocimientos», pero sin emocionarnos, y quiere (pág. 51) «Que el lector compare su propia mano con la del Cristo de la Encarnación, y seguramente verá en esta última muchos más relieves y más limpiamente acusados».

La Concepción del Convento de la Encarnación da motivo a Orueta (pág. 32), repitiéndose en el retablo de la Catedral de Plasencia el modelo, para expresar que el tipo creado por Fernández no fué afortunado con la representación de la Inmaculada. «El tipo de Gregorio Fernández es feo. Sus líneas son monótonas, seguidas, casi paralelas. Los pliegues de su ropaje, duros, cortados, sin gracia y sin explicación. El modelado de las carnes, infantil; los ojos son mayores que la boca; las cejas, dos arcos trazados con un compás; el cuello, un cilindro que sirve de mango a la cabeza; la frente, grande, bombeada, terminada por un cabello que parece de peluca. Los querubines de los pies, dos cabezas enfrentadas, como las bichas de un capitel romántico. No hay una sola línea ni un solo bulto que agrade a la vista. No se ha depurado la silueta, ni se ha escogido la actitud, ni se ha seleccionado la forma. Parece que se ha copiado el modelo, tal como él mismo ha querido colocarse. Pero esto mismo hace a la creación espontánea y natural. No se vislumbra el menor artificio estético.

»Pero también aquí aparece el devoto... había que sentir con todo fervor a la Purísima, y en ello puso, no los símbolos, sino la

realidad sentida y amada de la pureza: la inocencia, el candor, la juventud, la seriedad, la frescura virginal, los matices más delicados de su fe, las más tiernas exquisiteces de su devoción y su amor».

Vuelve a la carga Orueta al tratar de la técnica del cabello, y llega a decir de los cabellos de las Concepciones de Gregorio Fernández: «Esos mechoncitos cortos de la frente son tan antipáticos y tan feos, que al propio autor parecen desagradarle, pero que no acierta a componer su cabello de otro modo, y por eso, cuando encuentra algo con qué sustituirlos, como le ocurre en los Cristos coronados de espinas, los suprime indefectiblemente, sin dejar la menor señal».

Decididamente, Orueta está incomodado con Gregorio Fernández.

Iglesia del convento de San Plácido

CRISTO YACENTE

Una tercera estatua de este tema se atribuye recientemente a Gregorio Fernández en la iglesia del convento de benedictinas de San Plácido, tan interesante por muchas razones y más por aquellos sucesos en que la Inquisición intervino y jugó D. Felipe IV.

El Sr. Tormo cita en un artículo (*Arte cristiano.—Las Anunciaci-ones de Carreño y de Claudio Coello*, en el *Bol. de la Soc. Esp. de exc.*, t. XXVIII, pgs. 26-27), un estupendo Cristo yacente que estaba en la capilla baja del sepulcro que ocupaba los pies de la parte de la iglesia dada al público, escultura reintegrada a la misma iglesia después de las obras de consolidación, hechas a la vez de la reedificación de la casa conventual.

A esa citada escultura la califica el Sr. Tormo de «espléndido yacente Cristo de Gregorio Fernández», y poco después vuelve a expresar, «todo un digno hermano del de El Pardo».

A Orueta inspira la obra frases de elogio, y le hace exclamar (pág. 48), que «resume todas las bellezas de la serie, y es, quizás, la escultura más hermosa que ha tallado Gregorio Hernández. Tiene, como ninguna, espontaneidad y frescura, no se notan en ella desdibujos ni anomalías como en las otras, y debió ser la primera de la serie y donde se concentrara el primer perfume de la inspiración. Es, además, la más profunda y la más seria en su sentimiento».

Convento de Bernardas del Sacramento

CRISTO YACENTE

En la ya numerosa colección de Cristos yacentes de Gregorio Fernández, sino todos de él, precisamente, de su taller salidos, hay que incluir otro, no tan bueno como los anteriores, pero del mismo tipo, modelo y demás características de los más artísticos. Es parecidísimo a los varios de Madrid y de Valladolid y al de El Pardo. Creó el maestro modelo definitivo y sirvió para sus oficiales la muestra; por eso, creo yo, se ven tantos iguales Cristos yacentes, y su mérito es muy distinto de unos a otros. En algunos, es probable, que no diera más que algunos toques de gubia, y en otros nada.

Este de ahora le ha sacado a la luz pública, pues está en clausura, el infatigable D. Elías Tormo, quien en los provechosos trabajos *Visitando lo no visitable*, dice en el artículo III.—*La clausura de las Bernardas del Sacramento* (publicado en el *Bol. de la Soc. Esp. de exo.*, t. XXIX, 127), al hablar del coro: «En el ángulo Noroeste, en sencilla urna grande, hay otro de los, en general, siempre bellísimos Cristos yacentes creados por *Gregorio Fernández*, siendo éste menos primoroso de labra y policromía, pero de interés. Vístele, caído, un gran encaje viejo, que dejamos delante al dedicarle una fotografía. Esta permitirá compararle con los de San Plácido, la Encarnación (en clausura éste), y Buen Suceso, estudiados por el Sr. Orueta en su interesante monografía del artista».

A pesar de ser buena la fototipia que acompaña al trabajo del Señor Tormo, no puedo apreciar las diferencias de la labor del maestro en este Cristo y en la de otros suyos, y muy suyos. Es, de todos modos, buena pieza; y ocurrirá con él lo dicho antes, y que he de repetir al tratar de los de Valladolid. No todo será obra del maestro, aunque el modelado del desnudo no sea detalle para dejárselo a todos los oficiales.

Convento de las Descalzas Reales

ESTATUA DE SANTA CLARA

«En la hornacina de ese retablo (el de la Sala de Reyes de la clausura de las Descalzas), se ve la imagen de Santa Clara, de estilo, y probablemente de mano, de *Gregorio Fernández*, cuyo es el estilo de la cabeza y el particular del plegado de paños. Sacada de

esa hornacina, y en trono postizo de nubes y Angeles, la ha reproducido Mariano Moreno en una de sus fotografías grandes. (Cliché número 2.234)», expresó D. Elías Tormo *En las Descalzas Reales*, (página 54).

Si se comprobase la atribución de esta Santa Clara a Fernández, bien pudiera pensarse en que fuera un regalo de Felipe III a su prima Sor Margarita de la Cruz, monja en las Descalzas, hija de la Emperatriz Doña María, viuda de Maximiliano II. No sería, entonces, la primera escultura que Felipe III encargara a Fernández, pues eso se cree del Cristo yacente de El Pardo.

Convento de la Merced Calzada (desaparecido)

SAN RAMON

Palomino citó entre las obras de Fernández en esta iglesia: «Efigie de San Ramón».

Ponz y Ceán la indicaron igualmente en sus libros clásicos y conocidos. «La segunda Capilla del lado de la Epístola tiene una bella estatua de San Ramon, hecha por Gregorio Hernández», dijo Ponz (V, pág. 96), y Ceán (II, 270) cataloga la escultura así: «La estatua de San Ramon en su altar».

El convento de la Merced calzada estuvo situado en la hoy plaza del Progreso, y fué derribado cuando la exclaustación, ignorándose, por lo menos yo lo desconozco, a dónde fué a parar la estatua que refirieron Palomino, Ponz y Ceán Bermúdez, como de mano de Gregorio Fernández.

D. Pedro de Répide la cita también en su artículo: *La escultura madrileña en el siglo XVII*, sin expresar nada de su paradero actual.

Convento de Carmelitas (calzados o descalzos)

LA GLORIOSA SANTA ANA

Según La Viñaza, II, 260, dedicó a esta escultura algún párrafo Fray Roque Alberto Faci, carmelita, en su libro denominado «Carmelo consagrado con las santísimas imágenes de Christo y de María Santísima, que con especial devoción se veneran en varios conventos de la Regla...», Pamplona, por Pascual Ibáñez, 1759, 4.º y dice

que en la pág. 419, en que termina el tomo, expresa que estando en el convento de Madrid, el ilustre Sr. D. Bernardo la Serrada, obispo de Indias, escribió un librito titulado «Recopilación de la vida, excelencias y gracias de la gloriosa *Santa Ana*», en el que mencionaba que la imagen de Santa Ana de dicho convento la hizo el famoso escultor *Hernández*, «que floreció en Valladolid cuando era Corte de nuestro católico Monarca», y que cuando se trasladó la Corte a Madrid, «la Congregación de los Correos (que entonces veneraba allí esta Santa Imagen, como aquí lo hace todos los años, con solemne culto) determinó trasladar con la Corte esta milagrosa efigie, tan fervorosa y religiosa, como traerla en hombros desde Valladolid a Madrid», colocándola en la iglesia de PP. Carmelitas de esta «en su capilla hermosa».

En las descripciones que hizo Ponz (t. V.) de las iglesias y conventos de PP. Carmelitas calzados (calle del Carmen) y descalzos (calle de Alcalá), no aparece por ningún lado la escultura de Gregorio Fernández. Sólo en los Carmelitas descalzos, que era un verdadero museo, se ve una «Santa Ana con la Virgen Niña», pintura de Francisco Camilo.

Para la duquesa de Alburquerque y duquesa de M.^{na}
(Medina de Ríoseco ?)

DOS CONCEPCIONES

Por carta que la duquesa de Alburquerque dirigió desde Madrid a Diego Valentín Díaz, el pintor vallisoletano, el 25 de Enero de 1642, cartas que reproduce Marti (*Estudios*, 401), se deduce que Diego Valentín Díaz compró una imagen de la Concepción a la viuda de Gregorio Fernández, habiendo ofrecido el pintor a la duquesa acabarla y enviársela, si fuera de su gusto. La duquesa le contestaba que «siendo hecha por Hernández, y no del oficial que dijo, porque de unas a otras hay muy gran diferencia», media vara de alto, «y tan buena como me avisa», puede pintarla y acabarla Diego Valentín Díaz «con los rayos, ojos de cristal, puntas de oro y caracolillos y ponerla en toda perfección», y enviársela con brevedad, avisándola de su justo precio «y ha de ser más barata que la de mi S.^a la duquesa de M.^{na} mi hermana».

Al hacer el ofrecimiento Díaz de una imagen muy buena, y siendo tan amigo, como fué, de Fernández, y comprársela a la viuda de éste, supongo que la estatuita era del mismo Fernández, como que-

ría la de Albuquerque. Esta señora se refiere a otra estatua que adquirió su hermana la duquesa de M.^{na}, y el pretender que la suya fuera de Fernández y más barata que la de su hermana, me induce a creer que también lo fuera de Fernández la de M.^{na} y que sería igualmente la Concepción.

No sé nada más de estas dos estatuas. En cambio puedo indicar que la duquesa de Albuquerque, a que se refiere la anterior noticia, era doña Ana Enríquez de Cabrera y Colonna, natural de Medina de Ríoseco, hija mayor del VIII almirante de Castilla, don Luis Enríquez de Cabrera, duque de Medina de Ríoseco, conde de Melgar, de Mógica, Osona, vizconde de Cabrera y Bas, y de doña Victoria Colonna, hija del príncipe de Paliano. Fué esa doña Ana la tercera mujer del VII duque de Albuquerque don Francisco Fernández de la Cueva y de la Cueva, con quien casó en 1614, falleciendo en 1688. La otra señora duquesa de M.^{na}, hermana de la de Albuquerque, no sé quien sea; pues en mis dudas, acudo al erudito genealogista don Miguel Lasso de la Vega, y me confirma que el VIII Almirante tuvo un hijo y dos hijas: aquel, el IX Almirante, fué don Juan Alfonso, y las hijas, la mencionada doña Ana y doña Feliche, señora ésta última que casó con don Francisco Gómez de Sandoval, II duque de Lerma, hijo primogénito del duque de Uceda y nieto del privado de Felipe III. No pudo tener doña Ana una hermana que fuese duquesa de M.^{na} Es probable que esta abreviatura quiera decir Medina, es decir, Medina de Ríoseco, y se refiera entonces a la cuñada, a la hermana política, a la mujer de don Juan Alfonso, que, cierto, por su marido era duquesa de Medina de Ríoseco. Si así ocurriera, esta señora, la mujer del IX Almirante, fué doña Luisa de Sandoval y Rojas, nieta también del I duque de Lerma.

Hago estas observaciones por si por esa pista se pudieran identificar estas dos Concepciones de Fernández.

MEDINA DEL CAMPO (Valladolid) Parroquia de San Antolín

EL CRISTO DE LA PAZ

En la *Guía de Medina del Campo*, de Moyano, (pág. 139), se dice que el Cristo de la Paz en la antigua Colegiata es «obra del famoso escultor Gregorio Hernández»; pero ya escribí en *Los retablos de*

Medina del Campo, págs. 34 y 35), que Ponz, que fué el primero que citó tan hermosa escultura, dió otra atribución muy distinta: «se podría juzgar por escultura de Gaspar Becerra».

Parroquia de San Miguel

GRUPO DEL DESCENDIMIENTO

La *Guía* de Moyano (pág. 145) expresa que ignora el autor del grupo del Descendimiento, y añade que: «Hay quien se le atribuye a Gregorio Hernández». Tan equivocadísima atribución queda deshecha al recordar que el retablo está fechado en 1560 y que el grupo es de la época del retablo, como con detalle dejé dicho en *Los retablos de Medina del Campo*, (págs. 67 y 75).

Parroquia de Santiago el Real

CABEZA DE SAN IGNACIO

En la sacristía se conserva una cabeza suelta, muy buena, para imagen de bastidores, por cierto, que dicen ser de San Ignacio. Es lo probable. Me la han señalado como obra de valor inapreciable y de mano de Gregorio Fernández. Ni me interesó gran cosa ni la creo del maestro; por más que D. Elías Tormo diga que no es imposible que sea obra de Fernández.

MEDINA DE RIOSECO (Valladolid) Convento de Santa Clara

ESCULTURAS DEL RETABLO MAYOR

Veintiséis años hacía que había fallecido Gregorio Fernández y en la comarca de Valladolid se conservaba fresco el recuerdo de su maestría; y ya que no era posible encargar al gran imaginero obra alguna, su influencia se mantenía tan arraigada, que si se quería hacer obra de escultura de importancia se volvían las miradas al maestro vallisoletano, y se pretendía tomar sus estatuas por modelo e imitar sus esculturas, que tanto emocionaron al pueblo por su naturalismo y caracteres realistas. Un ejemplo nos les dan los documentos que en felleto titulado *El Convento de Santa Clara de Río-*

seco ha publicado el investigador local, muy concienzudo aficionado. Don Esteban García Chico.

En el año 1662, a pesar de que el convento de clarisas de Ríoseco tenía un retablo labrado, a fines del siglo XVI, por Pedro de Bolduque, escultor de la misma ciudad, pretendió hacer otro retablo mayor nuevo, y como, dada la época, no se contaba con maestros que de toda la obra se encargaran, así de arquitectura, como de escultura y pintura y dorado, y menos con artistas de nombradía y mérito acreditado hicieron las condiciones para sacar a postura la obra, y se acuerdan de los buenos maestros y se consigna, entre las obligaciones que servirían de base al contrato: «es condijion que toda la escultura que se entiende de las ymagenes an de ser por modelos de los de grigorio Hernandez sacado por sus ymagineros y los an de hacer Juan Rios y Alonso de rrocas vecinos de Valladolid si los maestros se conformasen ellos, y sino a de ser de maestros que lo entiendan».

Se remató la obra el 15 de Julio de 1662 en Francisco Rodríguez y Lucas González, maestros ensambladores de Ríoseco, pagándose por los rematantes, 600 reales a Francisco García, de Salamanca, «persona que entrego la traça».

El contrato con los ensambladores dichos se concertó el 10 de Febrero de 1663, y algunos meses después del mismo año (17 de Noviembre), Alonso de Rocas otorgaba escritura de obligación con Rodríguez y González comprometiéndose a hacer hasta San Juan de Junio de 1664, por 4.700 reales, Cristo crucificado, la Virgen y San Juan, la Fe y la Esperanza, San Francisco con crucifijo en la mano y la otra en admiración y San Antonio con el Niño encima del libro y una palma, la Ascensión, con trono y corona, rodeada de seis ángeles y siete cabezas de serafines, San Miguel con el diablo a los pies y el Angel de la Guarda con una niña, San Juan Bautista y San José. Las siete figuras primeramente citadas serían redondas, las demás en relieve.

El retablo se terminó; pero desapareció casi en absoluto en la época de la francesada, en que tanto padeció el convento, y, según García Chico, solo ha podido identificar la escultura de San Francisco, en la actualidad en el altar mayor, y el grupo de la Asunción con su trono, corona y ángeles, en la clausura. «En las dos figuras de Alonso de Rocas, la influencia del insigne maestro Gregorio Fernández es indubitable; sobre todo la Virgen, recuerda la del retablo mayor de la catedral de Plasencia».

¡A tanto llegó el influjo del maestro!

Convento de Carmelitas descalzos

LA VIRGEN DEL CARMEN Y OTRAS

«La Iglesia del Convento de Carmelitas Descalzos es muy buena, adornada de pilastras dóricas. Lo es el retablo mayor, que consta de cuatro columnas corintias, en cuyo nicho principal está la imagen de nuestra Señora del Carmen, repetición executada sin duda por el mismo Gregorio Hernandez, de la que hizo para el Carmen Calzado de Valladolid, y yo le alabé mucho a V. en carta desde aquella Ciudad. Del mismo estilo, y escuela de aquel artífice son las estatuas de S. Joseph, y de San Elías en las capillas colaterales, y la de Santa Teresa en la suya» (Ponz, XII, c. 5.^a, n. 17).

«La estatua de nuestra Señora del Carmen en el nicho principal del retablo mayor. Es repetición de la que está en el convento de los calzados de esta orden en Valladolid» (Ceán, II, 268).

Sería de algún sucesor o imitador del maestro.

Parroquia y ermita de Santa Cruz

IMAGENES DE CRISTO

«Mejor de mucho son, y acaso de dicho artífice (Gregorio Fernández), las Imágenes de Christo, que salen en las procesiones de Semana Santa de la Parroquia de Santa Cruz, y de una ermita del mismo título» (Ponz, XII c. 5.^a n. 17).

No son tales efigies de Fernández; no hay más que verlas para deshechar la atribución.

Soledad (ermita)

PASOS DE SEMANA SANTA

«No son los pasos de Semana Santa, que se guardan en la ermita de la Soledad como me los habían alabado, ni de Gregorio Hernandez, antes son obras muy triviales» (Ponz, XII, c. 5.^a, n. 17).

Ya indico antes que no hay más que ver las efigies para no suponerlas de Fernández y ahora añado que ni de sus discípulos. Las estatuas son malas, de épocas más modernas, y debieron estar inspi-

rados los pasos, en los que las cofradías de Valladolid hicieron labrar a Fernández y sus discípulos. Los mejores pasos historiados de Medina de Ríoseco son los hechos en tiempos modernísimos, y idistan tanto de estar inspirados en el arte de Fernández!

NAVA DEL REY (Valladolid)

Parroquia

ESCULTURA DEL RETABLO MAYOR Y LA VIRGEN Y SAN ANTONIO ABAD

«Un San Antonio Abad» (Palomino).

«El retablo mayor es famoso en arquitectura, y escultura, de Gregorio Hernandez. Su primer cuerpo está adornado de ocho columnas sobre pedestales, y los otros dos sin ellos, todas del orden corintio. La escultura repartida en dicho retablo representa varios misterios, y porcion de estatuas de diferentes Santos, con algunas figuras alegóricas. En el parage principal están las de S. Juan Bautista, y S. Juan Evangelista, que son los Titulares.

»Será gran fortuna que permanezca con estimacion una obra tan buena, y que no suceda lo que ha sucedido al tabernáculo del referido retablo, que lo han arrimado para colocar otro muy inferior a aquel... y destruir las obras hechas con arte, como lo es la del tabernáculo arrinconado, cuya figura es un templecito exagono de dos cuerpos, y su cupulilla con figuritas muy lindas, de Gregorio Hernandez.

»...Los dichos colaterales constan, cada uno de un cuerpo con quatro columnas corintias, y de un ático por remate. En el del lado del Evangelio hay una estatua de nuestra Señora, y en el de la Epístola otra de S. Antonio Abad, mayor que el natural. Tanta obra así aquí como en otras partes la podría inventar, y dirigir Gregorio Hernandez; pero no es posible que por sí la pudiese hacer; por tanto hay cosas superiores a otras en la execucion, aunque haya mérito y regularidad en todo» (Ponz, XII, c. 6.^a, núms. 88, 89 y 90).

«El retablo mayor con las estatuas de los dos S. Juanes titulares, baxos relieves, estatuas de santos y figuras alegóricas. Quitaron el sencillo tabernáculo que tenía con graciosas estatuillas, y pusieron en su lugar otro moderno y de mal gusto. Las estatuas de la Virgen y de San Antonio abad mayores que el natural en los colaterales» (Ceán, II, 269).

Ortega Rubio (*Los Pueblos...* I, 284) cita solamente el retablo mayor que «se atribuye» a Gregorio Fernández, según Ponz, y completa la descripción diciendo que en su parte baja están los evangelistas; más arriba, los apóstoles; más en alto, los doctores y pontífices; y, últimamente, los fundadores de las Ordenes religiosas; en los intercolumnios, pasajes de la Escritura, en particular, del Apocalipsis.

La traza del retablo debió ser hecha por Juan de Muniategui, marido de la nieta de Juan de Juní e hija del Isaac. En un documento referente a la curaduría de María y Juana, hijas de Juan de Muniategui y de Ana María de Juní, se declara que el escultor falleció en mayo de 1612, y en 3 de octubre del mismo se expresa que en su testamento declaró algunas cosas que le debían, figurando la siguiente cláusula (Martí, *Estudios*, 370): «yten que se a de pedir al reximiento de la Justicia de la villa de la nava que se pague la ocupación que tubo el dho Juan de Muniategui en la traça y condiciones del rretablo de la yglesia de la dha villa y caminos y ocupacion que tubo».

Muy bien pudo hacer Muniategui el diseño, contratarse con otro, ya que falleció aquél sin dar comienzo a la obra, que ni quizá se contratase en firme, y darse a hacer la escultura a Gregorio Fernández, como ocurrió tantas veces, y aun la pintura y dorado a un tercer artista. Varias veces trabajó Fernández en esas condiciones.

Pérez-Rubín, en *Ensayo... sobre el culto mariano...*, tomándolo de un «notable manuscrito», califica el retablo mayor de la parroquia de la Nava, como «obra maestra del notable artista Gregorio Hernández». Añade que el altar de Nuestra Señora de los Angeles «tuvo magnífica escultura de talla (*sic*), obra del mismo autor».

Hace muchos años que estuve en la Nava y no tengo notas, apuntes ni fotografías de esas esculturas. Más recientemente las vi en una breve parada de automóvil y en condiciones tales que no pude apreciar nada. Pero ¿no se hace sospechoso fueran de Gregorio Fernández esos bajorrelieves que apuntó Ceán? La duda de la atribución existe para mí mientras no vuelva a ver con calma las esculturas de Nava del Rey.

OÑA (Burgos)

Colegio de San Francisco Javier

(antes Benedictinos)

SAN IGNACIO DE LOYOLA Y

SAN FRANCISCO DE BORJA

En los tránsitos del Colegio de PP. Jesuítas de Oña, instalado en el antiguo monasterio benedictino de San Salvador, existen dos estatuas, de más que tamaño natural, que representan a San Ignacio de Loyola (2'55 metros de altura con la peana) y a San Francisco de Borja (2'10 m.). El primero tiene en la mano derecha el Santo Sacramento, de parecido modo al de Valladolid; sotana estofada a grandes florones; la cabeza ligeramente inclinada hacia la derecha; contempla con gran unción la Santa Forma; el manto, como la sotana, con grandes y movidos pliegues, cae sobre el brazo derecho, mientras por el izquierdo se retira hacia atrás; ceñidor anudado en la cintura; nimbo en la cabeza, de rayos flamígeros, como la Forma, con el monograma de Jesús, calado. Más reposada es la estatua de San Francisco de Borja: en la mano izquierda sostiene libro y calavera; pliegues del ropaje más sencillos que en la otra estatua; ceñidor con lazada de cabos muy largos; el manteo se recoge del lado izquierdo de semejante manera al manto de la Santa Teresa de Jesús en el Museo de Valladolid y en la catedral de Plascencia; también tiene nimbo flameante.

Son dos estatuas estas de San Ignacio y San Francisco de Borja que parecen de distinto carácter, en primera impresión, y ambas llevan los caracteres de las obras de Gregorio Fernández, cada una por su estilo. Pero las dos son bien similares en la expresión de las cabezas, que tantos puntos de contacto tienen con las de las tallas de San Ignacio y San Francisco Javier de la hoy parroquia de San Miguel de Valladolid. Son estatuas de hombres que piensan con gran intensidad, reconcentrando su espíritu en altos ideales y sublimidades que no todos los hombres pueden alcanzar. Siendo expresivas las dos, la de San Francisco de Borja me parece un acierto, y es tan personal, que aquel rostro, a pesar de su misticismo, recuerda la del noble que en otros tiempos anduvo tan cerca de los reyes. Vida tienen las dos esculturas; pero la vida de la de San Francisco parece como un resumen y compendio de todas sus andanzas, tribulaciones y desengaños del mundo. Yo creo que no pue-

de representarse de otro modo más intenso ni más íntegro al marqués de Lombay, IV duque de Gandía y virrey de Cataluña.

He insinuado ya la atribución a Gregorio Fernández y he citado las estatuas de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier en San Miguel de Valladolid, y todo ello tiene una íntima relación. Esa atribución a Gregorio Fernández de las dos estatuas, ahora, en Oña, ya viene hecha de antiguo y parece confirmarlo mi impresión, formada ante unas fotografías que me ha remitido el bondadoso P. Jesuíta Matías Ibinagabeitia, pues no he podido ver las esculturas hasta la fecha. Y por lo otro, hay que recordar que ya Ceán Bermúdez catalogó en San Miguel de Valladolid, las estatuas de San Ignacio de Loyola, San Francisco de Borja y San Francisco Javier, como de Gregorio Fernández, citando Sangrador la primera y la última en los altares colaterales, y la de San Francisco de Borja en el cuarto del lavatorio de la iglesia, añadiendo el *Manual histórico*, aparte el San Ignacio y San Javier, que otro San Ignacio, el que ocupó el centro del altar mayor, estaba en una capilla interior de la sacristía, y había un San Francisco de Borja, todas ellas de Gregorio Fernández. *El indicador de Valladolid* repitió lo mismo, así como González García-Valladolid, el cual, por cuenta propia, agregó que el San Ignacio de Loyola y el San Francisco de Borja, ambos de «tamaño colosal», fueron trasladados a Oña en calidad de depósito.

Con estos antecedentes se comprende bien la existencia de dos imágenes de santos Jesuítas en un monasterio que fué de benedictinos y ahora es colegio de la Compañía de Jesús. Fueron trasladadas a Oña desde otra casa que había sido también de Jesuítas y cuya iglesia era parroquia vallisoletana. En esta se repetía otra efigie del santo fundador, y no había inconveniente en el traslado.

Este, por otra parte, queda perfectamente comprobado, pues el P. Ibinagabeitia me confirma que consta que fueron de Valladolid las repetidas esculturas de Oña, todo lo cual queda perfectamente comprobado con los datos siguientes.

En el «Tomo 5.º de los Inventarios de la Parroquia de San Miguel y San Julián el Real de Valladolid...» al folio 62, está este apunte redactado por el entonces párroco Don Anastasio Serrano: «Las grandes estatuas de San Ignacio de Loyola, que es de Gregorio Hernández, que debía ser la que estuvo en el altar mayor donde hoy está San Miguel, y la otra de San Francisco de Borja de igual

tamaño, ambas de mérito, por auto de 25 de Junio de 1881 y comunicado en 20 de setiembre de 1881, se entregaron al Padre Remón, Superior del Colegio de Jesuítas de esta Capital según recibo del mismo que archivo con el Decreto en esta parroquia. Las llevó a Oña y allí están. El San Fran^{co} estuvo colocado en tiempo de los PP. donde hoy está el tabernáculo».

En efecto; se conserva también una comunicación de la Secretaría del Arzobispado de Valladolid, de fecha de 20 de Septiembre de 1881 y firmada por Don Ildefonso Población, en la cual se expresa que «A la solicitud presentada por el R. P. Superior de la residencia de la Compañía de Jesús en esta Ciudad ha recaído el decreto siguiente:

»Valladolid 25 de Junio de 1881. Constándonos, como nos consta, que las efigies a que se refiere esta instancia se hallan privadas del culto debido y retiradas en la Sacristía de la Iglesia parroquial de S. Miguel de esta Ciudad, concedemos nuestra licencia para que el exponente pueda adquirir dichas efigies, con la condición de dar su resguardo al Párroco de S. Miguel a los efectos oportunos. Transcribese este nuestro decreto al suplicante y al referido Párroco de S. Miguel».

Al margen se lee: «Las efigies a que se refiere el presente oficio son una de San Ignacio de Loyola y otra de San Francisco de Borja, de mucho mérito, y que se llevaron los PP. Jesuítas a Oña, donde están colocadas en el altar mayor».

A continuación de la firma del Secretario de Cámara, que autorizaba el anterior oficio, escribió el Superior de los Jesuítas de Valladolid:

«Recibí las imágenes a que se refiere el precedente oficio.—Valladolid 28 de Setiembre de 1881.—Gregorio Remon».

Y en el Colegio Máximo de San Francisco Javier, en Oña, se conserva una carta de 14 de Octubre de 1881, del P. Superior de la Residencia de Valladolid al P. Procurador del Colegio de Oña, según me comunica el P. Ibinagabeitia, que decía: «Adjunto va el talón para que V. R. haga recoger las tres cajas en que van las efigies de S. Ignacio y S. Francisco de Borja».

No se puede demostrar más plenamente el traslado de las estatuas.

OÑATE (Guipúzcoa)

Convento de Isabeles
(monjas franciscas)

SANTA ANA Y LA VIRGEN

«La estatua de *Santa Ana, con la Virgen Niña* en el altar mayor», citó en sus *Adiciones al Diccionario*, de Ceán Bermúdez, el Conde de la Viñaza (II, 260).

No conozco el grupo de la Virgen y su Madre; pero algún dato habrá que confirme la noticia, porque Fernández fué protegido del P. Juan de Orbea, religioso carmelita calzado, conventual de Valladolid, sobrino de D.^a Ana de Orbea, Condesa de Oñate.

Otras obras hizo Fernández por encargo y recomendación del padre Orbea, y es muy razonable pensar, ya que de los bienes de su tía hizo el fraile una fundación en el Carmen Calzado de Valladolid, que encargara al artista la Santa del nombre de su tía para una iglesia de un pueblo de sus estados.

PARDO (EL) (Madrid)

Convento de Capuchinos

CRISTO YACENTE

Catalogaron esta obra los escritores antiguos. El «Santísimo Christo del Pardo en el Sepulcro», citó Palomino entre las obras de Gregorio Fernández.

«Los capuchinos del Pardo tienen en su Iglesia algunas obras dignas de estimacion, y lo es en particular la Imagen de Jesuchristo en el Sepulcro, colocado en el altar de su Capilla, de las mejores que hizo el célebre Gregorio Hernandez» (Ponz, VI, p. 161).

«Otro Señor tambien en el sepulcro en su capilla» de dichos capuchinos catalogó Ceán (II, 270).

Estudia la efigie modernamente Serrano Fatigati en su trabajo *Escultura en Madrid*. (B. de la S. E. de exc., XVII, 205), reproduciendo en fototipia medio cuerpo.

La obra se encargó en 1605 por Felipe III, y se expuso al culto en 1606. «Fué presente del Monarca a una Comunidad, y el escultor se encargó de hacerle regio dentro del arte», según el Sr. Serrano Fatigati. Pero este mismo señor, después de escrito su estudio publicado en el citado *Boletín*, remitió a Martí noticias sobre la *Historia del Santo Cristo del Pardo*, que aprovechó éste en su trabajo

Gregorio Fernández. Su vida y sus obras. (*Museum*, II, 212-236), y de ellas se desprende que el 8 de abril de 1605 encargó Felipe III a Fernández un Cristo yacente, que se expuso a la veneración de los fieles en el oratorio del Palacio Real de Valladolid—sería en la capilla de palacio donde estuvo antes la Cofradía del Rosario, y hoy es la capilla de San Diego, en la calle del mismo nombre—, trasladándose la estatua a Madrid en 1606, al volver la corte al punto de donde la sacara el duque de Lerma. El Cristo, por ser obra muy del gusto del rey, estuvo en poder de éste nueve años, y en 1615 fué trasladado en solemne procesión al Convento de Capuchinos de El Pardo, por cuyo motivo se conoce a la efigie con el nombre de *Cristo de El Pardo*, y de allí se pasó después a la parroquial del Buen Retiro de Madrid.

El anónimo autor de ese *Compendio de la Historia del Santísimo Cristo del Pardo* (1807), atribuye a Fernández el decir: «el cuerpo lo he hecho yo; pero la cabeza sólo la ha podido hacer Dios».

D. Pedro de Répide, en su artículo varias veces mencionado, cita «en los Capuchinos del Pardo, el famoso Cristo en el Sepulcro».

En el hermoso estudio sintético que de la estatua hizo el Sr. Serrano Fatigati en el *Boletín* referido, se leen frases, que escribo, y un párrafo, que copio, porque coincide con mis opiniones, y no había de decirlo yo mejor:

«El Cristo yacente de El Pardo» es «digno... de... colocarse a la altura de» las «mejores creaciones» de Fernández. Aquel hermoso torso recuerda, en muchísimos particulares, el Cristo del grupo de la Piedad del Museo vallisoletano; pero tiene también algo propio, que hace observar algunas diferencias sensibles.

»Empleando el lenguaje usado en la literatura, podría decirse de él que es clásico y romántico a la vez, tendiendo a realizar el ideal humano que se coloca siempre más alto que todas las escuelas que pretenden servirle. Es clásico en gran parte de sus líneas, en aquél conocimiento que se revela en él de la Naturaleza y de la Anatomía, sin que el dato erudito obligue a copiar servilmente. Es romántico en los reflejos que se ven todavía en la faz, ya muerta, del dolor sufrido y del ideal porque se ha sufrido voluntariamente; en la expresión, profundamente conmovedora y dramática de aquel rostro a la vez divino y humano. Como cuerpo, es un hombre hermoso en que ha encarnado la divinidad. El escultor ha puesto en él cuanto podían poner la fe de la fantasía y la maestría suprema de la mano. Es para el ideal cristiano de un acierto tan grande como muchas

de las buenas estatuas antiguas para el ideal de griegos y romanos».

Ve, sin embargo, Serrano Fatigati, algo de artificioso en la manera de colocar los cabellos en el almohadón, casi cuadrado, sobre que apoya cabeza y hombros; pero lo bien colocados que están, el claro-oscuro y magnífico efecto que producen, realzan la belleza y avaloran el mérito de la escultura, modelada en absoluto reposo, sin las exageraciones de movimientos y acuse de anatomías dislocadas de otros Cristos, indudablemente pensadas por los artistas para ocasionar fuerte impresión en el devoto. Aquí, la figura es perfectamente realista, mas de un realismo sin afectaciones, natural, espontáneo, que revela un alto sentimiento artístico, a la vez que piadoso, y una mano dócil a la voluntad, conseguido en muy pocos; por eso sus discípulos, cuando le imitaron, cayeron en el adocenamiento y en la mediocridad. Les faltaba el espíritu cristiano-artístico que movía su gubia.

De «policromía admirable», califica la obra D. Elías Tormo, en las *Cartillas Excursionistas «Tormo»*.—V. *El Pardo*.

Y, para terminar, la mencionada frase atribuída a Fernández por el anónimo del *Compendio de la Historia del Santísimo Cristo del Pardo*, sirve a Orueta para exponer su criterio de la obra, en el tono que deja claramente traslucir en todo su folleto. «...si la cabeza del Cristo del Pardo — escribe —, según pregonaba el propio autor, la debió hacer Dios, el resto del cuerpo lo debió hacer el demonio, porque, a pesar de ser una imagen para colocarla en una iglesia y rezarle, contiene, y de un modo exquisito, todas las bellezas demoníacas que jamás pudo sugerir, no ya el arte, sino la tentación. El pecho, visto de frente, es mezquino; el hombro izquierdo, en su parte carnosa—el deltoides—, está casi atrofiado; el cráneo es un verdadero disparate por lo alto que está el occipucio; pero la piel, su aterciopelado, conseguido a fuerza de matices tenues y deliciosos; el acuse suave de los costillares y la punta del esternón, marcando ligeras durezas apenas perceptibles, y puestas allí para acentuar y dar más valía a la blandura de los rectos del vientre y de los pectorales. Y visto de perfil y de costado, las piernas y los brazos tienen morbidez. Parece que, si se aprietan con el dedo, se ha de hundir. Son suaves; hacen el efecto de que, al pasarles la mano, se ha de notar al tacto esa suavidad. Tienen verdad, realidad y sentimiento de la materia: sensualismo. Hay allí complacencia y pasión en el trabajo: amor. Son la obra de un hombre vulgar y plebeyo, pero que sabe sentir la carne y se deja fascinar por sus vo-

luptuosidades. Hacía falta, efectivamente, la cabeza, para que la estatua no fuese una profanación».

Es muy discutible el concepto que mi buen amigo Orueta ha formado de la personalidad artística y humana de Gregorio Fernández; aquilatar el valor de sus palabras me llevaría muy lejos; pero estas papeletas no son más que *papeletas*, y no he de entrar en discusiones. Sólo he de apuntar que aun en los grandes aciertos del maestro, reconocidos por el mismo Orueta, ha de ver éste algo que le haga desagradable la figura de Fernández. ¿Sería por lo poco simpático de su retrato físico que nos dejó el pintor, su amigo, Diego Valentín Díaz?

PEÑAFIEL (Valladolid)

Iglesia de San Miguel

SANTA TERESA DE JESUS

Aparte el retablo de la Pasión, llamado de las Animas, con trece relieves pequeños, que denota una obra del siglo XVI, muy interesante, tiene la iglesia de San Miguel de Reoyo, de Peñafiel, otros dos más clásicos, de fines de dicho siglo o principios del siguiente, del corte de los de Velázquez en Valladolid; y uno de ellos ostenta, en el sitio principal, una estatua de Santa Teresa de Jesús, de la cual, todo lo más que se ha dicho es que es «notable escultura del siglo XVII». (D. Ricardo Huerta en *Bol. de la Soc. Cast. de ex.*, (t. I, p. 38).

La estatua es buena; y si no es una segunda repetición de la que hizo Gregorio Fernández para los Carmelitas calzados de Valladolid (hoy en el Museo) —juzgo primera repetición la del retablo mayor de la Catedral de Plasencia— es una copia fiel y magníficamente hecha, conservando los detalles y accidentes todos del original, hasta en el modo de plegar los paños más secundarios. Por eso la creo mejor repetición, que copia o imitación.

En busca de noticias he acudido al cura encargado de la iglesia. Nada me ha dicho, y en su nombre me comunican que no tiene noticia ni ha visto nada en los libros referentes a los retablos iguales, a la estatua de Santa Teresa y al otro curiosísimo retablo de la Pasión de Jesús. No se sabrá nada; pero la estatua es obra apreciable y del corte, sino de la misma mano, que las dos del mismo tema que considero más auténticas, por estar documentadas, de Gregorio Fernández.

PEÑARANDA DE BRACAMONTE (Salamanca)

Parroquia de San Miguel

ESCULTURA DEL RETABLO MAYOR

Quadrado escribió de esta iglesia (*Sal., Avi. y Seg.*, 294): hay «...en el fondo del templo un colosal retablo, algo contagiado ya de barroquismo, presenta alternadas las figuras de los apóstoles con grandes relieves, o pasajes de la infancia del Redentor». Y se calló lo buena que era la obra, porque lo de colosal lo aplicaba al tamaño.

La escultura de este retablo mayor de la parroquia de Peñaranda de Bracamonte, me interesó desde el momento que, ya hace algunos años, me comunicó Don Manuel Gómez-Moreno ser de Gregorio Fernández. Solo conozco la obra de conjunto del retablo por dos fotografías con que me ha obsequiado el docto catedrático de la Central; pero a la vista de ellas, bien puede examinarse en las estatuas y grandes relieves los caracteres de las obras que estamos acostumbrados a ver como de Fernández.

La obra en su totalidad es un buen retablo de dos cuerpos con alto remate. Nichos flanqueados de columnas, estriadas en espiral en el cuerpo inferior y verticales en el segundo y ático, cobijan las estatuas de Apóstoles en las que está también la de San Juan Bautista. El centro del segundo cuerpo le ocupa una mayor escultura de San Miguel. Sobre ella, en el ático, la Concepción, y más arriba el clásico Calvario con el Crucificado, la Virgen y San Juan. Estatuas de figuras sedentes en los extremos sobre el entablamento del segundo cuerpo y en el ático: casi todas las figuras tienen inscripción de sus títulos en cartelas. Entre los nichos de cada lado, altos relieves con los temas del Nacimiento de Jesús, Adoración de los Reyes, Circuncisión y Huida a Egipto. Más relieves historiados en todos los netos de los zócalos de los tres cuerpos, destacándose en los del ático, en tableros separados, la Virgen y el Ángel de la Anunciación.

De esa colección de diez y nueve estatuas no se puede decir otra cosa sino que tienen éstas los movimientos y algunas, los rostros de estatuas conocidísimas del maestro. Si a ello se añade el tipo de barbas partidas y amplios pliegues de los ropajes, no es de extrañar que la atribución a Gregorio Fernández me la haya dado un

concedor tan experto del Arte español, y, muy particularmente, del castellano, como es el Sr. Gómez Moreno, que bien acreditado tiene su conocimiento detallado de la Escultura que procedía de Valladolid en sus estudios de catalogación de León, Salamanca, Zamora y Avila.

En los cuatro grandes relieves citados, los referentes a la «infancia del Redentor», que dijo Quadrado, no se observan tan claramente los caracteres de la obra de Fernández, como en las estatuas; sin embargo, algunas figuritas de ellos tienen actitudes y composición semejantes a otras de Gregorio Fernández, y la atribución a este debe seguir en esos detalles escultóricos.

No puede observarse en las fotografías el estilo de los pequeños tableros historiados de los zócalos de los tres cuerpos; pero no sería de extrañar que se hubieran encargado a otro escultor diferente que Fernández, que trabajase directamente y a las inmediatas órdenes del ensamblador, del autor de la arquitectura del retablo.

Esta arquitectura no deja de tener importancia, pues es más jugosa y mejor trazada y compuesta que la que estamos acostumbrados a ver en retablos con escultura de Fernández, casi todos ellos ejecutados por la familia Velázquez. Más que al estilo de estos, parece proceder y semejarse al de Esteban Jordán; verdad que ello tampoco sería de extrañar si, como creo, los Velázquez se formaron en el taller de este escultor.

El retablo es de los principios del siglo XVII, seguramente, y el llevar en el zócalo los escudos del primer conde de Peñaranda, Don Alonso de Bracamonte, hace suponer que este señor costeara la obra. El condado le creó Don Felipe III, a favor del señor citado; mas sus ascendientes ya eran señores de la villa desde principios del siglo XV. Uno de sus progenitores, compró el señorío de la villa, y lo fué Alvaro Dávila, que casó con Doña Juana, hija del almirante francés Robín o Roberto de Bracamonte, y desde entonces se sucedió en la familia el apellido Bracamonte, que pasó a distinguir el nombre de la villa, titulándose Peñaranda de Bracamonte, en vez de Peñaranda del Mercado, que tenía por el concedido en 1379 por Don Juan I, para diferenciarla de Peñaranda de Duero.

El retablo, que, como se dice, es una buena obra, se redoró en el siglo XVIII, y entonces se le agregaron algunos detalles ornamentales barrocos, como el nicho de la Concepción y la custodia, por lo que Quadrado expresó que está «algo contagiado ya de barroquismo». El retablo fué anterior a esa influencia; esos detalles

fueron aditamentos posteriores, en un siglo, por lo menos, a la época en que por completo se terminó la obra. Digo esto para que no pueda verse incompatibilidad en la labor de Gregorio Fernández y ese barroquismo observado.

PLASENCIA (Cáceres)

Catedral

ESCULTURAS DEL RETABLO MAYOR

Así describió el viajero Ponz el hermoso retablo mayor de la Catedral de Plasencia (t.VII, c. 5.^a, números 44 a 47):

«Entrando en la iglesia, antes que de ninguna otra cosa, hablaré del altar mayor, que es el objeto de mejor gusto que hay en ella, en quanto a las bellas artes, y aun lo sería más si no hubiera tantos cuerpos de arquitectura y objetos de escultura; pero esto era usanza que puede disimularse quando hay saber en cada una de las partes que los constituyen, como aquí la hay. Consiste, pues, dicho altar en tres cuerpos magníficos, con ocho columnas de orden corintio cada uno de los dos primeros, y quatro en el más alto, en muchas estatuas colocadas en él, del célebre Gregorio Hernández, y en quatro grandes quadros de Francisco Ricci.

»El asunto principal de escultura es el que corresponde al medio, y representa la Asunción de Nuestra Señora acompañada de Angeles, con los Santos Apóstoles debaxo, figuras todas mayores que el natural. Las que hay repartidas en el Altar son: S. Juan Bautista, y Santiago, S. Joachín, y Santa Ana, S. Pedro, S. Pablo, S. Fulgencio, Santa Florentina, Santa Teresa, S. Joseph, quatro Angeles, S. Juan y la Magdalena a los lados de Christo Crucificado, y en lo alto, el Padre Eterno, quatro Angeles, y varias figuras alegóricas, que representan Virtudes.

»En el zócalo del primer cuerpo hay baxos relieves, cuyos asuntos son de la Pasión de Christo, y en los pedestales están figurados de la misma suerte los Doctores y Evangelistas: en el del segundo los hay de la Vida de nuestra Señora, y en los pedestales Santo Thomás, S. Buenaventura, Santo Domingo, y S. Francisco, con otros Santos, al parecer, Profetas.

»El tabernáculo es un templecito de hermosa arquitectura, formado de dos cuerpos con columnas de orden corintio, y Angelitos sobre el cornisamiento, que tienen en las manos insignias de

la Pasión de Christo. También hay en él dos estatuitas, que representan a Moysés, y a Arón. Esta es la escultura digna de alabanza en el altar de Plasencia, executada por el famoso Gregorio Hernández, pues dos figuras muy mal colocadas posteriormente en dicho altar, que representan a S. Epifanio, Obispo de Ambra-cia, o Plasencia, y S. Basilio, Obispo de Braga, no debían estar en aquel paraje, ni corresponden de mucho al mérito de las referidas».

Sigue Ponz con una nota en la que publica una carta fechada «De este campo en Valladolid» el 26 de Marzo de 1629, por el licenciado Juan M... Cabeza Leal, por la que se demuestra que Gregorio Fernández hacía por entonces las esculturas del retablo mayor de la catedral de Plasencia. Es documento muy curioso, porque prueba, además, la consideración y estima en que se tenía al gran imaginero, hasta por su formalidad y seriedad.

En esa carta se dice que «Para dos años va que el señor Canónigo Juan Bautista me escribió, que el Cabildo mandaba que yo tratase con Gregorio Hernández, que dexase la obra del pedestal, en que estaba trabajando, y comenzase, y prosiguere la historia grande de nuestra Señora, que es lo principal del retablo, y lo que en estimación tiene el primer lugar», pues había sido tanta, y era, la falta de salud del escultor, «porque si muriere, quedase lo más principal del retablo hecho de su mano, como el mejor oficial que hoy se conoce en el Reyno».

Como no podía menos, Ceán (II, 270) catalogó el retablo completo:

«El retablo principal de tres cuerpos, que contienen: el primero la asunción de nuestra Señora con los apóstoles en el nicho del medio, y las demás estatuas de santos, ángeles y figuras alegóricas con baxos relieves en los pedestales; y un gracioso tabernáculo con estatuitas».

Muy pocas líneas, y siguiendo siempre a Ponz en la descripción del retablo, le dedicó Don Nicolás Díaz y Pérez en *Extremadura* (Barcelona, 1887), página 889.

Pero, en cambio, se dan curiosa noticia y datos más completos en el *Bol. de la Soc. esp. de exc.*, t. XIII, 41, en nota que el Sr. Deán, Don José Benavides, facilitó a los excursionistas. En la página 35 del mismo tomo se dió un detalle del retablo en la parte inferior.

Dicha «Nota» dice así:

«Altar mayor.—Se mandó construir en 1624 con el legado que

para este fin dejó el Sr. Obispo D. Pedro González de Acevedo; las esculturas son del célebre artista Gregorio Hernández; los ensambladores fueron los hermanos Juan y Cristóbal Velázquez, todos vecinos de Valladolid.

»Por otra donación que hizo el Sr. Obispo D. Diego de Arce, en 1646, se doró y estofó el retablo, en 1652, por los pintores Luis Fernández, Mateo Gallardo y Simón López. Los cuatro cuadros fueron pintados por el tan conocido Francisco Ricci, costeados también por el Sr. Arce».

Esas noticias sacadas indudablemente del Archivo catedral, vuelven a unir el nombre de Cristóbal Velázquez, ensamblador, al de Gregorio Fernández. ¿Serían solamente los Velázquez ensambladores y no escultores, y la escultura del retablo mayor de las Angustias de Valladolid contratado por el padre, sería de Fernández, como pudiera suponerse?

Cristóbal padre había fallecido en 1616, y este Cristóbal es otro hijo del que contrató el retablo de las Angustias, hermano de Francisco y de Juan.

La disposición y ordenación del retablo es la muy conocidísima que los Velázquez emplearon en Valladolid frecuentemente: retablos mayores de Santa Isabel, Huelgas, San Felipe de la Penitencia, San Juan. El trabajo, pues, de los ensambladores se fué extendiendo: Plasencia, Vitoria, quizá Santiago de Medina del Campo y San Miguel de Valladolid.

Hay que considerarles como unos artistas estimadísimos, y el trabajar con Gregorio Fernández es una prueba palmaria de su valer. Con todo, y a pesar de la buena disposición y arquitectura del retablo, y aun de las cuatro pinturas de Ricci, destaca briosamente la escultura de Gregorio Fernández, detallada en Ponz. El grupo central de la Asunción es magnífico; es la obra de más composición de Fernández, pero no descuidada en ningún detalle, como tenía por costumbre. La Santa Teresa del ático, es repetición de la del Museo de Valladolid, que formó tipo o modelo. Fué figura creada, como algunas otras, por el maestro. En el Calvario clásico del remate, puso Fernández, a más del Crucifijo, la Virgen y San Juan, a la Magdalena arrodillada.

Con tener tantas y tan hermosas esculturas el retablo, D. Luis González en un breve articulito dedicado a *La Catedral de Plasencia* (*La Esfera*, núm. 63, 13 marzo 1915, donde se da fotograbado del conjunto del retablo), no cita ninguno de los artistas que en

la hermosa obra trabajaron, y se contenta con decir que: «Compónese el inmenso altar mayor de tres cuerpos de arquitectura, con veinte columnas de orden corintio, y, en el centro, destaca un admirable grupo de la Asunción, de colosal tamaño. Es asimismo digno de admiración el precioso tabernáculo, integrado por dos cuerpos y con columnas pareadas de estilo jónico y corintio». Ya que tal ilustración es popular, me parece que algo más debiera decir al tratar de una obra tan importante como la reseñada. La época, los autores, algo piden, y por lo menos citarlos no lleva muchas líneas; de más interés es conocerlos que contar las columnas de la obra, que ya se ven en la reproducción gráfica.

D. Ricardo de Orueta, en su librito sobre el maestro, estudia y se fija, muy singularmente, en los relieves del retablo mayor de la Catedral de Plasencia, y al estudiarles y fijarse en ellos, por de contado, había de poner de manifiesto (p. 57) los defectos en que incurre Fernández. Este, es cierto, trató siempre el relieve muy mal: los grandes relieves del Bautismo de Jesús y la Virgen entregando el escapulario a San Simón Stock, realmente no son relieves, y dudo que tal maestro diera los dibujos para los del retablo de Plasencia. No solo serían de mano de otros oficiales, sino que los ensambladores Velázquez se compondrían con artistas más inferiores para llenar los tableros, si ellos mismos no trabajaban la figura, que harto tenían que hacer con las armazones, para ocuparse en todo.

Por de pronto, repito, pongo muy en entredicho esos relieves, que creo mal atribuidos al maestro.

PONTEVEDRA

Parroquia de San Bartolomé

LA MAGDALENA

Es esta una estatua que me ha interesado mucho desde 1901, y que se ha puesto a discusión en 1912, por existir otra casi idéntica en Valladolid, y ambas ser del mismo tipo que la de Pedro de Mena en el convento actual de la Visitación (Salesas nuevas) en Madrid, hasta hace poco tiempo, y ahora en el Museo del Prado.

La Magdalena de San Bartolomé de Pontevedra, la catalogó Ceán (II, 271), diciendo existía en la parroquia, «La de santa María Magdalena». D. Manuel Murguía en el tomo de *Galicia* (de *Es-*

pañá. *Sus monumentos*, etc), pág. 728, al tratar de la iglesia de la Compañía en Pontevedra (hoy San Bartolomé) expuso que «El curioso y el artista hallarán bajo aquellas naves achatadas y sin aire, una bella imagen de tamaño natural que representa la Magdalena, que se dice ser obra de Gregorio Fernández y que aunque no indigna de tan gran artista, no nos parece de su mano. De serlo, tendríamos en ella el único trabajo que aquel hijo verdaderamente inmortal, de Pontevedra, tiene en la ciudad nativa».

D. Elías Tormo y Monzó en *Mis mañanitas valisoletanas*.—*Tras de Becerra, y Goya al paso* (Bol. de la Soc. Cast. de ex., tomo V, página 519) trató muy incidentalmente de esta estatua, por referirla a la Magdalena de San Miguel de Valladolid, la que supone de Fernández, muy superior en mérito a la de Pontevedra, de la que al fin no fija la atribución por cuenta propia y se contenta con decir que es de antiguo tradicional atribuirle a Fernández y que no sabe los fundamentos que pudiera tener Ceán Bermúdez al catalogarla entre las obras del artista, gallego de nacimiento, según dicen.

Yo me he ocupado, desde hace tiempo, de esta estatua; me interesé grandemente, desde que la conocí en 1901, y de ella pedí datos, a amigos y vecinos de Pontevedra, que no pudieron facilitarme. La comparé en mi estudio *Un retablo conocido, unas esculturas no vulgarizadas y unos lienzos poco elogiados* con la de Valladolid, y deduje que a pesar de las grandes analogías que existen entre la estatua gallega y la vallisoletana, que a primera vista las hacen ser idénticas, considero más antigua la de Valladolid que la de Pontevedra, y de mérito mucho más inferior ésta que aquella; y dado el estilo y tendencias desarrollados en ambas, me hacía ver la de Valladolid, a Gregorio Fernández o su escuela, mientras que la de Pontevedra no la creía obra suya, precisamente por ser peor, aunque parecía tener el mismo modelo. Si fué la gallega, de Gregorio Fernández, en verdad que estuvo muy por bajo de la de Valladolid, o dejó trabajar en ella a sus oficiales; pues, cierto es, que a esto debe achacarse la gran diferencia que existe entre obras de un mismo escultor, como corrientemente se observa, y en Fernández mismo se nota, aunque era hombre de mucha conciencia y escrupuloso hasta la exageración.

En *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano* de D. Ricardo de Orueta y Duarte (pág. 178) se encuentran o señalan identidades entre la Magdalena de Pontevedra y la Piedad del Museo

de Valladolid, obra indiscutible de Fernández; «la mano izquierda de la conocida Piedad del Museo es muy semejante, por su dorso redondeado, sus dedos cortos y carnosos en la primera falange y el movimiento de contracción de todas sus articulaciones, a la que apoya en su pecho la imagen de Pontevedra». Cita el Sr. Orueta que la tradición local siempre ha atribuido a Fernández esta Magdalena, y apunta otras dos razones, que son para tenerlas en cuenta.

Es la primera que cuando uno de los discípulos de Fernández, Luis Fernández de la Vega, asturiano, que trabajó con Gregorio en Valladolid durante la corte de Felipe III, marcha luego del fallecimiento del maestro a Gijón (1636), labra para el Carmen (hoy en la iglesia de San José) una Magdalena del mismo tipo que las de Valladolid y Pontevedra, verdad que muy inferior a ellas, y no podía contar como modelo la de Mena en Madrid, porque en esa fecha solo contaba ocho años el escultor andaluz, y la suya la fecha en 1664.

Otra razón es que la Magdalena de Valladolid, así como la de Pontevedra estaban en iglesias de Jesuítas, y de Jesuítas era también San Felipe Neri de Madrid, para donde labró la suya Mena. Esa coincidencia no podía ser puramente casual. Ello «hace pensar—dice el señor Orueta—si serían éstos [los Jesuítas] los transportadores de la idea, haciendo ver a Mena dibujos, bocetos o réplicas de la estatua gallega o de la castellana» (1).

Francamente se resuelve el Sr. Orueta por la atribución de la de Pontevedra a Fernández, aún reconociéndola inferior mérito a la de Valladolid. Pero ¿de cuándo ha sido tradicional atribuir la estatua gallega a Fernández?

Yo creo que no es tan antigua la atribución, y que viene desde fines del siglo XVIII cuando se hizo corriente señalar a Fernández como hijo de Galicia. Y entonces, ser gallego y haber una estatua de su estilo y escuela en Pontevedra, fueron razones bastantes para fijar una atribución. Pero ¿estudió Fernández en Galicia? hasta la fecha no se cita como maestro suyo más que a

(1) La Magdalena, de Pedro de Mena, estaba en el oratorio de San Felipe Neri (casa profesa de los Jesuítas). Luego de la extinción de los regulares pasó al Museo de la Trinidad, y éste concedió en depósito a las Salesas nuevas la expresada imagen, en 20 de Mayo de 1858. Con objeto de formar un núcleo de escultura policromada en el Museo del Prado, se reclamó, entre otras, en 8 de Julio de 1921 la Santa María Magdalena, de Mena, y entró en el Museo el 20 de Agosto.

Francisco de Rincón, escultor en Valladolid. Y, ¿fué, además, Gregorio Fernández natural de Galicia? Todos los escritores y críticos que de él se han ocupado, lo afirman; pero ninguno lo ha comprobado. Desde que Palomino publicó «El Gregorio Fernández fué natural del reyno de Galicia», se ha seguido la especie sin discusión, y se ha admitido como cosa conocida el dato; y aun está muy lejos de ser comprobado. Y hasta quieren algunos que naciera en Pontevedra, por existir allí una estatua que se le atribuye, y otros que viera la luz en Santiago, por allí encontrarse otras estatuas del maestro. La cuestión está por resolver; pero más indicios hay de ser gallego, que naciera en Sarria, provincia de Lugo, porque, como dice Martí en «Estudios», nunca hizo referencia alguna a su patria en los documentos que de él se han encontrado; solamente en el testamento de su viuda se dice que Gregorio Fernández mandó 150 reales, sin decir por qué razón, a una iglesia de Sarria, y como no había habido lugar de enviarlos, manda la viuda que se cumpla ese legado. ¿Por qué había de ser sino como recuerdo a la iglesia donde fuera bautizado el artista? Ello es un indicio únicamente, y como tal hay que admitirlo. Bien pudo ocurrir que de Sarria fueran sus padres, y él haber nacido en otras tierras.

RENEDO DE VALDETUEJAR (León)

Parroquia

ESTATUAS DE SAN JUAN, SAN MATEO Y SAN LUCAS

Fué tan inmensa la influencia de Gregorio Fernández en el arte escultórico de la región, muy principalmente, en el siglo XVII, que es muy frecuente ver por pueblos esculturas que recuerdan o tratan de imitar las imágenes tipos del maestro. En la provincia de León son abundantes las estatuas del estilo o de la escuela del artista, aquellas más o menos mejores o peores, pero reflejando algo del prestigio que llegó a adquirir Fernández por estas tierras. No es posible enumerar todas las obras de esa carácter; mas hay algunas de verdadera importancia, y por revelar una buena mano, quizá educada en el taller del maestro, menciono unas estatuas que aún se conservan en la parroquia de Renedo de Valdetuéjar, como despojos del retablo de la capilla del palacio de los señores de Valdetuéjar.

Entre esos fragmentos de columnas y otros elementos, se en-

cuentran, según Gómez-Moreno, «estatuas muy corpulentas de los santos Juan, Mateo y Lucas, faltando la del cuarto evangelista, que se hizo pedazos al apearla de lo alto del retablo. Son grandiosas y originales obras, de estilo de Gregorio Fernández, muy correctas y con tipos bien sentidos, aunque idealizados, en lo que difieren especialmente de las creaciones del gran maestro gallego, de quien, por lo demás, son dignas».

Si se tiene en cuenta que el retablo era de hacia los finales del siglo XVII, puede suponerse que la obra, por el tiempo, pudo ser —como siempre la imaginería nada más, pues la parte de arquitectura y ensamblaje la harían otros, de la familia de los Velázquez en algunos casos—, de Gregorio Fernández; pero sólo reflejarse el estilo y otros accidentes, cuando no están bien determinados los caracteres todos de lo artístico del artista, es muy poco para sentar una atribución. Pueden existir buenas obras del estilo del maestro y sin embargo, no ser suyas. Aún están por conocer muchos artistas meritísimos que aparecerán modestísimos y olvidados por los prestigios de las primeras firmas.

SAHAGUN (León)

Monasterio de Santa Cruz y capilla de San Juan de Sahagún

ESCULTURAS DE SAN BENITO, SAN FACUNDO Y SAN PRIMITIVO (PRECEDENTES DE LOS RETABLOS MAYOR Y DE SAN BENITO DEL MONASTERIO DE BENEDICTINOS)

Pocas líneas dedicó Ponz (XI, c. 6.^a, n. 20) a los retablos del célebre monasterio de Sahagún. Se contentó con citar el «muy buen retablo mayor del tiempo, según parece, de Felipe III, en el qual está expresado el Martirio de los Santos Facundo, y Primitivo, y en uno del crucero San Benito, cuyas obras se estiman por de Gregorio Hernández».

Entre las obras de Fernández, cataloga Ceán (*Diccionario*, II, 268): «Las dos excelentes estatuas de los santos titulares Facundo y Primitivo en el retablo mayor y varios relieves de sus martirios, repartidos en los tres cuerpos de que se compone; y la estatua de

San Benito en su altar con baxos relieves en el zócalo. Executó también estos dos retablos, y habiendo fallecido antes de acabar el mayor, le concluyó su discípulo Luis de Llamosa.

El mismo Ceán en las *Adiciones* a Llaguno (III, 148) anotó: «Fr. Pedro Sánchez, de la orden de S. Benito y arquitecto, hizo la traza o diseño del suntuoso retablo mayor del monasterio de Sahagún el año 1611, que trabajó con su escultura el célebre Gregorio Hernández. Mas no habiendo podido acabarle por su muerte, le finalizó su discípulo Luis de Llamosa. Es uno de los mejores retablos de Castilla».

Quadrado (*Asturias y León*, 574) cita también «el retablo mayor de los santos Facundo y Primitivo y el de San Benito, uno de los cuatro del crucero, que pasaban por obras del célebre escultor del siglo XVI (*sic*) Gregorio Hernández», poniendo en nota lo que apuntó Ceán: que el mayor fué trazado por Fr. Pedro Sánchez y le terminó Llamosa, discípulo de Fernández. Quadrado ya no pudo ver los retablos indicados, ni las estatuas mencionadas.

Pero a mí se me ocurre una observación. Por ninguna parte he visto figurar a Luis de Llamosa como discípulo de Fernández, ni como escultor, y es también de chocar que si el retablo mayor fué trazado en 1611, aún no se hubiera terminado el 22 de enero de 1636, —nada menos que veinticinco años después—, día del fallecimiento del maestro, por lo que le terminó Llamosa.

Hay, pues, que poner en duda las noticias que suministró Ceán; sin embargo, de lo que dijo algo debe ser cierto. En el artículo de Luis de Llamosa (*Diccionario*, III, 40) repite que éste fué escultor y discípulo de Gregorio Fernández, que le ayudó en sus principales obras, principalmente en los «dos famosos» retablos del monasterio de Sahagún, y que habiendo fallecido el maestro en 1636 sin acabar el mayor, le terminó Llamosa «a satisfacción de aquella comunidad», poniendo Ceán como fuente de noticias, de donde se extraían los datos, *Arch. de este monast.* Esto da cierto carácter de autenticidad a la noticia; pero ¿y lo de haberse hecho las trazas en 1611?

He hecho investigaciones particulares para encontrar restos de esos retablos del monasterio de Sahagún, y el profesor del Instituto de Gijón, don Rodrigo F. Núñez, me comunica (carta de 18 de octubre de 1914): «Las esculturas de Gregorio Fernández o Hernández, ya es más seguro, pues por tradición se conoce el hecho de haber sido trasladadas del monasterio a las iglesias en que se encuentran... Son estas esculturas tres, de tamaño natural o algo más, y

representan a Sⁿ. Benito, Sⁿ. Facundo y Sⁿ. Primitivo, encontrándose la primera en el monasterio de S^{ta} Cruz y las segundas en la capilla de Sⁿ. Juan de Sahagún de la misma villa». A la vez que esto me decía me enviaba fotografía del San Benito.

Me había dirigido antes a mi condiscípulo Sr. Torbado, tan entusiasta de las obras buenas y natural de Sahagún, y nada me indicó sobre que pudieran existir estatuas de Fernández en su pueblo. Tiene razón. Si las estatuas de los santos Facundo y Primitivo son como la de San Benito, puede asegurarse que en ninguna de las tres puso mano Gregorio Fernández, o si lo hizo no las imprimió el carácter y estilo que vemos en sus obras auténticas.

Es la de San Benito poco esbelta, su rostro poco expresivo, los paños si abundantes muy menudos, con múltiples pliegues; no se ve en ella la manera de hacer que ofrece el Santo Domingo de San Pablo de Valladolid. Recuerda esta estatua de San Benito, en toda su parte superior, la figura del mismo santo que hizo Berruguete en el relieve del rey Totila del retablo de San Benito de Valladolid, hoy en el Museo provincial de Bellas Artes. Si fué Llamosa el artista de las de Sahagún, indudablemente se inspiró para su San Benito en el citado de Berruguete. Gregorio Fernández no podía, dado su carácter, recordar siquiera un detalle del gran escultor del siglo XVI. No creo, pues, que a Fernández puedan atribuírsele las mencionadas tres estatuas de San Benito, San Facundo y San Primitivo, siendo estas dos últimas, como es de suponer, del mismo corte que la primera, estudiada en la fotografía.

Posteriormente leo en el Catálogo monumental de la provincia de León por Gómez-Moreno, y ello comprueba mi supuesto, que cataloga en la iglesia de San Juan de Sahagún «Otro —[retablo]—, el principal, neoclásico, a cuyos lados hay puestas dos efigies de los santos Facundo y Primitivo, en traje de soldados romanos, como de Carmona u otro así». Solamente menciona Gómez-Moreno en la iglesia de San Lorenzo, la imagen del retablo principal, «de escuela de Gregorio Fernández, pero muy inferior». Y en la capilla de Jesús la «Imagen de Jesús, desnudo, con los brazos hacia adelante, presentando su túnica ensangrentada, imponente figura, dentro de su rudeza, que recuerda a Fernández». Ese recuerdo no es más que una inspiración de las figuras de pasión que talló Gregorio para las penitenciales de Valladolid y salía en las famosas procesiones de Semana Santa.

SALAMANCA

Parroquia de San Martín

RETABLO PRINCIPAL (destruido)

«El retablo mayor es también bueno, y puede creerse que es de Gregorio Hernández, si no que le han puesto últimamente un feo tabernáculo». (Ponz, XII, c. 7.^a n. 66).

«Entre las grandes obras que se citan de su mano en su artículo se debe poner el retablo mayor con su escultura en la parroquia de San Martín de Salamanca, distinguiéndose particularmente las estatuas de S. Pedro y S. Pablo». (Ceán, VI, 73).

«Por poco un casual incendio, en competencia con la destrucción de los hombres, no privó a Salamanca en 2 de abril de 1854 de una de sus más notables y frecuentadas parroquias. Felizmente el estrago se limitó al interior del templo y al hundimiento de la nave mayor que estaba ya renovada, si bien costó la pérdida del retablo, digno por su arquitectura, estatuas y relieves, de la mano de Gregorio Hernández, a quien se atribuía». (Cuadrado, *Sal. Av. y Seg.*, 93).

Convento de Agustinos Calzados

RETABLO MAYOR

«No es así el [retablo] de la iglesia de Padres Agustinos Calzados, que consta de tres cuerpos, dórico, jónico, y corintio, con ocho columnas en cada uno, y diferentes estatuas repartidas en él, muy bien executadas por el estilo, y gusto de Gregorio Hernández, como lo son las medallas, o relieves en medio del segundo, y tercer cuerpo, y el Calvario encima. Hay también en este retablo algunas pinturas juiciosas». (Ponz, XII, c. 7.^a, n. 59).

«Toda la escultura del retablo mayor, que contiene estatuas, baxos relieves y el calvario en el remate». (Ceán, II, 269).

«En 1625 dióse al presbiterio más ensanche y un magnífico retablo esculpido por Gregorio Hernández». (Cuadrado, *Sal. Av. y Seg.*, 114).

Como tantas veces, el «estilo y gusto» que el rígido Ponz señaló a la obra, fué interpretado por Ceán, y luego por muchos que le han tenido de guía, como atribución cierta del autor.

Por de pronto don Manuel Villar y Macías en su *Historia de Salamanca* (t. I., pág. 455) sigue a Ponz, escribiendo: «En 1624 se colocó el retablo del altar mayor: era de tres cuerpos, jónico el primero, dórico el segundo y corintio el tercero (el orden más exacto sería el dado por Ponz), con hornacinas con estatuas en los intercolumnios y medallones en las enjutas: cada cuerpo tenía ocho columnas; todo obra del célebre escultor Gregorio Hernández».

Aún suponiendo que trabajara en este retablo, Fernández, no podía adjudicársele más que la obra de escultura, como él tenía por costumbre ejecutar. No es posible comprobar la atribución de Ponz, porque en la guerra de la Independencia se cometieron en Salamanca, como en tantas otras ciudades, actos de pillaje y destrucción por los franceses, y uno de ellos ocurrió el 7 de mayo de 1812, al volar con barriles de pólvora la iglesia y convento de Agustinos, no salvándose nada de tan interesante retablo ni de otras joyas artísticas que atesoraban aquellos.

Convento de Carmelitas

Calzados (desaparecido)

SANTA TERESA Y OTRAS ESTATUAS

«Los retablos son buenos, y las estatuas colocadas en ellos tiran al estilo de Gregorio Hernández, particularmente la Santa Tesesa colocada en el principal». (Ponz, XII, c. 7.^a, n. 72).

«La estatua de Santa Teresa en el altar mayor: las demás que hay en él son de sus discípulos». (Ceán, II, 269).

«Los retablos, de buen gusto por lo general, contenían estatuas de la escuela de Gregorio Hernández». (Cuadrado, *Sal. Av. y Seg.*, 117).

Convento de San Esteban

LA INMACULADA

Una estatua auténtica de Gregorio Fernández ofrece D. Elías Tormo en su hermoso estudio *La Inmaculada y el arte español* (publicado en el *Bol. de la Soc. Esp. de exc.*, t. XXII, págs. 188-189), de la que da fototipia tomada de fotografía de D. Manuel Gómez-Moreno.

Dice así el Sr. Tormo: «Del gran maestro... puede presentarse una escultura del primer tercio del siglo XVII, de fecha no más concretamente conocida: la existente en el relicario, en San Esteban de Salamanca. Es algo así, en la escultura castellana, como las Inmaculadas de Sánchez Cotán en la pintura de Granada; algo severo, casto, sencillo y penetrante, por el propio artístico recato de la sencillez ingenua y honrada.

»Las imágenes de Gregorio Fernández, las policromaba, a veces, el pintor Diego Valentín Díaz, y así acaso lo hiciera en la que nos ocupa».

El único comentario que puedo poner a esta nota es que tanto el señor Gómez-Moreno como el Sr. Tormo, han estado acertados en la atribución. No hay documento referente a esta obra; pero el estilo bien denota la mano del artista; el manto tiene el modo de hacer del artista.

¿Se hizo esta Concepción para San Esteban, o fué llevada de otra iglesia, o de casa de familia linajuda?

La estatuita—pues tiene 0,77 m. de altura—es poco conocida en Salamanca. El Sr. Gómez-Moreno la encontró arrumbada en una capilla, rara vez visitada, a la izquierda de la mayor. Tiene la imagen el manto con cenefa policromada de carteladas, atributos y angelillos.

La disposición de los cabellos sobre el manto es muy artificiosa; pero hace bien. La Virgen tiene las manos juntas, en actitud de adoración; las bocamangas de la túnica, vueltas; el nudo del ceñidor con ancha cinta. Está colocada sobre una gloria de tres querubines.

SAN CEBRIAN DE CAMPOS (Palencia)

Parroquia

ESTATUA DE JESUS NAZARENO

Esta iglesia tiene un retablo mayor, magnífico, de autor anónimo. Pero el objeto de esta papeleta es otro.

El infatigable viajero Ponz en el t. XI, pág. 275, atribuyó a Fernández una estatua en San Cebrián de Campos, no diciéndolo él mismo, sino aplicando el consabido «se cree» para no comprometerse, que muchas veces fué cosa del escritor.

Ceán catalogó (II, 268) la obra sin dudar: «Un Jesús Nazareno», colocada en un mal altar, como son casi todos los de esta Iglesia».

Hay que seguir a Ponz.

Entre las muchas estatuas que con más o menos fundamento se atribuyen a Gregorio Fernández, se cuenta esta escultura de Jesús con la cruz auestas camino del Calvario, en la iglesia parroquial de San Cebrián de Campos, que, como se ha visto, apuntó Don Antonio Ponz.

Es, ciertamente, la talla del tipo y modelo de las de Gregorio Fernández. Jesús se ofrece de pie, ligeramente inclinado el cuerpo hacia adelante; con la mano izquierda aparece sostener la cruz; el brazo derecho doblado, con la mano en actitud vacilante, como si la figura estuviera próxima a caer al suelo por el agobio del peso del madero santo. La túnica en pliegues caídos y quebrados algún tanto. La cabeza del Señor es del mismo tipo de otras obras conocidísimas del maestro; y por ella, por la actitud general de la figura, y por los pliegues de la tela, no es de extrañar la atribución de la escultura a Fernández, atribución, es claro, con la idea de fijar el concepto de que de su taller saliera, de que a la mira estuviera el escultor, porque hay que suponer que la inmensa labor de Gregorio Fernández había de ser ejecutada por sus oficiales, en su mayor parte, reservándose el jefe del obrador, o estudio, como diríamos hoy, además de la dirección general del trabajo, corregir algunos detalles y hacer otros, aunque diera el modelito siempre.

Esto es lo que creo yo de esta escultura: que se hizo en el taller de Gregorio Fernández. Si así no fuera, la labraría un escultor a su lado formado, o se exigiría que para la hechura de la obra se tuvieran presentes el arte, estilo y otras imágenes semejantes del escultor castellano, que tanto influjo llegaron a tener en toda la comarca. Su influencia fué inmensa, como lo fueron los pasos de Semana Santa de Valladolid, que sirvieron de inspiración y a veces de modelo a los de otros pueblos de la región, al menos. Y ya es sabida la participación que Fernández tuvo en los del Valladolid del siglo XVII.

SAN PEDRO DE LAS DUEÑAS (León)

Convento de
beneditinas

CRUCIFIJO

En una ocasión pregunté a Don Manuel Gómez-Moreno sobre un estupendo Crucifijo de que me habían dado noticia, existente

en la provincia de León, y atribuído a Gregorio Fernández, sin decirme el pueblo en que se conservaba, y me informó el docto y querido amigo que, en verdad, se guardaba en la iglesia del monasterio de benedictinas de San Pedro de las Dueñas, cerca de Sahagún, y que le tenía catalogado como obra magnífica de Fernández en el entonces inédito catálogo monumental de la provincia de León, y luego lo confirmó Don Elías Tormo, en trabajo no recordado en estos momentos, reseñando la obra. Pero el primer conocimiento que de ella tuve, mucho antes de estas noticias, fué por otro conducto.

La noticia de este hermoso Cristo crucificado, me la facilitó mi condiscípulo Don Román Loredó y Prados, y solo me indicó que en un convento de monjas de un pueblo de la provincia de León se conservaba un Crucifijo estupendo que se creía de Gregorio Fernández y que excedía en mérito al Cristo de la Luz del Museo de Valladolid.

Comprendí, luego, que se refería al de San Pedro de las Dueñas, cerca de Sahagún, y pedí noticias al que he acudido siempre que se ha tratado de cosas de León, y mucho más cuando las cosas están cerca de Sahagún, al también mi condiscípulo, y entendidísimo en estos achaques, Don Juan Crisóstomo Torbado Flórez, quien me remitió una fotografía del Cristo de San Pedro de las Dueñas con una brevísima nota en la que expresaba que la obra era de Gregorio Fernández y más suave que el Cristo de la Luz, es decir, de modelado más suave que esta espléndida escultura.

A mi modo de ver, la atribución está bien hecha. Es esa una obra del maestro, que lleva todas sus características. El corte, el tipo de la estatua, tiene muchos puntos de contacto con el Cristo de la Luz. Pero ello no es de extrañar: el mismo asunto, Cristo crucificado sólo, era para tratado de idéntica manera, y sabido es que Fernández al repetir los temas introducía pequeñas diferencias en las estatuas, y no hay más que recordar sus famosos Cristos yacentes para observarlo.

Grandes variaciones esenciales no existen: el Cristo de la Luz tiene la cabeza más caída que el de San Pedro de las Dueñas; las crenchas de la cabellera del Cristo vallisoletano son más sueltas, al caer sobre el hombro, que las del leonés; el paño de pureza del primero tiene el extremo suelto a su lado izquierdo, mientras el segundo lo lleva a la derecha, más volado y sujeto con cuerda, viéndose toda el desnudo de la cadera de ese lado; es más sanguinolento

to aquel que este. Pero a pesar de ser quizá, más carnoso el de León que el de Valladolid, la misma interpretación tienen ambos en el desnudo; la misma actitud; el mismo modo de ser tratados en todo. Una repetición uno del otro, con las pequeñas diferencias anotadas.

Hermosos desnudos ambos, sin que pueda aquilatar los méritos relevantes de uno sobre el otro, me parece que en el Cristo de la Luz, Fernández se esforzó en querer representar al hombre más divinizado, pues en el de San Pedro de las Dueñas se ve un bellissimo desnudo de hombres más humanizado, defecto en que cayó el maestro muchas veces.

Es esta estatua obra magnífica y bella. Con decir que se la compara con el Cristo de la Luz, con la por algunos llamada «la perla del Museo vallisoletano», está dicho todo. Es escultura hermosísima que tiene todos los atractivos de las obras de Gregorio Fernández; obra seria y exquisitamente labrada; con la morbidez propia de las carnes que tallaba el maestro; pero con todos sus defectos, también, sacados a relucir en más de una ocasión: esclavo del natural; amanerado en los cabellos y barba; afectado en los paños, dispuestos muy artificiosamente, mas con gran claro oscuro.

Este Cristo le creo anterior al de la Luz; por eso es más «humano» que éste, y el paño superfemural está puesto más intencionadamente para que perfile toda la cadera derecha, algo parecido al «Cristo de los Carboneros» de las Angustias de Valladolid.

Buenas piezas de escultura son los dos Cristos de San Pedro de las Dueñas y de Valladolid, y, aún con las diferencias que he hecho observar, puede relacionarse el uno con el otro. Parece aquel el primer ensayo, el tanteo, para labrar el otro. Y hasta llevan otra relación: ambos se hicieron para casas religiosas de benedictinos: el primero para un convento de monjas benitas; el segundo para el celeberrimo monasterio de San Benito el Real de Valladolid. No dirán nada esas coincidencias; pero ¿no pudiera influir ello en los encargos de obras?

En el Catálogo de la provincia de León le reseñó Gómez-Moreno, no escatimando el elogio: «Crucifijo de tamaño natural, obra excelente e indudable de Gregorio Fernández, harto mejor que el del Museo de Valladolid, y que sostiene el parangón, sin mucho demérito, con los de Martínez Montañés. Recuérdese que el mismo artista hizo los principales retablos del Monasterio de Sahagún, destruidos cuando el incendio».

Pueden dar idea esas palabras de la hermosura de la obra; pero no quiero meterme en la comparación crítica de los dos Cristos crucificados de Fernández: el de San Pedro de las Dueñas y el de Valladolid. He dicho varias veces que no es el de la Luz la mejor obra del maestro, ni aun comparándola con otras existentes en el Museo; pero es buena, es magnífico desnudo, y mientras ésta la he estudiado a conciencia, y la tengo a mi disposición siempre, la de San Pedro de las Dueñas ni la conozco «de visu», sólo la he apreciado por una excelente fotografía y un fotograbado, que no me dan puntos concretos para la comparación de detalle. Es obra verdaderamente notable el Cristo de San Pedro de las Dueñas, y no es decir poco.

SANTIAGO (La Coruña)

Iglesia de la Compañía

ESTATUAS DE SAN IGNACIO DE LOYOLA Y SAN FRANCISCO JAVIER

Ceán (II, 271) cataloga, entre las obras de Gregorio Fernández, en el Colegio que fué de Jesuitas: «Las estatuas de S. Ignacio de Loyola y de S. Francisco Xavier», y D. Manuel Murgía (*Galicia*, 550), dice también que en esta casa de los PP. Jesuitas, fundada en 1573, pueden verse «las dos bellas estatuas de san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier, obra del insigne escultor gallego Gregorio Hernández».

Se ha puesto en duda esa atribución expresada por Ceán Bermúdez, por la falta de documentos que la comprueben; pero el pleito se resuelve por adjudicar las dos estatuas a Fernández, y una opinión de calidad es la que sustenta el laureado escultor D. Angel Díaz y Sánchez en el artículo *Una excursión artística a Compostela y a la Exposición regional (Bol. de la Soc. Cas. de exc., t. IV, 206)*: «Indudablemente estas estatuas, que como decimos, cita Ceán con gran laconismo, diciendo... que se hallen en el *Colegio que fué de Jesuitas...*, són seguramente las que como decimos anteriormente se encuentran en la actualidad colocadas en los altares de la iglesia de Jesús. Esta afirmación, expuesta sin vacilaciones, la fundamentamos no más que en las razones de un examen detenido. Es el estilo, la manera, la ejecución, la actitud, el movimiento de la figura, la distribución de los plegados en las ropas, la expresión de las fisonomías, lo

que nos hace recordar y hallar semejanzas muy marcadas con otras obras de Hernández. La actitud de la estatua de San Ignacio es idéntica a la de Santa Teresa expuesta en este Certamen por la Academia vallisoletana».

Yo por mi parte añado que no deja de ser significativo que estatuas de la misma advocación se encuentran en Valladolid en otra iglesia que fué de Jesuitas (San Miguel hoy). Bien pudo suceder que labradas éstas y quedando a satisfacción de los PP., repitieran el encargo éstos a Fernández para su Colegio de Santiago.

SEGOVIA

Catedral

CRUCIFIJO (Ante-Sacristía)

Al famoso Cristo de la Catedral segoviana, el cual fué de los marqueses de Lozoya, expuesto hoy sobre un precioso altar de cerámica artística, de Daniel Zuloaga, no se le ha dado paternidad; pero D. Eugenio Colorado y Lara, en su libro *Segovia* (pág. 181), después de hacer el elogio de la obra, expresa «que no encuentra entre los [escultores] notables ninguno a quien adjudicarle la obra, como no sea uno cuya técnica es bastante parecida: Gregorio Fernández...» Poco atinado estuvo el Sr. Colorado; vista una obra auténtica de Fernández se observa que ésta no puede ser suya.

Según Tormo, y ésto es más razonable, la escultura, que es importantísima y fué mal atribuida a Alonso Cano, es de la escuela madrileña «de Manuel Pereyra o de Francisco Gutiérrez». Ya es otra cosa esta atribución, que entra en lo juicioso y justo.

CRISTO YACENTE (Capilla de San Antón)

En cambio, el Sr. Colorado no dedicó una palabra al Cristo yacente de la Capilla de San Antón, con tener algo más de Fernández que el Crucifijo. Por lo menos lo dice D. Elías Tormo, tan conocedor de la escultura castellana, quien así lo expresó en las *Cartillas Excursionistas «Tormo». IV, Segovia*: «En una urna, junto a la reja, que es de Antonio Elorza, de Eibar, un notable Cristo yacente de Gregorio Fernández, con bello frontal del siglo XVI (1570)».

De esta escultura no tengo la más remota idea.

Parroquia de San Martín

CRISTO YACENTE

«En el ábside del Evangelio» de la interesante parroquia de San Martín, cita Tormo en las *Cartillas Excursionistas «Tormo»*. (*Bol. de la Soc. Esp. de exc.*, XXVII, 206) un «Cristo yacente, de Gregorio Fernández», que, desde luego, indica su importancia y mérito, aunque no sea del maestro escultor.

Colorado ni le citó en su *Guía*.

Parroquia del Salvador

INMACULADA

Otra obra, con alguna duda, de Gregorio Fernández señala don Elías Tormo en el mismo paraje, colocándola «en el [retablo] colateral del Evangelio»; es una «Inmaculada de Gregorio Fernández, o de su taller», con lo que se dice todo lo que puede decirse de la escultura.

Iglesia del arrabal de San Lorenzo

INMACULADA

Varias veces he manifestado la influencia que ejerció Fernández y los imitadores que salieron poco después de fallecido; creó modelos que se siguieron luego con bastante frecuencia. Un caso de estos se ofrece en la iglesia del arrabal de San Lorenzo, pues al decir de Tormo, hay «en el colateral [del altar mayor], Inmaculada de la tradición de Gregorio Fernández». No será la última vez que hayan de indicarse, muy lejos de Valladolid, por cierto, obras inspiradas en las tendencias del maestro.

TORO (Zamora)

Colegiata

ALTAR

Aunque la atribución no tiene fuerza alguna, la consigno sobre un altarcito de la Colegiata, de Toro.

«Colaterales. Altar antiguo, que puede ser de Gregorio Hernández, con un solo cuadro de la Virgen sentada, con su hijo en brazos, del natural, acaso del mismo. El otro colateral, también antiguo, no tan bueno. Al pie un buen cuadro de San Jerónimo».

(*Correspondencia epistolar*, nota de D. Juan Bautista Muñoz, página 65):

Convento del Carmen Descalzo

RETABLOS

Tampoco tiene fundamento serio la noticia siguiente:

«Altar mayor, como de Gregorio Hernández, de tres cuerpos: el medio, custodia y relicario. Los colaterales en cada tres cuadros de los Misterios; tablas muy decentes. De la misma mano los colaterales en escultura pintada».

(*Correspondencia epistolar de D. José de Vargas y Ponce y otros en materia de arte*, colegida por D. Cesáreo Fernández Duro. Nota de D. Juan Bautista Muñoz, pág. 65; Madrid, 1900):

TORRE MARTE, despoblado (Palencia)

Ermita

CRUCIFIJO, LA VIRGEN Y SAN JUAN

Al tratar Ponz (XI, c. 6.^a, n. 105) de este despoblado, al lado de la carretera entre Santoyo y Astudillo, dice que la «Iglesia se conserva, y en ella un excelente Crucifijo, que estiman por de Gregorio Hernández, como también las estatuas de la Virgen y S. Juan, que han arrimado para poner otras malas».

Becerro de Bengoa (*El libro de Palencia*, 197) se hizo eco de esa atribución, y escribió: «Son notables en sus cercanías [en las de Astudillo] la ermita románica alzada en el despoblado de Torre Marte, en la que se ven curiosas labores de escultura y un Cristo muy venerado que se supone obra de Gregorio Hernández».

Más acertado, o por lo menos más prudente, fué Quadrado (*Valladolid, Palencia y Zamora*, 465), quien después de indicar que el pueblo desapareció a mediados del siglo XVII, y que la iglesita, que es muy curiosa, es de estructura gótica por el exterior y románica —«de carácter bizantino», escribió Quadrado—por dentro, con ricos

capiteles de fieras y serpientes sobre sus «singulares» columnas, y púlpito con antepechos de relieves de yeso, con la inscripción «Esta obra se hizo año de XC en que se ganó Granada», cuando debiera haberse añadido dos por unidad; expresa que «Copiosas ofrendas rodean la antiquísima efigie del Cristo, más venerada en los contornos que recomendable por el mérito de la escultura», y añade en nota, luego de indicar la atribución que indicó Ponz, «que [éste] no debió verlo seguramente».

Yo estuve en Santoyo y en Astudillo y no pude visitar Torre Marte; pero preguntando por el Crucifijo de la hoy ermita, me dieron la respuesta sencilla y escueta de que «como obra artística valía poca cosa». Así lo creo, como también que no sería de Gregorio Fernández.

TRUJILLO (Cáceres)

Parroquia de Santiago

ESTATUA DE SANTIAGO

Ponz no pudo verlo todo, como él mismo dijo algunas veces; pidió datos a otras personas, y consecuencia de ello fué una carta que don Alfonso José de Roa, penitenciario de Plasencia, dirigió a Ponz, y que éste publica en el *Viage*, t. VII, c. 7.^a, número 37; en ella se escribió este párrafo:

«El [altar] mayor de la parroquia de Santiago es, a mi entender, el más estimable de esta ciudad; consta de quatro columnas de orden corintio con remate semicircular. Bellísima es la estatua del Santo, a mi parecer, de Gregorio Hernández».

Ceán (II, 270) catalogó la estatua, aunque el dicho o atribución no era de Ponz: «La [estatua] del santo titular en el retablo mayor».

TUDELA DE DUERO (Valladolid)

Parroquia

LA VIRGEN DEL ROSARIO

A Ponz *pareció* de Gregorio Fernández una Virgen del Rosario en la iglesia de Tudela de Duero, y catalogó la estatua Ceán, sin más reservas, entre las obras del maestro.

No tiene fundamento la noticia. De la obra algo dije en la parte dedicada a Juan de Juní.

VALENCIA

Catedral

EL CRISTO DEL SOCOS O CRISTO DE LA BUENA MUERTE

El primero, que yo sepa, que ha atribuido este hermoso Crucifijo a la escuela vallisoletana de Gregorio Fernández, ha sido D. Elías Tormo y Monzó (*Gaspar Becerra en Bol. S. E. de E.*, t. XX, 83): «.....el bello Cristo [se refiere al del remate del retablo principal de San Miguel de Valladolid], que me recuerda el del Socós, atribuido a Alonso Cano, en la catedral de Valencia, que aquí confirmo, aunque es incomparablemente mejor, que es de escuela castellana.....»; y en nota añadió: «La idea de que el hermoso Cristo de Socós sea de arte castellano viejo, la dí por primera vez en mis conferencias de Escultura española en Otoño de 1911; pero ahora me hallo más adherido que antes a ella».

Se extendió algo más en la noticia el Sr. Tormo en *Tras de Becerra, y Goya al paso* (en *Bol. S. C. de E.*, t. V, 517), al tratar otra vez del ático del retablo mencionado: «...es pieza para mí de algún interés—dice refiriéndose al Crucifijo de San Miguel de Valladolid—, por haberme recordado uno muy hermoso, que atribuido (desde el siglo XVIII) a Alonso Cano, y procedente de los agustinos «del Socós», se conserva hoy en la Catedral de Valencia, en la sala capitular gótica, a bien poca luz. La estudié yo con gran entusiasmo, una vez que fué bien visible, en la Exposición Eucarística celebrada en la misma Valencia en 1893, y ahora que conozco bien a Alonso Cano (y además con la autoridad de quien más le conoce, que es nuestro consocio D. Manuel Gómez-Moreno Martínez), sé bien que no es suyo, y ya pensaba yo que era más vallisoletano de estilo que andaluz, idea general en que me ha confirmado el del ático de San Miguel con verle anterior, y tan inferior—y concebido para visto de abajo arriba—, ya que el de Valencia —concebido como obra aparte— es una de las hermosas creaciones de nuestra imaginería realista, probablemente de un secuaz póstumo de Gregorio Fernández, pero dentro de la tradición valisoletana.....»

D. Teodoro Llorente (*Valencia*, I, 609) siguió la atribución corriente, y escribió de esa estatua magnífica: «Cristo en la Cruz, escultura de Alonso Cano. El gran artista granadino, que según cuenta la tradición, se refugió en Valencia huyendo de la justicia, con la

que tuvo largas cuentas en su vida azarosa, hizo esta efigie para el Convento del Socorro, donde fué muy venerada con la invocación de *Cristo de la Buena Muerte*. Está diseñada con magistral corrección, y esculpida con la seguridad propia de su valiente escoplo. Al contemplarla detenidamente, vemos justificado el nombre que le dió la devoción popular. Hay calma, tranquilidad, melancólica beatitud en ese Crucifijo: invita a bien morir».

De ser cierta la atribución de escuela que señala a la imagen el señor Tormo, y para mí lo es ya, porque este señor tiene dadas pruebas de conocer nuestra escultura vallisoletana, no atino con el nombre de escultor alguno de Valladolid que, siguiendo a Gregorio Fernández, pudiera producir una obra que éste no se desdenaría en firmar. ¿Sería el mismo Gregorio Fernández?

De todos modos, lo que es indudable es que, con la atribución probable que apunta el Sr. Tormo, se desvanece la tradición que adjudicaba la estatua al célebre racionero; y que hasta en la región levantina se nota la influencia de la escultura vallisoletana en su último período.

VALLADOLID

Parroquia de San Juan

(antes iglesia convento de Belén, hoy medio hundida)

RETABLOS MAYOR Y COLATERALES

El retablo mayor de esta parroquia era completamente igual en disposición al de San Felipe de la Penitencia. La obra de arquitectura en uno y otro, debía ser de la misma mano, y las estatuas del de San Juan son también muy buenas, superando en importancia a la pintura, de autor conocido, muy protegido del duque de Lerma.

Las variaciones que sufrió el retablo poco después de la exclaustación, al convertirse la iglesia del convento de bernardas de Belén en parroquia de San Juan, no fueron profundas, y casi solamente se pueden referir a la sustitución de un gran lienzo de la Adoración de los Reyes, que ocupaba el sitio principal, por la estatua del Bautista, del mismo modo que el resto de la escultura del retablo, buena, y hay que suponer se trajo de la antigua parroquia de San Juan, en 1842.

Como digo, era igual este retablo en sus líneas de arquitectura al de San Felipe de la Penitencia, con las alteraciones consiguientes, y me refiero a este último, porque hoy no puede verse el retablo mayor de la parroquia de San Juan, que vino al suelo al hundirse a la una de la madrugada del 16 de Noviembre de 1924 el muro de testero de la iglesia, sin reparación aún de tan gran daño.

Esas alteraciones consistían en que en vez de la estatua de San Felipe Apóstol, en el de San Juan estaba la del Bautista, en el nicho principal, y antes de ser parroquia, según he expresado, un lienzo grande de la Adoración de los Reyes. En vez de relieves que tiene el de San Felipe de la Penitencia, el de San Juan tenía lienzos. En lugar de los dos santos y las dos santas dominicos de los nichos del de San Felipe, se pusieron aquí en los mismos lugares correspondientes, los cuatro Evangelistas, estatuas muy bien hechas. El Calvario del remate era del mismo modelo en ambos retablos, y los relieves de la Pasión y Degollación de San Juan, en el de San Felipe, están sustituidos por otros dos lienzos en el de San Juan. Sobre estos últimos lienzos estaban los escudos de los duques de Lerma, quienes costearon la reconstrucción de la iglesia, de que eran patronos, no las armas de los duques de Medinaceli, como dice García-Valladolid (II, 257), quienes fueron patronos más tarde, y aunque en el medio escudo derecho se ven los blasones de Medinaceli, hay que recordar que eran de doña Catalina de la Cerda, de la familia de Medinaceli. Los blasones son de Sandoval y Rojas (el duque de Lerma): la banda y las cinco estrellas; y de la Cerda (la duquesa de Lerma): cuartelado, primero y cuarto, castillo y león, y segundo y tercero, tres lises.

El tabernáculo tenía columnas con estrías espirales.

Las pinturas han podido ser identificadas, y eran de Bartolomé de Cárdenas, quien pintó mucho en Valladolid para los duques de Lerma, así como éstos se valieron de Francisco de Mora para trazar sus obras y de Juan de Nates para construirlas. Del ensamblador y del escultor del retablo no se ha encontrado documento. Pero corren la misma suerte, sobre todo aquél, que los de San Felipe de la Penitencia, y éste de los de otros en que aparecen vislumbres de los Velázquez y de Gregorio Fernández.

Los retablos colaterales llevan el corte de la misma época que el mayor, y carecen de escultura antigua. Si algún día la tuvieron no sería de gran importancia, como no lo fué la pintura. Cítoles, no obstante, por la referencia al ensamblador Velázquez, que los labraría, como labrara también, probablemente, el principal, y por las relaciones que he deducido de Fernández y Velázquez,

quienes trabajaron juntos en aquel gran salón decorado que preparó el duque de Lerma para las fiestas del nacimiento de Felipe IV, como ya se dirá. Todo puede relacionarse.

Conviene tomar nota de estas relaciones de Gregorio Fernández y los Velázquez, y de ellas puede deducirse algo entre las que puede haber, igualmente, en el retablo de la Catedral de Plasencia; los de Valladolid de la parroquia de San Miguel, iglesia de las Angustias, y conventos de las Huelgas, de San Felipe de la Penitencia y de Santa Isabel; y de Vitoria, en la parroquia de San Miguel. Ya se verá algo de todo ello.

Parroquia de San Lorenzo

GRUPO DE LA SAGRADA FAMILIA Y EFIGIE DE LA VIRGEN DE LA CANDELARIA

Estatuas son estas cuatro que se han adjudicado siempre y sin duda alguna a Gregorio Fernández; y era cierta la atribución, por más que las señales son indudables. Son obra de la época en que el artista estaba formado de todo punto, y podía ponerse al frente de todos los maestros de la parte Norte de España. Las estatuas son muy hermosas, y alguna de ellas de las que sirvieron de modelo para otras efigies.

Ya las enumeró Palomino, expresando en Valladolid, entre las obras de Fernández, «en la Parroquia de san Lorenzo, el Jesus, Maria y Joseph, y Nuestra Señora de la Candelaria».

Ponz (XI, c. 3.^a, n. 27) vió y apreció las esculturas, diciendo al efecto: «Tambien se hal'an en esta Iglesia obras de Gregorio Hernández, que son, en una de las capillas la Sagrada Familia, y en otra la Virgen de la Candelaria, repetición de la que dixe en la Iglesia de la Cruz; pero como hay tanta chafarrinada por las paredes, y tanta perversa talla, apenas luce lo bueno».

Ceán Bermúdez, es claro que tenía que seguir a Ponz, y catalogó en las obras de Fernández (II, 267): «Las efigies de Jesus, Maria y Josef en una capilla; y en otra la de la Candelaria, repetición de la que está en la Cruz».

Por su parte Bosarte (p. 210), repitió lo de la Virgen de la Candelaria en la Cruz:

«Lo que es de Hernandez sin duda es un Jesus, María y Josef que hay en un altar de la iglesia parroquial de San Lorenzo, figuras me-

nores que el natural, y no de lo mejor que hizo. También en aquella iglesia una Candelaria como entramos a mano izquierda. El Niño se le puede quitar, y me hicieron el favor los sacristanes de alargármelo, y lo vi en mi mano por todos lados, que es muy hermoso. La diferencia de esta Candelaria a otra que hay de Hernandez en la iglesia de la Cruz, consiste principalmente en los pliegues de la túnica, pues en lo demás convienen».

Precisamente esos pliegues, y otras cosas, hacen que no haya ya tal repetición. La Virgen de la iglesia de la Cruz no es ya la de las Candelas; se ha transformado en una Virgen del Carmen, de tipo parecido a la de San Lorenzo; y por lo mismo lleva escapulario y capa blanca, mientras que la auténtica, aún de la Candelaria, además de no tener el escapulario sobre el vestido, de un encarnado muy oscuro con floreado, tiene capa gris azulado.

De todos modos, aunque las cuatro estatuas de la parroquia de San Lorenzo no son «de lo mejor que hizo» Fernández, son muy hermosas. Y lo mismo la Candelaria que el grupo de la Sagrada Familia, llevan en los paños esa manera tan propia y tan especial del maestro.

Además, la Sagrada Familia está documentada ya. Martí vió entre los papeles del Colegio de Niñas huérfanas (Carmelitas del Campo Grande) una minuta, y el documento oficial en el protocolo de Juan Bautista Guillén (*Estudios* 398), de las «Condiciones que se han de guardar en el encarnar y pintar las figuras de nra. Señora niño Jesus y San Josef», hechas en 1621, entre Gregorio Fernández, que era el escultor, y Diego Valentín Díaz, que era el que tomaba a su cargo la pintura. El documento le copió en francés Dieulafoy, tomándolo de Martí, pero sin citar la procedencia. En las condiciones se detallan muy por menudo las circunstancias de la obra de pintura, de lo que siempre fué muy escrupuloso Fernández; pero las omito, y basta a mi objeto indicar que algunas de aquéllas se harían según «dixere el dicho Gregorio Fernandez como persona que desea sus obras luzcan bien y salgan como cosa de sus manos». La obra se haría para el día de San José de 1621, con tal de que se dieran acabadas las esculturas un mes antes de esa fecha. Pero en 22 de Agosto del mismo año hubo un nuevo concierto para prorrogar el plazo, por no haber tenido tiempo hábil Diego Valentín Díaz, por su brevedad, para pintarlas, quizá también porque no se las diera Fernández acabadas.

Martí dice como todos, aun sin estar documentada, que la estatua de la Candelaria es «también de Fernández».

Parroquia de San Martín

LA QUINTA ANGUSTIA (procedente del convento de San Francisco, de Valladolid)

Al dar noticia Bosarte de las obras de Gregorio Fernández, citó en Valladolid tres grupos de Nuestra Señora de las Angustias, de aquel autor: el de la iglesia de las Angustias, en la capilla del crucero del lado del Evangelio, que es la del Museo; el del remate del retablo mayor de la misma iglesia, que no es de Fernández, aunque contrató la obra el ensamblador Cristóbal Velázquez, como expreso al estudiar este retablo; y otro tercero en la iglesia del desaparecido convento de San Francisco.

Esta última obra la describe así (p. 203): «La otra Piedad o Angustias de la iglesia de San Francisco, se omite por los escritores sin saber por qué: pues bien patente está a la vista de todos. Se halla en una capilla del lado de la epístola. El tamaño de las dos figuras de nuestra Señora y Señor difunto, es el natural. La Virgen tiene los brazos abiertos y está mirando al cielo. El Cuerpo del Señor no está tendido, sino sentado en la tierra, y sostenido en la parte superior de cabeza y espaldas contra las rodillas de la Virgen. Así la basa de este grupo es mucho menor que la de las Angustias en su iglesia».

Como no la catalogó Ceán Bermúdez, sin duda por haberla omitido Ponz, la apuntó el conde de la Viñaza en sus *Adiciones* (II, 260): «*La Virgen de las Angustias con el Señor muerto*, en una capilla del lado de la Epístola», de la iglesia del convento de San Francisco, sin indicar ni añadir siquiera que cuando él publicaba sus *Adiciones al Diccionario* de Ceán, hacía muchos años que se había demolido el convento con la iglesia.

Al tratar Fr. Matías de Sobremonte en el manuscrito que llamamos *Historia inédita del convento de San Francisco de Valladolid*, de la capilla de la Soledad, al lado de la Epístola, en efecto, expresó que dicha capilla: «Esta mui bien adornada de reja de hierro grande, y retablo que es en el espacio de columnas y frontispicio de estatura natural, vna imagen de vulto de la Madre de Dios con su hijo muerto en el gremio, que en nuestro idioma decimos regazo, es obra primorósima del insigne Gregorio Fernandez á lo que entendemos».

Martí en un artículo titulado *Nuevas noticias de Arte extraídas y comentadas de un libro hasta hace poco inédito* (Bol. de la Soc. cast. de exc., II, 3) y en su último trabajo sobre Grego-

rio Fernández.—*Su vida y sus obras* (publicado en *Museum*, II, 235), indica desconocer el paradero de este grupo.

Don Elías Tormo y Monzó, primero, en su estudio *Gaspar de Becerra* (*Bol. de la Soc. esp. de exc.*, XX, 85), y luego, en otro titulado *Tras de Becerra y Goya al paso*, (en *Bol. de la Soc. cast. de exc.*, V, 520), y yo, en mi trabajillo *Sobre un retablo conocido, unas esculturas no vulgarizadas y unos lienzos poco elogiados*, y en el articulillo *La Quinta Angustia*.—*Otra joya de Gregorio Fernández* que publiqué en *El Norte de Castilla* de 9 de Abril de 1914, nos hemos ocupado con interés de este grupo.

Creo haber demostrado plenamente que, como supuso el señor Tormo, la Quinta Angustia, de San Francisco, de Gregorio Fernández, es la que hoy está en la parroquia de San Martín; y me he fundado para identificar la obra en que el grupo de «Nuestra Sra. con Jesucristo de Gregorio Hernández», que decía el inventario de 16 de Mayo de 1836, hecho por la Comisión clasificadora, quedó en la iglesia de San Francisco, por ser de patronato particular la capilla; en que dicha escultura fué trasladada de San Francisco a la parroquia de San Martín a la capilla de San Ildefonso, por los patronos de ésta, los Salcedos y Rivas, que lo eran también de San Francisco; en que, además, el retablo, que también fué transportado con la Piedad, tiene en el remate un escudo con las señales indelebles de haber estado en un convento de franciscanos; y en que la obra tiene todos los caracteres: estilo, manera, ropajes, policromía, de ser obra auténtica de Gregorio Fernández, una obra muy hermosa indudablemente, pero no tanto como «obra primorosísima», que dijo el P. Sobremonte: la sobrepaja en mucho la conservada en el Museo de Valladolid, y mucho más la Dolorosa de la Cruz, aunque sea del mismo estilo que ellas.

Dieulafoy debió conocer esta escultura, pues después de tratar de la Piedad, procedente de la iglesia de las Angustias, expresa (p. 138) que «En Valladolid, se conoce aún de Gregorio Fernández, una segunda Piedad en alto relieve. Se destaca sobre un paisaje en el que aparecen a lo lejos, escarpadas rocas que dominan Jerusalem. La nota general de la policromía es muy clara sin duda para tener en cuenta el fondo. Los desnudos como los paños denotan la mano segura y atrevida del maestro». No publica la fotografía que acompaña solamente en el ejemplar del *Instituto*; pero por la descripción creo se refiere a la Quinta Angustia de San Martín. Si así fuera, como parece, tuvo buen ojo Dieulafoy al adjudicar la obra que yo he identificado de Fernández; verdad que la escultura se atribuye ella sola al maestro. El estilo y analogías con otras suyas, de las auténticas o documentadas, no pueden ocultarse al que conozca la obra del artista.

Este grupo de la Piedad fué trasladado con muy buen acuerdo, siendo economo de la parroquia don Francisco Nieto, de la capilla de San Ildefonso al brazo de la epístola del crucero. Aquí puede observársele mucho mejor que en la oscura capilla en donde antes estaba. Sale ahora en la procesión de la mañana del Viernes Santo.

Parroquia de San Miguel

ESCULTURAS DEL RETABLO PRINCIPAL Y LADOS DE LA EN- TRADA DE LA CAPILLA MAYOR

No hace muchos años nos hemos ocupado del retablo mayor de la hoy parroquia de San Miguel, antes casa profesa de la Compañía de Jesús o San Ignacio, don Elías Tormo y Monzó y yo. Aquel señor, en su trabajo *Mis mañanitas vallisoletanas.—Tras de Becerra y Goya al paso* (en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, V, 493 y 517) y yo en mi estudio *Un retablo conocido, unas esculturas no vulgarizadas y unos lienzos poco elogiados*, en el libro *De Arte en Valladolid* (pág. 22). He de recordar y extraer lo expresado en esos escritos, y he de procurar concretar las cosas, para ser breve, ya que las esculturas de esta iglesia se prestan a muchas consideraciones, apuntando nuevas observaciones hechas después de escrito el libro citado.

El retablo mayor se reputó por obra de Becerra, lo que hizo dudar a algunos, al observar la falta de diseño y delicadeza en los relieves que se parecen a los de Becerra; se creyó que el San Miguel y los santos de figura redonda eran de Pompeyo Leoni; que éstos se habían traído de la iglesia demolida de San Miguel, siendo de Pompeyo Leoni; que los relieves del zócalo y los cuatro grandes tableros del retablo eran de Becerra, y de Pompeyo Leoni el San Miguel y los cuatro Evangelistas del remate. No puede haber mayor diversidad de pareceres, barajando siempre los nombres de Becerra y de Pompeyo Leoni. ¿Qué será de ello cierto? De lo acabado de expresar, reflejo de los escritores antiguos de arte y de los historiadores locales, no tiene comprobación todo por fechas y por estilos. El retablo es indudable obra de principios del siglo XVII, y Becerra había fallecido en 1570; el estilo de Pompeyo Leoni puede verse en las estatuas que, procedentes del convento de San Diego, se conservan en el Museo de Valladolid, y es muy otro al del retablo de San Miguel.

Pero citó un nombre don Elías Tormo, que me ha hecho pensar

mucho; es un Leoni, aunque no el Pompeyo, sino su hijo Miguel Angel Leoni, cuyas obras están poco estudiadas y muchas son desconocidas. Y trae a cuento el retablo de las Angustias en que sonó más de una vez el nombre de Leoni, y bien pudiera relacionarse Miguel Angel Leoni con ese retablo y ese otro de San Miguel, y entonces la tradición no conservó más que el apellido Leoni, que es claro, como ocurre muchas veces, se aplicó al más conocido, a Pompeyo.

Está muy bien fundada la hipótesis del señor Tormo. En San Miguel se cita un crucifijo de marfil de Miguel Angel, ¿sería del hijo de Pompeyo Leoni?

Más se complican las cosas así que se ahonda un poco en ellas. Ceán Bermúdez en sus cédulas manuscritas que dejó en la Academia de San Fernando y Martí en sus *Estudios* (p. 394) indicaron algo relacionado con el retablo mayor de la antigua iglesia de San Miguel. Martí publicó extractos de las escrituras de concierto para la obra de arquitectura y para la de escultura, pasadas ante Luis González. En 1606 se comprometía el arquitecto ensamblador Cristóbal Velázquez a hacer la obra en 5.000 reales; sin embargo, se le pagaron 5.333 rs., según dichos papeles de Ceán. Y en 26 de Octubre del mismo año 1606, Gregorio Fernández contrataba con el mayordomo de la fábrica de San Miguel las estatuas que había de llevar el retablo, que eran nueve grandes y otras nueve pequeñas, además de un Dios Padre y de un «xeroglífico para el portico de la custodia». Las grandes, habían de ser: San Pedro y San Pablo, San Felipe y Santiago, los arcángeles San Rafael y San Gabriel, y el Cristo, San Juan y la Magdalena; las pequeñas, serían los cuatro Doctores de la Iglesia, de a dos pies de alto, y las cinco restantes, de un pie, las Virtudes o ángeles; estas figuras pequeñas, aunque redondas seguramente, irían en el zócalo. El precio fué de 4.280 reales, y el plazo nueve meses. Aún dice Ceán, que Gregorio Fernández labró la estatua del arcángel titular, San Miguel, por la que recibió 604 rs., y la estofaron y pintaron en 610 rs. Francisco Martínez y Pedro de Salamanca. No se indica quién fuera el pintor del retablo y de las otras estatuas.

Pero resulta que en 11 de Noviembre de 1775, según el *Diario de Valladolid*, de Ventura Pérez, se pasaron a la nueva parroquia, poco antes iglesia de los PP. Jesuítas, las efigies de San Miguel, cuya iglesia se demolió dos años después, y, en efecto, en el retablo de la hoy parroquia de ese título pueden verse, desde luego, el Calvario con sus tres efigies de costumbre, el arcángel San Miguel en el nicho principal, San Pedro, San Pablo, San Felipe y Santiago en los nichos laterales, y los arcángeles San Ga-

briel y San Rafael a los lados de la capilla mayor. Era muy rara coincidencia esa identidad de efigies en una parroquia y en una iglesia de Jesuítas; y evidente el hecho de la traslación de la parroquia, no puede pensarse otra cosa sino que las figuras de los cuatro apóstoles y los tres arcángeles son ciertas y auténticas de Gregorio Fernández.

En el Calvario del remate ve el señor Tormo el Cristo, que le recuerda el del Socós de la Catedral de Valencia, superior al de San Miguel de Valladolid; pero aquél siempre de la escuela vallisoletana, «probablemente de un secuaz póstumo de Gregorio Fernández», pues le supone más moderno. Yo creo que el Calvario de San Miguel, así como los Evangelistas, serían del primitivo escultor del retablo. Estaba bien, en la nueva adaptación de la iglesia, que se quitasen las estatuas de San Ignacio de Loyola y de San Francisco de Borja, que tuvo el retablo en sus principios, como dicen; también que se quitaran las cuatro estatuas de los nichos laterales, y se pusieran las cuatro de los apóstoles, de la iglesia antigua; pero no comprendo que se quitase un Calvario para colocar otro, al fin parecido y con las mismas figuras. Siete estatuas de las diez labradas por Fernández para San Miguel, pueden quedar identificadas. En lo demás, ¿intervendría Miguel Angel Leoni, como insinúa el señor Tormo? Pudo suceder.

En mi estudio citado, en el que entraba este retablo de la actual iglesia de San Miguel, senté una negativa rotunda que merece aclaración.

«Lo que sí puede asegurarse—escribí—es que el retablo, la obra de carpintería, sea la que hizo Cristóbal Velázquez». Y debe entenderse con ello que quería decir, que el de la actual parroquia no era el de la antigua, sino el mismo que se hizo para la iglesia de los Jesuítas, y los escudos de los condes de Fuensaldaña en el retablo, lo demuestran.

Pero tampoco quiere ello decir que Cristóbal Velázquez, o su hijo Francisco, no interviniera en el ensamblaje del actual retablo. Precisamente hay un «truco» con estos Velázquez que no se aclara tan fácilmente. Francisco Velázquez contrató el retablo mayor de Santa Isabel de Valladolid; el retablo de las Huelgas, también de Valladolid, es del mismo corte, exacto, idéntico, que el de Santa Isabel; no se conoce el ensamblador y se atribuye su escultura a Gregorio Fernández. Pues bien, el de la hoy parroquia de San Miguel es de disposición igual, parecidísimo, en lo que cabe, a los de Santa Isabel y las Huelgas; no sería difícil, por tanto, y lo creo más que probable, que alguno de estos Velázquez, mejor Francisco que Cristóbal, fuera el ensamblador del retablo de San Miguel de hoy, y creo menos proba-

ble que Fernández trabajara toda la escultura, por lo menos, de lo que queda del de San Ignacio, aun cuando entonces no tuviera asentados su crédito y fama y aun cuando no hubiera señalado a sus obras ese carácter personalísimo que conocemos en él.

Recuerdo que el San Ignacio y el San Francisco de Borja que se quitaron del retablo de los Jesuítas, eran estatuas atribuidas a Gregorio Fernández. Mas creo y supongo, sin duda, que lo que ha quedado del primitivo retablo de San Ignacio: los relieves, el Calvario y los Evangelistas no son ni pueden ser de Fernández. No hay más que observar los relieves del Bautismo de Cristo y la Virgen entregando el escapulario a San Simón Stock, a pesar de lo flojo que éste es, para comprender que el que hacía estos últimos no podía haber labrado los del retablo de San Ignacio. Veo yo en las obras de escultura de éste, y muy principalmente en los repetidos relieves, una influencia, una sucesión, mejor dicho, de los que hizo Esteban Jordán, que me dan indicios bastantes para conjeturar que, si no los Velázquez, quienes supongo trabajaron en el taller de Jordán, pero como ensambladores y entalladores, otros oficiales de escultura, acostumbrados al modo de trazar y de hacer los relieves Jordán, fueron los que, ya separados de este maestro y quizá trabajando por cuenta propia, o por la de los Velázquez, labraron los relieves de la hoy parroquia de San Miguel.

Averiguar cuáles y quiénes pudieran ser esos oficiales adelantados de Jordán, o también de Isaac de Juní, ya que ambos fueron muy íntimos amigos desde «niños pequeños», y que el último falleció en 1597 y tres años más tarde el primero, sería de alguna cuenta en la Escultura vallisoletana, pero hoy todo es incierto. Confunde, además, la plétora de escultores que debieron salir de los talleres del hijo del famoso Juní y del escultor de Felipe II. Adrián Alvarez había fallecido en 1599; Benito Celma, que se educaría en el taller de su suegro Jordán, también había fallecido antes de 1609, en cuanto que su viuda, María Jordán, estaba casada ya ese año con Felipe de Avila. Del taller de Isaac de Juní saldrían Francisco de Rincón, el presunto maestro, según fray Matías de Sobremonte, de Gregorio Fernández, y que no debió pasar del 1605, y su yerno Juan de Muniategui, que falleció a fin de Mayo de 1612; y no creo que pueda adelantarse la construcción del retablo más allá del 611, ya que el año anterior se comienzan las obras de la reconstrucción de la iglesia de los Jesuítas. Ahí van datos.

Aunque la fundación del colegio de San Ignacio de Valladolid tuvo su origen en 1543, en el local de la cofradía de San Antonio, y don Alonso Pérez de Vivero y su mujer doña María de

Mercado cedieron a los Jesuítas sus casas principales, que estaban junto a la iglesia de San Antonio de Padua, hasta el siglo XVII no se comenzó la obra de la actual iglesia de San Miguel. En 1603 otorgaron escritura fundacional don Juan Pérez de Vivero y doña Magdalena Borja Oñez Loyola, vizcondes de Altamira y condes de Fuensaldaña. Otorgaron su testamento en 1610, y en este año falleció el conde (seis días de las kalendas de Noviembre = 27 de Octubre de nuestro calendario). En seguida, o poco antes, debieron comenzar las obras de la iglesia, y de ahí que se suponga que hasta 1611 no adquirió la condesa viuda, pariente de San Ignacio y de San Francisco de Borja, el patronato de la iglesia. El retablo de San Miguel de Valladolid (o San Ignacio) lleva idénticos escudos a los de los machones de los arcos torales y a los de la fachada de la iglesia y son los de los condes de Fuensaldaña, que murieron sin herederos (la condesa en 22 de Diciembre de 1625); luego no puede datarse el retablo mayor antes de 1611, o cosa así.

Entre los escultores ciertos, descontando a Fernández, que por esa fecha trabajaban con provecho, estaban Gabriel de Pinedo y Pedro de Cicarte, sólo conocidos por el retablo de Santa María de Aranda de Duero; Andrés de Rada, Melchor de Beya, asociado a Francisco Velázquez en la sillería de San Pablo de Valladolid, del cual no conozco más obras; y más que todos ellos, Pedro de la Cuadra, que trabajó bastante en Valladolid, y hasta labró estatuas en alabastro, quizá por ser discípulo de Jordán que acaparó las obras de este género. Auténticos de la Cuadra conozco los relieves (hoy en el Museo) que hizo para el retablo de la Merced calzada que labraran antes Isaac de Juní y Benito Celma, y los del de la capilla del hospital de Simón Ruiz, de Medina del Campo, hechos en compañía de Juan de Avila y Francisco de Rincón, y aunque el tamaño de los de la Merced es mucho más pequeño que el de los otros, tienen alguna semejanza en el modo de poner las figuras y en los caracteres, por más que son más flojos los de la Merced y con tipos más inocentes; verdad que entonces era más joven el artista y los relieves debió hacerlos por su exclusiva traza y obra.

¿Podrán ser, pues, Francisco Velázquez, o a lo sumo Diego Basoco, el ensamblador, Pedro de la Cuadra, o Melchor de Beya, o algún Rincón, el escultor, y Pedro de Oña, yerno de Jordán, o Tomás de Prado, o Francisco Martínez, el hijo de Gregorio Martínez, los tres de más prestigios en la pintura de retablos, el pintor? No hay incompatibilidad por la época ni por el estilo; pero hay donde elegir todavía entre los citados y otros no mencionados. Lo que, desde luego, puede apuntarse es que

sólo hay de Gregorio Fernández en el retablo mayor de la hoy parroquia de San Miguel, las estatuas procedentes de la iglesia antigua y desaparecida de San Miguel.

SAN IGNACIO DE LOYOLA Y SAN FRANCISCO JAVIER

Aparte de las estatuas del retablo mayor que por ser trasladadas al de la antigua parroquia, hay que suponer, forzosamente, sean de Gregorio Fernández, como se dice en la papeleta anterior, otras dos estatuas hay en la actual parroquia de San Miguel, de las indubitables, aunque no se conozca el documento justificativo.

Ceán catalogó, entre las obras de Fernández en San Miguel de Valladolid, las estatuas de San Ignacio de Loyola, San Francisco de Borja y San Francisco Javier, «en sus retablos». Sangrador Vitores, en la *Hist. de Vall.* (II, 271), señaló ya que «En los dos altares colaterales se ven de escultura las efigies de San Ignacio de Loyola y de San Francisco Javier, que son obra de Gregorio Hernandez, de cuyo autor es también la de San Francisco de Borja que está en el cuarto del laboratorio de la sacristía». El *Manual histórico* (p. 168-169) citó en los colaterales las esculturas de Fernández de San Francisco Javier en el lado del Evangelio y San Ignacio de Loyola en el de la Epístola, situando luego otra de San Ignacio, de tamaño mayor que el natural, en la capilla interior de la sacristía, la cual ocupó el centro del retablo mayor antes de colocar en él la actual estatua de San Miguel, y San Francisco de Borja, también de Gregorio Fernández. Y lo mismo expresó *El indicador de Valladolid*, así como García-Valladolid, añadiendo, por cuenta propia, que el San Ignacio que estuvo en el retablo mayor y San Francisco de Borja, las dos de «tamaño colosal... se hallan al presente en Oña, en calidad de depósito».

Las dos estatuas de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier siguen en los retablos colaterales, en los cuales sólo estas esculturas son del maestro, aunque llevan buen relieve en el ático y hasta cinco bustos relicarios, dos estatuas pequeñas abajo y otras dos estatuitas en unos medallones, cada altar. El San Ignacio tiene la representación de la Sagrada Hostia en la mano derecha y sobre la izquierda un templo como signo de fundador. San Francisco Javier sostiene con la diestra una cruz en larga vara.

La actitud de las dos tallas es muy sencilla y natural, los hábitos negros son poco movidos, pero tienen algunos pliegues de

los que no podía prescindir el maestro, dado su sistema de quebrarles para dar claro oscuro. Los manteos de las dos figuras llevan orlas o cenefas con dibujo dorado. La expresión general de las estatuas, aun siendo del mismo carácter y estilo, es distinta, sobresaliendo el San Francisco que puede competir con el San Ignacio de Vergara. Aquél es una de las mejores esculturas del maestro, tan magnífica que al descontentadizo Orueta le hizo escribir que «El San Francisco Javier, la Santa Teresa [en el Museo] y la Virgen al pie de la cruz [la del paso de las Siete Palabras], que son, quizá, las más inspiradas, resultan unas imágenes bellísimas por muchos motivos, pero no precisamente por la profundidad ni el matiz de su expresión».

Tratando del «carácter y la emoción de vida» de la obra de Fernández, sugiere a Orueta estas palabras la estatua de San Francisco Javier de San Miguel: «En esta imagen, como ya he dicho, la emoción religiosa quizá peque algo de convencional; el movimiento espiritual de un solo momento no ha sido alcanzado en todos sus matices; pero, en cambio, ha sido muy vista y muy sentida la expresión de la forma, el carácter, las modalidades singulares que dan lugar al tipo, el sentimiento de plasticidad, que llega a infundir un soplo de vida y de personalidad a un trozo de madera. Podremos dudar y discutir sobre lo que ese hombre está pensando o sintiendo en el momento preciso en que el escultor lo ha visto en su idea o en su emoción; pero no cabe duda de que es un hombre, de que está vivo, de que tiene un espíritu interior que lo anima, y de que no ha habido en el mundo más que un solo hombre así, porque es un tipo singular, concreto, rebosante de vitalidad y de fuerza expresiva. Este es ya el Gregorio Hernández que marcha por sí solo».

En verdad que la obra es bellísima, un gran acierto en un momento de inspiración del maestro, y logrado con sencillez suma, sin recurrir a artificiosos plegados y compuestos paños de otras estatuas, sin toques ni rasgos declamatorios de algunas de sus tallas, y hay expresión, pero expresión de vida, no sólo en la hermosa cabeza, un primor de fina observación sirviendo a una mano dúctil y suave, sino en el mismo severo ropaje, sobrio de abultados plegados y quebraduras, como en él fué cosa corriente para buscar los efectos de luces. La estatua es el modelo del Jesuita, pero sublimado. Obra bella es el San Francisco Javier, con muchos puntos de superioridad sobre el San Ignacio, a pesar de disponer para labrar ambas estatuas de los mismos elementos materiales y tener los mismos ideales en las dos. Ello demuestra que no solamente el estudio hace al artista; es preciso que el genio le acom-

pañe, y el genio y la inspiración son fulgores del instante. La dificultad está en saber aprovechar esos momentos felices.

Es raro que Bosarte, tan entusiasta de Gregorio Fernández, no viera la estatua de San Francisco Javier, y no alcanzo cómo se le ocultó la obra. «De los tres Santos de la Compañía que hizo Hernandez para el colegio de los Jesuitas, que es ahora parroquia de San Miguel, no he podido—escribe—hallar el San Francisco Xavier; solamente he visto el San Ignacio y el San Francisco de Borja, figuras del natural, que no están ahora en retablo alguno, sino sobre unos caxones en la antesacristía: sus ropas son estofadas; el San Ignacio tiene en la mano un Jesús, y el San Francisco de Borja un libro y una calavera».

Alguna confusión hay en esto, porque San Francisco de Borja se da como de tamaño colosal, y Bosarte la da de tamaño natural. ¿Vería, acaso, las dos figuras existentes: el San Ignacio y el San Francisco Javier? Pero vió también un santo con calavera sobre libro, y corresponde a San Francisco de Borja. Lo cierto es que un San Ignacio y un San Francisco Javier siguen en Valladolid, y otro San Ignacio y San Francisco de Borja, ambos de tamaño colosal, están ahora en Oña y procedían de Valladolid, y eran los que estuvieron en San Miguel, de donde fueron llevados a Oña en calidad de depósito, cuyas últimas estatuas se incluyeron en la papeleta correspondiente al Colegio de PP. Jesuitas de San Francisco Javier, de Oña.

LA MAGDALENA

También esta estatua de la parroquia de San Miguel ha sido discutida, como el retablo mayor, y de ella nos ocupamos don Elías Tormo y yo en los trabajos mencionados en el retablo mayor de San Miguel y luego Orueta en el libro *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*.

Tormo sentó como líneas generales de su estudio, algunas rectificadas por mí, pues la conocíamos con detalle desde hacía muchos años antes que la «descubriera» el docto catedrático, que es absurda la tradición de haberla traído de Roma en el siglo XVIII; que no fué imitación de las del tipo de Mena; que es del mismo tipo que la de San Bartolomé de Pontevedra (conocida por mí desde 1901), atribuída tradicionalmente a Gregorio Fernández; y que la de Valladolid debe ser atribuída al maestro con más razón que la de Pontevedra.

No he de repetir lo ya consignado en mi libro *De Arte en Valladolid* sobre esta estatua y ya apunto algo en estas papeletas en lo concerniente a Pontevedra. Mi criterio le dejé estampado

diciendo que «Hay diferencia entre una y otra estatua—[la de Pontevedra y la de Valladolid]—no en esos detalles, casi insignificantes, sino en su modo de hacer, que da la primacía a la de Valladolid, sin ser la de Pontevedra obra vulgar. Yo creeré la Magdalena de San Miguel de Valladolid, de Gregorio Fernández o de su escuela, mientras no se demuestre otra cosa; la de Pontevedra no la creo obra suya».

La tradición de que la Magdalena vino de Roma, no es realmente tal. Lo escribió un escritor local y lo copiaron todos sin más explicaciones y averiguaciones. Lo dijo Sangrador y Vítors en la *Hist. de Valladolid* (II, 272), y lo siguieron en el *Manual histórico y descriptivo de Valladolid* (p. 168) y García-Valladolid (*Valladolid. Sus recuerdos y sus grandezas*, I, 534). Tuve mucho interés en conocer ciertas notas que me dijeron había puesto el párroco de San Miguel don Anastasio Serrano, en libros conservados en la casa rectoral, y no hallé novedad alguna y menos documentos que aclarasen algo. Decía lo de haber sido traída la estatua de Roma; pero no de dónde tomaba la noticia, que sería de la *Historia* de Sangrador. Esta tradición debe ser desechada.

Pero queda, de todos modos, la cuestión de esencia por resolver, pues a las opiniones de Tormo, Orueta y mía, de que la Magdalena de San Miguel de Valladolid, es de Gregorio Fernández, se opone la de don Narciso Sentenach, que supone la de Valladolid la mejor copia de la Magdalena de Pedro de Mena en las Salesas nuevas o Visitación de Madrid.

Eso complica el asunto, y aceptando esa nueva hipótesis, quedaba reducida la cuestión á averiguar la fecha de la de Valladolid. Si la escultura fuese del primer tercio del siglo XVII, no admitiría duda: la obra era, lo más probable, de Gregorio Fernández o alguno de sus oficiales. Si se hizo después de 1709, había que bajar la cabeza y confesar que pudo muy bien ser una copia, muy superior, la mejor quizá que existiera, de la hermosa de Mena. Cabe otra fecha o período en el que pudiera labrarse la escultura: si se hizo la talla entre 1636, año del fallecimiento de Fernández, y 1709, el de la fecha de la Magdalena del discípulo de Alonso Cano, ¿a qué autor se podría atribuir? Porque de esto no se había dicho nada hasta ahora, y de hacerse en el siglo XVII, la estatua no iba a serlo forzosamente dentro del primer tercio. Entonces pudiera salir otro candidato que no ha sonado todavía: el vallisoletano Pedro Alonso de los Ríos, que, al decir de Ponz y Bosarte, nació a mediados del siglo XVII y falleció en Madrid en 1700.

La cosa se ha ido complicando más y más, y en el día queda,

para mí, sin resolver; y será difícil lograrlo ya, pues he hecho muchas diligencias al efecto y siempre con resultado negativo.

SAN ANTONIO DE PADUA

Otra imagen hay en San Miguel, a la cual se une también el nombre de Gregorio Fernández. Es «la de San Antonio de Pádua cuya preciosa imagen de talla entera al desnudo y vestida de tela, atribuida por muchos a Gregorio Hernández ocupa el trono principal de su retablo», como dice García-Valladolid, añadiendo que la escultura procedía del convento de San Francisco de Valladolid, desde donde se trasladó a la iglesia de Santiago, de aquí a la de la Cruz, y luego a la parroquia de San Miguel. Lo que he podido comprobar de ello es que la cofradía de San Antonio de Padua se estableció en la Cruz el 23 de Mayo de 1837 y se trasladó a San Miguel el 2 de Diciembre de 1849, a las tres y media de la tarde.

Efectivamente, la referida escultura es desnuda, y también es desnuda la estatua del Cristo yacente, llamado de la Buena Muerte. El San Antonio, como está con hábito de tela, no puede apreciarse ni examinarse, y, por tanto, no se observa el desnudo con caracteres señalados de los de Fernández. La cabeza no es de las del corte de las auténticas del maestro, y ya ello predispone en contra de la atribución que se ha dado a la escultura. De la expresión de San Francisco Javier, en la misma iglesia, a la de este San Antonio de Padua, hay una inmensa diferencia que no es posible salvase el mismo artista.

EL CRISTO DE LA BUENA MUERTE

Así es titulado un Cristo yacente a que se da culto en la primera capilla del lado de la Epístola, a contar del crucero. En un retablo barroco, se observa un nicho profundo con Jesús en el Calvario y las Santas Personas; y debajo de él; en lo hondo, una Dolorosa, que recuerda la actitud de la Virgen de los Cuchillos, teniendo delante a Jesús en el sepulcro, pero en escultura exenta.

Este Cristo yacente adopta el mismo tipo y modelo que los de Gregorio Fernández. Es completamente suelta la estatua, sin estar modelado el cuerpo en el mismo bloque que la sábana o sudario; carece también de cendal o paño de pureza, y es de un realismo exagerado, por más de un concepto. Estatua de hombre completo, bien hecha; pero ya es dudoso que sea de Gregorio Fernández. ¿Labrada en su taller? ¿de algún oficial del maestro? Difícil es contestar a estas preguntas; basta decir, por ahora, que recuerda a tantos Cris-

tos yacentes como se le cuentan a Fernández, o se le atribuyen otros, o siguen su estilo e inspiración, además de imitarle. Indudablemente, el primer Cristo yacente de Gregorio Fernández debió entusiasmar. Y de ahí que él mismo repitiera el modelo bastantes veces, y que sirviera para copiarle, ya sus oficiales, ya otros escultores, en numerosas ocasiones.

Parroquia de San Nicolás

ECCE HOMO

No se comprende en Valladolid que existan figuras de la Pasión de Jesús, hechas en madera policromada, que no se atribuyan a Gregorio Fernández, en más o en menos. Por lo mismo, había de tocar el turno a la hoy parroquia de San Nicolás (antes de la exclaustación convento de Trinitarios descalzos), en donde se encuentran, en altares del lado de la Epístola, un Ecce Homo y un Cristo del Perdón, arrodillado éste sobre el mundo.

De la última estatua de estas dos, nada se ha dicho por los escritores locales; pero del Ecce Homo, Sangrador, en la *Historia de Valladolid*, mencionó que se le cree de Gregorio Fernández, dando la atribución como cierta el *Manual histórico y descriptivo de Valladolid*, el *Indicador* y, últimamente, García-Valladolid en su voluminosa obra *Valladolid. Sus recuerdos y sus grandezas*.

Puede asegurarse que ninguna de las dos esculturas, el Ecce Homo y el Cristo del perdón, son de mano de Gregorio Fernández. Indudablemente, pertenecen, al tener que clasificarlas, a la escuela, al estilo y aun a los tipos o modelos que dejó el maestro. Pero nada más; porque allí no se observa ninguno de los rasgos característicos de Fernández, y la técnica es mucho más inferior que la conocida del maestro, sobre todo al tratar el desnudo. Pudieron salir tales obras del taller de Gregorio; pero faltando ya el que pudiera ejercer él la dirección y maestría.

Es muy probable que tales esculturas procedieran del convento de las monjas del Sacramento, donde había un Cristo yacente, luego llevado a Sancti Spiritus, atribuido a Fernández; pero eso no puede decir nada en favor de las tallas de San Nicolás, ni aun refiriéndose al Ecce Homo, que es la estatua que se ha adjudicado a Gregorio Fernández, dicho con seguridades que no puedo comprender.

Parroquia de Santiago

SANTIAGO A CABALLO
EN EL RETABLO MAYOR

Aunque no era de suponer, dado el estilo del exagerado barroquismo del retablo mayor de la parroquia de Santiago y ser obra de muy adelantado el siglo XVIII, mencionó el *Manual histórico* que la estatua ecuestre de Santiago en el nicho principal de su retablo, el «Santiago mata moros», se atribuía a Gregorio Fernández, y le siguieron a ciegas tanto el *Indicador*, como García-Valladolid, convirtiendo la atribución en certeza.

He visto muy de cerca la escultura, una vez con Orueta, y nos miramos con extrañeza ante ella, por lo disparatada que resulta la atribución. El primero que la lanzó no conocía, indudablemente, la obra de Fernández. No merece más que una negativa rotunda la especie, sin más explicaciones, que huelgan.

Iglesia de Jesús Nazareno

JESUS NAZARENO, CRISTO DEL
DESPOJO, CRISTO DE LA AGONIA,
SOLEDAD Y CRISTO YACENTE

De estas esculturas, algunas atribuidas a Gregorio Fernández, existentes en la iglesia penitencial de Jesús, me ocupé con cierto detalle, y puede verse mi libro *Las cofradías, las procesiones y los pasos de Semana Santa en Valladolid*, págs. 80-84.

Iglesia de la Cruz

LA ORACION DEL HUERTO, CRISTO EN
LA COLUMNA, ECCE HOMO, EL DES-
CENDIMIENTO Y LA DOLOROSA

De estas bellísimas obras de Gregorio Fernández, como de todos los grupos procesionales de la Pasión de Jesús, me ocupé también en el libro citado de *Semana Santa* referente a Valladolid. Pueden verse págs. 65-77.

VIRGEN DEL CARMEN, AN- TES DE LA CANDELARIA

Una estatua existe en la iglesia de la Cruz que se reputó en otros tiempos como una de las mejores esculturas de Gregorio Fernández. Hoy nadie, a ignorar la procedencia o su primitiva advocación, reconocería en ella una obra del gran imaginero.

El primero, que yo sepa, que la mencionó fué Ponz (XI, c. 2.^a, n. 47), quien al tratar de la iglesia de la Cruz y de las obras de Fernández la reseñó de este modo: «... sobre todo se estima con razon una Imagen de nuestra Señora, figura en pie, del natural, con una vela en la mano, intitulada la Virgen de la Candelaria, figura muy linda, y graciosa». Como es lógico, Ceán catalogó dicha imagen en las obras de Fernández con las palabras: «nuestra Señora de la Candelaria, una de sus mejores estatuas». También la indicó Bosarte muy incidentalmente, pues al reseñar la de la iglesia de San Lorenzo escribió que «La diferencia de esta Candelaria a otra que hay de Hernández en la iglesia de la Cruz, consiste principalmente en los pliegues de la túnica, pues en lo demás convienen».

Es de recordar que Bosarte comenzó su *Viage artístico* partiendo del Real Sitio de San Ildefonso para Segovia el 31 de Agosto de 1802. Y digo esto porque fué de los últimos que pudieron contemplar tal escultura en su forma primitiva y titulándola la Virgen de la Candelaria, pues, pocos tiempos después, fué modificada y alterada, convirtiéndola en la Virgen del Carmen. Lo dijo el R. P. M. Fr. Andrés del Corral, Agustino calzado, catedrático de Escritura jubilado de la Universidad y académico de honor de la Real Academia de Matemáticas y Nobles Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, en su discurso en la junta pública celebrada el 7 de Diciembre de 1803: «Omitiré—escribió—hablar del lienzo de Cárdenas de la Cena del Señor, que había en el Convento de San Pablo; del Altar de Juni, que hubo en San Gregorio, y de la Candelaria de Gregorio Hernandez, que ha naufragado todo en nuestros días no sin dolor, aunque tardío, de los que los poseyeron», poniendo por nota: «Esta bella Estatua hace mui pocos años que la han destruido, por hacer una Virgen del Carmen, quedando de la antigua la cabeza y manos». Noticia que tiene su comprobación con el dato de que el 9 de Enero de 1803 se hizo concordia entre la congregación de la Virgen del Carmen y la cofradía de la Vera Cruz.

Que Bosarte viera la Candelaria de la Cruz y lo dijera en un tomo editado en 1804, nada tiene de particular, porque algo se tar-

dó en preparar e imprimir el libro; pero que lo mismo Sangrador con su segundo tomo de la *Hist. de Vall.* impreso en 1854; el *Manual histórico y descriptivo*, en 1861; y García-Valladolid en su primer tomo del *Valladolid. Sus recuerdos y sus grandezas*, en 1900, citen la Candelaria como existente en la Cruz, y el último la haga acompañar de la Verónica en la sacristía de la iglesia, cuando era estatua de la de la Pasión y fué error manifiesto ponerla en la Cruz, como tengo dicho en otro lugar, no dice más que los escritores locales se cogieron a Ceán y Bosarte y le siguieron al pie de la letra sin reflexionar y, lo que es peor, sin comprobar nada.

En el mismo error cayeron, aunque ello sea más perdonable, pero demostrando el hecho poco escrúpulo y ningún cuidado, Paul Lafont en *La Sculpture Espagnole* (1908) al mencionar, igualmente, «una Nuestra Señora de la Candelaria, que se puede poner en el número de sus mejores producciones» (de las de Fernández), y Dieulafoy en *La Estatuaire polychrome en Espagne* (también de 1908) que confunde la Candelaria con la Dolorosa, de la Cruz, al decir que «Era Virgen [por la Dolorosa], que era conocida bajo el nombre de *Nuestra Señora de la Candelaria...*»

Muchas vueltas me ha tocado dar para buscar la Virgen de la Candelaria, por lo mismo que hasta 1900 se daba como existente en la Cruz y con su título propio; pero conocido el dato dado por el P. Corral, la identificación no admite duda. Lo peor es que en ella se hicieron modificaciones tales que ya no se observa en la talla no solamente una obra maestra, sino una escultura de Gregorio Fernández.

Iglesia de la Pasión

CRISTO A LA COLUMNA, JESUS
CON LA CRUZ A CUESTAS, CRIS-
TO DEL PERDON Y CRUCIFIJO

Igualmente me he ocupado de estas esculturas en el libro repetido de la Semana Santa. Basta indicar, ahora, que el Cristo a la columna forma parte del paso del Azotamiento, y el Crucifijo, del de la Elevación de la cruz, ambos en el Museo, y las dos estatuas en depósito. (V. págs. 77-79). Las otras dos esculturas se conservan en otros lugares, provisionalmente. En el convento de San Quirce y en San Felipe Neri.

Iglesia de las Angustias

ESCULTURAS DEL RETABLO MAYOR

Otro retablo de Valladolid que guarda muchos puntos de relación con el de la parroquia de San Miguel y otros en que se insinúa el nombre de Gregorio Fernández, es el de las Angustias, perfectamente documentado hoy, pues se sabe que le contrató en blanco, en Junio de 1600, Cristóbal Velázquez, y en 1 de Noviembre de 1604 se declara pagado este artista, que si en la escritura se llama escultor y ensamblador, casi siempre figura como entallador. La pintura de ese retablo la hizo Tomás de Prado, quien en 28 de Enero de 1907 se da por satisfecho del total pago de la obra.

Pero a pesar de estar documentado, tengo tan grandes dudas sobre la escultura de Cristóbal Velázquez y de sus hijos, que en sus obras veo, como he dicho en otras ocasiones, otros artistas a quienes los mismos Velázquez encargaban las estatuas y relieves, cuando de aquéllas y de éstos había de llevar el trabajo contratado. Creo que Cristóbal salió del taller de Esteban Jordán, quien le encomendaría en sus obradores, la arquitectura de sus retablos, y fallecido este maestro fué Cristóbal el jefe de este taller, donde otros oficiales trabajarían la escultura, ya en sus respectivas casas, bien en el taller de Velázquez.

Como tengo para mí que los Velázquez, según acabo de apuntar, y lo mismo Cristóbal que sus hijos Francisco y Juan, no fueron más que ensambladores y entalladores, y no escultores, aunque alguna vez se lo llamen, he de exponer algunas observaciones en apoyo de mi creencia.

Martí, casi siempre esclavo del documento, expresó, y cuando así lo hizo lo dió por cierto, que «No hay motivo alguno de duda para adjudicar el retablo principal de Nuestra Señora de las Angustias, a Cristóbal Velázquez, y aun cuando figura su hijo Francisco, no es más que en la colocación de la obra», y las razones que da para no dudar no son convincentes: que en la escritura le llaman escultor y ensamblador; que la traza la hizo él, así como la variación que ocasionó un aumento en el precio; que nunca aparece en la hechura del retablo, en el libro de cuentas de la cofradía, más que el nombre de Cristóbal Velázquez. Ningún fundamento de estos, en verdad, es de firmeza. Cristóbal contrataba todo el retablo en blanco, y él tenía la obligación, aunque no fuera escultor, de colocar las piezas de escultura que fueran necesarias, del mismo modo que los escultores, cuando hacían los contratos por su cuenta, buscaban ensambladores y pintores, y no hicieron

constar nunca quiénes les ayudaban en sus importantes particulares.

Mr. Dieulafoy (*La statuaire polychrome en Espagne*, pág. 120) estudió este retablo, y como sigue a Martí, procuró también demostrar que Cristóbal Velázquez era el escultor de la obra. Y ese pensamiento le hace decir que «creería que después de haber sido el *ensamblador* de Gregorio Fernández, se instruyó en las lecciones de este gran maestro», sin recordar que era muchísimo más viejo que Fernández y que en 1587 tuvo trabajos por cuenta propia. Dice, al mismo fin, que los pagos que se hacen al pintor Tomás de Prado «muestran que si otro *entallador* que Cristóbal Velázquez hubiese modelado y esculpido el retablo, su nombre hubiera sido escrito con el de los colaboradores, sobre todo si se hubiera tratado de Berruguete o de Pompeyo Leoni», cuando precisamente Prado hizo concierto aparte para la pintura y dorado, y como acabo de decir, Velázquez tenía que poner de su cuenta todo menos la pintura.

Me fundo en que Velázquez no era escultor, en los siguientes datos:

En 21 de Febrero de 1587 se convino con Lucas Daques o Daques o de Aques, entallador, en hacer la mitad de la obra de los asientos de nogal, con sus escudos de armas, y tres escaños, para la sala donde se hacían los Ayuntamientos en la Casa del Regimiento. El Cristóbal Velázquez se llama entallador, y no sabía firmar.

Contrató en 17 de Junio de 1597 un retablo para el altar de Santa Ana, en la iglesia de Santiago, retablito que llevaba algunas figuras, y, sin embargo, en el documento se titula «ensamblador», y también dijo no saber escribir.

Desarma y vuelve a montar la sillería del coro bajo de la capilla principal de San Pablo, en 1601.

En 1603 hace las manos y pies de cuatro figuras del altar mayor de la capilla real. ¡Poca obra para un escultor que pudiera labrar las figuras del retablo de las Angustias!

En 1605 hizo por 5.800 reales un templete y frontispicio, sólo la arquitectura—y le llaman escultor—, en las casas que fueron del conde de Miranda y adquirió el rey, para las fiestas reales con motivo del nacimiento del príncipe Felipe. Las esculturas para ese templete y frontispicio las hicieron Milán Vilmercado y Gregorio Fernández; aquél cobró 1.100 reales por nueve figuras y la maestría, y Fernández 470 reales por lo que ayudó a Vilmercado en las nueve figuras. Aún no tenía Fernández la categoría de maestro y ¡había hecho, o estaba labrando, el Cristo del Pardo!

En 1605 hace algunas reparaciones en el retablo de Santa María de Alaejos, como preparación para la pintura, y Francisco del

Rincón había de reparar las esculturas; ¿no es esto elocuente?, y aquello ¿no puede ser indicio de que Cristóbal Velázquez fuera el oficial ensamblador de Jordán, ya que de éste era la obra de arquitectura y escultura?

En 1606, en las diligencias para contratar el retablo de San Miguel (la antigua iglesia), cuya escultura hizo Fernández, dos veces le llaman «maestro arquitecto ensamblador» y una «maestro de ensamblaje».

Y ya no tengo registradas más obras de Cristóbal Velázquez. Pero en 1611 sigue llamándose «ensamblador» en la escritura de dote de su hija María Velázquez al casarse con Marcelo Martínez de Espinosa, hijo del pintor Gregorio Martínez. Y «ensamblador» le titulan también al extender, en 13 de Junio de 1616, su partida de defunción en la parroquia de San Andrés.

Muy allegado en el Arte era Francisco a su padre Cristóbal Velázquez; y como se llama escultor algunas veces, pudiera suponerse fuera él el escultor del retablo de las Angustias. Tampoco lo creo. Muy pocas referencias tengo de sus obras, mas también dudo que fuera escultor. En 1606, como he indicado, le llaman escultor, y todo lo que hace es desmontar el retablo que contrató su padre, para que le pintase Tomás de Prado, y le vuelve a asentar. Contrata en 13 de Junio de 1613 la hechura del retablo principal de Santa Isabel, y a pesar de que había de llevar bastantes figuras se titula «ensamblador», así como su padre, que era su fiador. El 13 de Marzo de 1617 contrató Francisco, llevando de socio al escultor Melchor de Beya, la sillería del coro alto de San Pablo, según Llaguno (II, 181), que se terminó en Noviembre de 1621, así como el retablo principal. Este no existe; pero la sillería, que es la actual de la catedral, se ve que no es obra de escultor. (Véase mi libro sobre *San Pablo y San Gregorio*, 44, y *El Monasterio de San Pablo de Valladolid*, por Paz, 24).

Creo, pues, que Cristóbal Velázquez fué un maestro ensamblador acreditadísimo; que por 1606, por achaques o enfermedades, quizá, se retira del negocio y deja al frente de él a su hijo Francisco, quien en 1624, con su hermano Juan, es ensamblador del retablo de Plasencia, y en el mismo 1624 ya es ensamblador del retablo de San Miguel de Vitoria, solo Juan, obras ambas que llevan esculturas de Fernández. Francisco falleció en 1628.

Y ahora se presenta una cuestión. Si ninguno de los Velázquez fué escultor, ¿con quién contó y de quién se sirvió Cristóbal Velázquez para hacer la escultura del retablo que contrató para las Angustias, el cual había de dejar terminado en blanco, es decir, a falta del dorado y policromado?

Solo pueden, hoy por hoy, formarse hipótesis y conjeturas; y, des-

contando, desde luego, la disparatadísima atribución, que he leído en algún sitio, que ni quiero recordar, a Berruguete, del gran Berruguete, de alguna parte de la escultura de las Angustias, y conocidas las íntimas relaciones de Gregorio Fernández con la familia Velázquez, relaciones que les llevaron a intervenir juntos en diferentes obras de retablos, parece como que quiere escaparse de la pluma la especie de que Fernández labró la escultura del retablo mayor de las Angustias. Y ya la idea había tenido antecedentes.

Ponz, Ceán y Bosarte no tuvieron reparo alguno—al contrario, el último lo dice como cosa sabida—en atribuir la Piedad del ático del retablo mayor de las Angustias, a Gregorio Fernández.

Estudió bien Bosarte las obras escultóricas de Valladolid, y al tratar de las de Fernández, uno de los temas fué *Nuestra Señora de las Angustias*. «De este asunto—escribió—hay obras excelentes de Hernández en Valladolid; dos en la iglesia penitencial de las Angustias y otra en la de San Francisco». Y después de reseñar la principal de la iglesia de las Angustias (hoy en el Museo de Bellas Artes) y la del convento de San Francisco (en la actualidad en la parroquia de San Martín), añadió: «El tercer asunto de Piedad o nuestra Señora con el cuerpo del Señor es la que está en la parte superior del retablo principal de la iglesia de las Angustias. Está tan alta que no podemos hacer juicio de sus perfecciones. Tiene muy echado el manto sobre la cara. Su composición es como la general de este asunto: nuestra Señora sentada sosteniendo sobre las rodillas el cuerpo del Señor difunto. Todo lo demás de este retablo mayor de Angustias se atribuye a Pompeyo Leoni, y ciertamente no es de Hernández».

Si lo uno es de Fernández ¿por qué no ha de serlo lo otro? Descarto, desde luego, la atribución a Pompeyo Leoni, porque las dos figuras principales de la Anunciación no son de su estilo; mas ¿por qué «ciertamente» no pueden ser de Fernández, del mismo modo que la Piedad del remate? Esta Quinta Angustia recuerda algo, sólo algo, el grupo de la iglesia de San Martín, indudable obra de Fernández. Tiene en la factura diferencias muy sensibles: los plegados son más menudos en las Angustias que en San Martín, y no llevan el carácter que les imprimió siempre Fernández; el maestro ocultó en parte el rostro de la Virgen, en aquélla, y en ésta está más echado atrás; no son los mismos tipos en las dos figuras, y Fernández repitió el modelo; pero de ser de Gregorio la Piedad del retablo, ¿no puede verse en ella al oficial muy aventajado, pero aún no maestro? De ser cierta la atribución de Ponz y Bosarte, se tendría en las Angustias la obra más antigua de Fernández. Luego depuraría el gusto y la mano. Pero la evolución de la obra del maestro tuvo que ser muy radical, muy honda, y ella no se com-

prende en un temperamento artístico y espiritual como el de Gregorio Fernández era.

El relieve de la Anunciación es hermoso: muy sobrio de composición, es de interés sumo; el Angel es una bella figura, de mucho más mérito que la Virgen; ésta tiene la pierna izquierda doblada con exageración, y su actitud no es todo lo natural que estamos acostumbrados a ver en las obras de Fernández; y lo mismo la Virgen que el Angel, ofrecen algunos detalles que no eran de uso frecuente en el maestro: el trozo de manto sobre la pierna citada de la Virgen, los pliegues de las mangas. Veo en estas figuras menos subordinación al modelo; pero muy estudiadas, con alma de artista, reflejan una gubia cuidadosa, manejada sin violencias, a pequeños golpes, como si se vislumbrase cierta suavidad y dulzura que, cierto, Fernández supo imprimir, menos en los paños algo movidos para dar claro oscuro en tonos iguales y uniformes de la pintura.

En fin, creo que los Velázquez no hicieron la escultura del retablo referido; pero, a pesar de lo dicho, tampoco creo que pudiera hacerla Gregorio Fernández, ni la Piedad que se le atribuyó, siquiera, aun contando con que fuese encargo particular de Cristóbal, eso que tan buena relación con él y su familia tuvo el maestro.

Claro que algo—y ese algo es casi nada al fin, pues que puede aplicarse a muchos más escultores—de los Evangelistas del zócalo, de la Anunciación y de las estatuas de San Agustín y San Lorenzo, en el cuerpo principal, y de la Piedad del ático, puede atribuirse a Gregorio Fernández, no al que conocemos con sus rasgos característicos y sentimentales, no al maestro, sino al que camina para ello. Pero la misma razón hay para atribuirlo a otro cualquiera: esos algos los tienen todos.

No deja de ser ello una negativa que consigno según mi parecer, que puede ser rectificada, porque, como he dicho muchas veces, estas notas no son definitivas, sino datos y observaciones mías para que se modifiquen o se confirmen por quien pueda aportar algo al estudio de la brillante escuela de Escultura de Valladolid.

Sin embargo de lo apuntado, conviene insistir en un particular, pues se ha atribuido también la escultura del retablo a que me refiero a Pompeyo Leoni. Una insinuación de don Elías Tormo y Monzó a que Miguel Angel Leoni pudiera tomar parte en la obra de este retablo, consignada a propósito del de la actual parroquia de San Miguel, no deja de tener importancia; y dicho académico no se decide ni por Miguel Angel Leoni ni por Gregorio Fernández en la obra de la iglesia que fué de los Jesuítas. Pudiera ocurrir, como dije en ese otro retablo, también atribuido en parte a Pompeyo Leoni por algunos, que sonase en el de las

Angustias y en el de San Miguel un Leoni, y nada más fácil que agregar el nombre del más famoso y conocido en estas tierras a ese apellido de artistas, y aquí el más vulgarizado fué Pompeyo, como ya dije.

Aunque las probabilidades fuesen de que, en efecto, Fernández o Leoni (hijo de Pompeyo) pusieran las manos en esta obra, yo, a no verlo comprobado en el documento, creería que un escultor salido del taller de Jordán o de Isaac de Juní, era el que había labrado el relieve de la Anunciación, que algunos puntos tiene de contacto con el mismo asunto en Sancti Spiritus, San Ildefonso y San Miguel de Valladolid y Santiago de Medina del Campo. Algo tienen todos ellos del mismo estilo, idéntica inspiración, manera semejante, mejorados en este de las Angustias.

El escultor más probable que veo yo en el retablo de las Angustias es Francisco del Rincón, que nunca había sonado junto a tal obra. Ese Rincón se ha dicho que fué el maestro de Gregorio Fernández, y no lo creo. Ocho años más que Fernández tenía Rincón y ello no da indicios de que pudiera aquél ser discípulo de éste. Que trabajara alguna vez en su taller, cosa que bien pudo ocurrir, pues ya en 1597 empezó Rincón a contratar obras por cuenta propia, cuando sólo tenía 29 años de edad, no quiere decir que le tuviera por maestro. Pero aparte de esto, resulta que Francisco del Rincón es viudo de su primera mujer, la hija del pintor Santiago Remesal, en 1597, y a poco se casa con una hija del ensamblador Cristóbal Velázquez, y precisamente en ese año que muere Isaac de Juní, de cuyo testamento fué testigo el 4 de Noviembre, comienza su labor ya independiente, aunque asociado en la primera obra, de Juan de Avila y de Pedro de la Cuadra. Nada de particular tendría, al contrario, algunos visos de certeza puede tener la idea, de que contratado el retablo de las Angustias en Junio de 1600 por Cristóbal Velázquez, éste quisiera servirse de su yerno en las labores de escultura de las obras en que no se contrataban aparte estatuas y relieves.

Lleva la hipótesis muchos visos de certeza, y aun se confirman más éstos, porque para la misma iglesia, muy pocos años después, como veremos, hizo estatuas que contrataba, solo, como escultor, porque eran estatuas. En el retablo se contrataba escultura y ensamblaje reunidos. Y en Alaejas tiene que reparar Velázquez un retablo de Jordán, y lleva a Rincón para la escultura.

La cuestión, por tanto, se ha complicado y ha salido un nuevo candidato a la paternidad de la escultura del retablo mayor de las Angustias. Nada, pues, de Gregorio Fernández, aunque quiera hacerse discípulo u oficial de Francisco del Rincón, y nada de Leoni. Habrá que asociar a Rincón con los Velázquez en algunas

obras; él sería el escultor de la familia, por más que unos y otro fueran muy amigos y estuvieran en continua relación con Gregorio Fernández.

CRISTO DE LOS CARBONEROS, SAN JUAN, LA MAGDALENA Y JESUS EN EL SEPULCRO

De estas estatuas, que permanecen en la iglesia de las Angustias, trato en el libro de Semana Santa en Valladolid y en él puede verse lo del Cristo de los Carboneros (págs. 89-90), lo de San Juan y la Magdalena (págs. 60-61), figuras que acompañan a la Piedad del Museo en el paso correspondiente de la procesión del Viernes Santo, y lo del Jesús en el sepulcro (pág. 90), que ya no sale en la procesión referida, habiendo sido sustituido por el Cristo yacente del convento de Santa Catalina.

CRISTO A LA COLUMNA

Además de contarse las estatuas de San Juan y la Magdalena, que formaban conjunto con la Piedad y los dos Ladrones crucificados del Museo, «En esta misma capilla de los Cuchillos—escribió Bosarte—hay un Señor a la columna, como de cinco cuartas de alto, cuya expresión es muy notable, y se atribuye a Gregorio Hernández no sin fundamento». Razón fué ello para que Sangrador afirmarse que es «el Señor atado a la columna obra de Gregorio Hernández» en la capilla de la Dolorosa de la iglesia de las Angustias; que el *Manual* estampara que tal Cristo fué «ejecutado por Gregorio Hernández», y que García-Valladolid consignase que del mismo Gregorio Hernández son obra la Santa María Magdalena y San Juan Apóstol y Evangelista, las dos estatuas citadas arriba, «hermosísimas y de gran unción religiosa», «así como las dos efigies de Jesús atado a la columna que ocupan los retablos laterales de esta capilla».

Cierto es que en la capilla de la Virgen de los Cuchillos en la iglesia de las Angustias existen a ambos lados dos altares barrocos con nichos profundos, en donde se cobijan estatuas representando a Cristo a la columna, en ambos. Los dos son menores que el tamaño natural, y el de la derecha, o sea lado de la Epístola, es una escultura muy barroca también, bastante posterior a los tiempos de Gregorio Fernández. El otro, el de la izquierda, o lado del Evangelio, es muchísimo mejor y al que se refirió Bosarte.

No creo, sin embargo, que esta talla sea del maestro. La considero una copia o imitación de los Cristos del mismo tema que Fernández labró, del que formó tipo. Tiene, ciertamente, expresión parecida a los otros Cristos del artista en la Cruz y Pasión (éste

ahora en el Museo), igual actitud y composición semejante a los mencionados; pero es más falto de proporciones, más grueso y el modelado de las carnes no tiene el jugo y suavidad de los desnudos más característicos de las obras de Gregorio. Es verdad que es buena escultura; más no puede pasar de una copia, como digo, ejecutada a la vista de otra y, quizá, por un oficial que hubiera trabajado a las órdenes del maestro.

ESTATUAS EN PIEDRA DE LA FACHADA

Don Domingo Alcalde Prieto, en su *Vocabulario Vallisoletano*, dejó expresado, aparte de lo del retablo mayor, que las estatuas de los Apóstoles de la fachada de la iglesia de las Angustias, son de Gregorio Fernández, aunque otros las atribuyan a Juan de Juni. «Nosotros—escribe García-Valladolid—, atendiendo al estilo y a las obras indubitadas de tan célebres maestros del arte, creemos que... se deben... las estatuas de la fachada a Gregorio Hernández...»; ¡Gregorio Fernández labrando obras en piedra! Sería curioso. Además, el estilo del maestro no se ve por ninguna parte en la Piedad del tímpano de la puerta, en los San Pedro y San Pablo de los nichos del cuerpo bajo y en la Virgen y el Ángel de la Anunciación del segundo cuerpo.

No hay para qué esforzarse en rebatir tal error, que no sé cómo pudo ocurrírsele a nadie, aunque se diga que atendiendo a las obras indubitadas de los maestros cuyos nombres se barajan a gusto, se dedujo tal disparate. Además, esas esculturas de piedra están perfectamente documentadas, y todas ellas, las cinco, las contrató en 1605 en cinco mil reales Francisco del Rincón.

En eso de atribuciones de obras de arte, los historiadores locales, cuando escriben por cuenta propia, siempre la yerran. El mismo García-Valladolid dijo que los planos de la iglesia de las Angustias eran de Juan de Herrera, y, en efecto, fué el maestro mayor de la obra Juan de Nates. Y se trató de hacer iglesia nueva en 1597 y Juan de Herrera falleció en 15 de Enero del mismo año, y hacía ya algunos que estaba retirado del trabajo.

Iglesia del Sagrado Corazón

LA CONCEPCION (procedente del Museo)

Se indica una imagen de la Concepción en la iglesia del Sagrado Corazón, perteneciente a las Hijas de María, del escultor Gregorio Fernández; y como en la iglesia del convento de San Francisco hubo una estatua de este asunto, que Bosarte atribuyó al

maestro castellano, y da la coincidencia que del Museo pasó a las Hijas de María la expresada, y de San Francisco fueron obras al Museo, unas inventariadas y otras no, es muy fundado pensar que la Purísima de Gregorio Fernández en San Francisco de Valladolid, que vió y encomió Bosarte, es la actualmente en la iglesia del Sagrado Corazón, y, por tanto, ésta sea de mano de Fernández.

Pero, esta imagen ¿es la misma que vió Bosarte en la capilla mayor de San Francisco? Y si lo es, ¿qué fundamento tuvo, o qué documento observó que demostrase la atribución? ¿lo dicho por Sobremonte? Si así es, e hizo la atribución sólo por impresión, Bosarte, a mi juicio, se equivocó; lo probable es que se refiriera a otra estatua, pues al citar la de San Francisco ni titubea, ni duda y fija, ¡en cambio, el autor con gran seguridad.

Escribió así Bosarte:

«*Concepción*.—Entre las imágenes gloriosas de Gregorio Hernandez me parece debe tener lugar muy distinguido la de la Concepcion que está en el camarín del altar mayor de San Francisco. No sé por qué no hagan memoria de ella los que han escrito de Gregorio Hernandez. Acaso porque tiene echada una cortina la mayor parte del año. Es menester subir al camarín y verla. Su tamaño es el natural. La vista elevada al cielo en acto de contemplación, las manos juntas tocándose solo por las yemas de los dedos, manto azul, túnica blanca, el cabello suelto por las espaldas. Planta la figura sobre un trono redondo que significa el mundo, hay algunas cabezas de serafines esparcidas en él, y un culebrón da dos vueltas al globo. La cabeza de la Señora es de una belleza enteramente divina; todo lo demás muy maestramente conducido con buen gusto de plegar los paños. Hacia Hernandez las manos un poco larguitas, y las uñas acanutadas cuyo exemplo siguen los modernos. Al contrario Juní, quien parece no se cuida de las manos, y a veces las dexaba sin concluir».

El conde de la Viñaza (t. II, 260), haciéndose eco, indudablemente, de lo expresado por Bosarte, cita esta escultura: «Una *Concepción* en el altar mayor, según el tamaño natural, sobre un globo de serafines».

En la *Hist. inéd. del conv. de San Francisco de Valladolid*, de fray Matías de Sobremonte, se documenta esa estatua, y se cita repetidas veces. De esas citas se deduce que en 1619 el padre fray Diego de Sicilia «trato de vajar el altar mayor y adornarle con retablo nuevo poniendo en el la imagen de N. S. del misterio de su imaculada Concepcion que fue la primera que hizo el famoso Gregorio Fernandez siendo Presidente in capite el R. P. F. Antonio Daça deste conuento y desde entonces estaba colocada en la Capilla que llaman del Conde de Cabra...» La referencia de esta capilla

dice que desde que la corte estuvo en Valladolid hasta 1617 se llamó capilla de San Antonio por la imagen de este santo, que era de la cofradía de los «sastres mancebos» y se colocó entonces en la primera capilla después de la reja del lado del Evangelio. Aquélla «Desde el año de 1617 se llamo Capilla de la Concepcion porque estuvo colocada en ella la Imagen de N. Señora de este misterio que hoy esta en el altar maior». En época de Sobremonte se llamaba capilla de las maravillas. Añade, además, que se hicieron los cimientos de la capilla «año de 1617 quando se colocó en ella la Imagen de la Concepcion».

Martí (*Bol. de la Soc. cast. de exc.*, II, 2) comentando estas noticias expuso que «Creemos sea esta imagen la que doró y pintó Tomás de Prado para el altar y capilla de la Concepción el año 1621». En efecto; el pintor citado, cuyo nombre se ve algunas más veces unido a obras atribuídas a Gregorio Fernández, hizo un concierto con Manuel Alvarez Cerón, síndico del monasterio, en 10 de Agosto de 1621, ante Miguel Becerra, para la obra de dorar lo que se había añadido en el retablo, a cuyo cargo ya estaba «el dorado del Retablo que se iço Para el altar y Capilla de nra. S.^a de la concecion», obra, la de dorar lo añadido, que había de hacerse en dos meses (por 500 rs. ya pagados). Eso me hace suponer, contra la opinión de Martí, que Prado no pintó la Inmaculada de Fernández, por lo menos en la fecha mencionada, sino solamente doró el retablo—«porque no esta por su cuenta la pintura ni otra cosa mas de dorarle»—y que cuando entregó la escultura Fernández la dió pintada. Pues si la termina en 1617, y tenía culto, por lo menos en 1619, cuando se trataba de ponerla en retablo nuevo de la capilla mayor, hay que suponer que estuviera pintada antes de tomar a su cargo Prado el retablo mencionado, además que Fernández era muy escrupuloso de sus obras para que la diera en blanco, sin pintarla. De todos modos, la Concepción de Hernández «el año 1622... se traslado de la capilla de los condes de cabra al altar mayor...», según Sobremonte.

En época del historiador del convento (escribió o terminó en 1660) la capilla en que primeramente estuvo esa estatua se llamaba «de las maravillas», como he dicho; antes se tituló de San Antonio; luego, de 1617 a 1622, de la Concepción; y en tiempos en que escribía fray Matías tenía «retablo decente» con otra estatua de la Concepción, «hermosisima, hçola a lo que entendemos vn famoso escultor llamado Rincon Maestro del gran Gregorio Fernandez en sus principios».

Esto, a primera vista, y más en el manuscrito de Sobremonte en que no están enlazadas las noticias, confunde; pero creo que

queda bien aclarada la disposición y traslados de la Concepción de Fernández, y que hubo otra, en la iglesia, de su maestro.

Ahora bien; ¿fué la estatua de Gregorio Fernández, trasladada, como otras muchas más, al Museo, y sin constar la fecha y sin inventariarla debidamente, tratándose de una obra conocida y citada por Bosarte?

Sólo aparece en el inventario de 1851 en la sala segunda de Escultura con el número 35 y de escuela moderna, una Concepción: alto, cuatro pies y ocho pulgadas, y otra en la sala tercera, de cinco pies y tres pulgadas, con el número 28. Martí, en su *Catálogo de 1874*, fué tan breve que callándose el nombre del artista, que no conocía, reseñó en la sala segunda de Escultura con el número «114.—*La Concepción*.—Tamaño mitad del natural».

Es decir, que en el Museo hasta 1874 no se tenía atribuída ninguna Concepción a Fernández, y Martí fué un entusiasta suyo y no vió ninguna estatua de ese tema que le llamara la atención.

Eso no obstante, la congregación de las Hijas de María solicitó una escultura para los cultos de su instituto en la parroquia de San Juan, de Valladolid, y la fué concedida, en calidad de depósito, por Real orden de 19 de Diciembre de 1881 la Concepción expresada, número 114 de la sala segunda, como consta de los papeles de la Academia de Bellas Artes, trasladándose la estatua a la iglesia del Sagrado Corazón, al abrirse ésta al culto; y entonces aparece la atribución a Fernández, pues «en el colateral del evangelio hay una preciosa Concepción, escultura primorosísima y delicada de Gregorio Hernández, procedente del Museo», como dice el señor González (*Valladolid. Sus recuerdos, etc.*, III, 46).

La estatua, es cierto, es delicada, de gran suavidad, menor del tamaño natural, que dijeron Bosarte y el conde de la Viñaza, y mayor que la mitad del natural, que dijo Martí. Pero tiene grandes diferencias con la descrita por Bosarte: no tiene las manos tocándose solamente con las yemas de los dedos, sino una sobre otra, a la altura del pecho; el trono o asiento es una especie de nube, por cuya parte inferior asoma la cabeza de la serpiente, no «el trono redondo que significa el mundo»; serafines existen; está muy bien conservada la estatua y resulta una buena obra. Pero allí no se ve el estilo del maestro; faltan aquellos paños tan característicos y especiales suyos, y se acusan más las diferencias si se compara esta escultura con la Concepción de San Esteban de Salamanca y la del convento de la Encarnación de Madrid, que tienen todas las de la ley, para ser atribuídas a Gregorio Fernández.

En San Francisco, según he indicado, y se deduce del manuscrito del padre Sobremonte, había dos Concepciones, una de Fer-

a Fernández de la escultura de las Hijas de María. Oí antaño a una de las fundadoras de tan simpática y devota Asociación, que consiguieron entonces de nuestra Real Academia de Bellas Artes, la efigie que para el convento de San Francisco, de Valladolid, había tallado Gregorio Fernández; pero esta imagen fué consumida por el voraz incendio que destruyó el interior del templo parroquial de San Esteban, en donde se hallaban establecidas por aquel tiempo las Hijas de María.—Volvieron de nuevo las Hijas de María a nuestro inagotable Museo en busca de otra imagen de su Titular, y tuvieron la fortuna de que por R. O. de 19 de Diciembre de 1881 se las concediera en depósito» la imagen a que hoy dan culto en el Sagrado Corazón.

Esto último, como se ha visto, es cierto; y si lo fué, igualmente, la primera parte de la noticia, queda aclarado todo. No admite más duda que no he visto entre los papeles del Museo y de la Academia, y menos en el legajo de depósitos, nada que se refiera a la primera cesión de las Hijas de María de una estatua de la Concepción. ¿Se dió sin formalidades de ningún género y sin dejar en el Museo el consiguiente resguardo como se hizo con los demás depósitos? Es de extrañar; pero está en lo posible. Y más de extrañar que no figure en los inventarios anteriores a la fundación de la Asociación de las Hijas de María, la auténtica estatua de Gregorio Fernández.

nández y otra de su presunto maestro Rincón. Dado por supuesto que la del Sagrado Corazón proceda de San Francisco—y yo no lo veo comprobado—puede afirmarse, rotundamente, que no es la de Fernández. ¿Sería, pues, la de Francisco del Rincón? Tampoco lo creo. La estatua es más moderna y no corresponde a la época de Rincón, que se le ve por última vez, en documentos y en vida, en 28 de Noviembre de 1606. No sé, por tanto, a quién pueda atribuirse la actual Concepción de las Hijas de María.

Algunos años después de escrito lo anterior, leo un articulito, sin firma, en *El Buen Pastor* de 4 de Diciembre de 1927, con el epígrafe *La efigie de la Inmaculada que veneran las Hijas de María de Valladolid*, en el que también se sostiene que la estatua referida de la Concepción no es de Fernández. Pero se da una noticia que, quizá, aclare todo lo que se ha dicho sobre la talla del maestro, pues, escribe el articulista: «... entre mis recuerdos de vallisoletano viejo, conservo uno que acaso explique la atribución

Iglesia de San Benito el Real

VIRGEN DEL CARMEN

Es muy corriente en la ciudad de Valladolid creer que la imagen de la Virgen del Carmen, hoy en el altar mayor de la iglesia de San Benito el Real, propiedad la estatua de la Venerable Orden Tercera del Carmen, es de Gregorio Fernández. Y no solamente es una atribución vulgar, sino que hasta los escritores modernos de la ciudad lo han consignado así.

La Venerable Orden Tercera fué fundada en Valladolid en 1772 en el convento de carmelitas calzados, y tuvo capilla propia, así como retablo y la efigie de la Virgen titular; al llegar la excomunión en 1835, retablo y estatua fueron llevados provisionalmente a casa del tesorero de la Orden, don Zacarías Ilera, y en 18 de Marzo de 1836 recibió en calidad de depósito la parroquia de San Ildefonso las dos imágenes del Carmen propias de la Venerable Orden Tercera, retablo y credencias; sin que pueda precisar la fecha, pero lo más en 1848, se traslada la Orden Tercera, y con ella su escultura o Virgen de talla, a la parroquia de San Lorenzo; y, por último, el 4 de Marzo de 1893 fué trasladada la escultura a la iglesia de San Benito el Real, cedida por el Ayuntamiento a la Orden, traslación que se hizo sin publicidad, y el 15 de Abril del mismo año quedó ya expuesta nuevamente a la veneración de los fieles la estatua de la Virgen del Carmen.

Verdaderamente, aunque cayeron en error, tenían algún indicio los escritores locales para atribuir la escultura a Gregorio Fernández. En el Carmen calzado había una Virgen de esa advocación, del maestro, la más alabada obra que hubo salido de sus manos, es cierto; y por ello aplicaron a la Virgen de la Venerable Orden Tercera la misma atribución, sin caer en la cuenta de que una estatua era la labrada por Fernández, y otra, muy distinta, la de la propiedad de la Orden Tercera. De la primera me ocupó en otro lugar. De la de la Orden Tercera puedo añadir que la citaron por de Fernández, Muñoz Peña (*El Renac. en Vallad.*, 76): «*La Virgen de la Candelaria y del Carmen en San Lorenzo (en 1885, y dejó de citar la Sagrada Familia en la misma iglesia, obra documentada del artista);* García-Valladolid (*Valladolid. Sus recuerdos...*, I, 698), después de decir que las imágenes de la Virgen del Carmen fueron llevadas al Hospital general, y que la Virgen del Carmen es la que hoy se venera en San Benito el Real, añade en el t. II, 482, al describir este convento de benedictinos, «Entonces se trasladaron á dicha iglesia,... la hermosa imagen de esta Señora, escultura de Gregorio Hernandez...» Sangrador Minguela (*La*

iglesia de San Benito el Real de Valladolid, 94) también trató de esta estatua en estos términos: «Esta Imagen, que veneran con especial devoción todos los Terciarios es como hemos visto la misma que antiguamente veneró la V. O. T. en el Carmen Calzado, luego en San Ildefonso y después en San Lorenzo, de donde fué trasladada á esta Iglesia. Es de madera tallada, de escultura antigua y esmerada ejecución, atribuyéndola ser obra del notable y conocido escultor Gregorio Hernández»; sigue la descripción detallada de la obra, y pone por nota, «Ultimamente ha sido restaurada esta Imagen, primorosa y admirablemente, en los talleres de José Romero Tena de Valencia».

Pues bien, la Virgen del Carmen de la Venerable Orden Tercera, hoy en San Benito, no es de Gregorio Fernández.

En la providencia que el 24 de Febrero de 1893 dictó el señor arzobispo, luego cardenal Cascajares, motivada en el expediente sobre la existencia de la Venerable Orden Tercera del Carmen en Valladolid y sobre la propiedad del retablo e imagen de la Virgen, se dice en el resultando 5.º «que en el libro primeramente indicado [libro de cuentas que empieza en 1772] se contiene una partida de data en la de 1782, comprensiva del valor de la hechura de la Imagen y sus andas», y en las de 1797 «otra [partida] de 400 reales por el dorado, pintado y encarnaciones de la Virgen y Niño...» De donde se deduce que no solamente la escultura no es de Gregorio Fernández, sino que tampoco es tan antigua como la suponen. Lo que es fácil es que fuese una imitación de la Virgen del Carmen auténtica del maestro, que debió ser la primera del tipo y servir de modelo para las infinitas que existen en las iglesias, más o menos atribuidas a Fernández.

Colegio de Niñas Huérfanas

BUSTO DE SANTA TERESA

En el hoy Colegio de Carmelitas, llamado del Campo, antes Colegio de Niñas Huérfanas Nobles, existe un busto de Santa Teresa de Jesús que algunos han atribuido a Gregorio Fernández.

El dato, o mejor dicho atribución, se ha hecho pública en el voluminoso libro titulado *Reproduccion Foto-litográfica y fieles trasladados impresos del Camino de perfeccion y el Modo de visitar los conventos, escritos por Santa Teresa de Jesús, que se veneran en el Escorial, y algunos autógrafos inéditos. Publicados por el Dr. D. Francisco Herrero Bayona, Dignidad de Tesorero de la Santa Iglesia Metropolitana de Valladolid.* (Valladolid, tipo-foto-litografía de Luis N. Gaviria, 1883).

En la página 3 del «Apéndice» se escribe:

«En Valladolid hay tambien un Colegio de Niñas Huérfanas nobles, del cual es Patrono el Ilmo. Prelado. Su fundador D. Diego Valentín Díaz, pidió a Santa Teresa admitiese esta fundación; la Santa la recibió al principio; mas desistió luego que supo queria fuese de la jurisdiccion del Ordinario. Se conserva en él una importante carta original dirigida al Sr. D. Alvaro de Mendoza, Obispo de Avila en Olmedo, que es la 4.^a del t.^o 1.^o y en el Sr. de la Fuente la 163, quien equivocadamente dice que está en las monjas de *Porta-Coeli*. Tambien hay un busto de Santa Teresa, que se cree ser obra de Gregorio Hernandez. El magnífico retablo del altar mayor de la iglesia, dedicada al Dulce Nombre de María, la primera en el mundo de esta advocacion, es obra del pincel del fundador Sr. Diaz».

De esto, a mi objeto principal, lo más interesante es lo del busto de Santa Teresa; pero no puedo pasar por alto que el fundador del Colegio fuera el pintor vallisoletano Diego Valentín Díaz y que éste pidiera a Santa Teresa admitiese esta casa en sus fundaciones, pues cuando interviene Diego Díaz en el Colegio y adquiere su patronato era nada menos que en 1647, cuando hacía bastantes años que la reformadora había sido canonizada. Digo que no paso por alto la equivocada noticia, por tratarse de un artista.

Realmente el Colegio fué fundado en 1546 por varias personas, entre las cuales las más principales fueron don Bernardino Pimentel, marqués de Tavara, y el canónigo de Oviedo licenciado don Alonso de Guevara. La fundación se hacía para asilo y crianza de niñas huérfanas, y se estableció en la casa y hospital de la Consolación, junto a la puerta del Campo en la calle de Santiago. Por cuestiones con la Cofradía, Guevara compró unas casas fuera de la mencionada puerta y fundó el convento de Jesús y María y re- instaló el Colegio, para lo que obtuvo licencia del general de los franciscanos en 1583. El Colegio fué a menos y no pudo subsistir. En 1604 fué nuevamente refundado el Colegio en el hospital real de San Lázaro, fuera del Puente Mayor, por mediación del doctor don Francisco Sobrino, entonces canónigo y luego obispo, cerca de Felipe III; mas al marcharse la corte de Valladolid en 1606, faltó también la protección consiguiente y no pudo sustentarse el Colegio. Al fallecimiento en 1612 del licenciado don Juan Bautista de Gomaz, los testamentarios, uno de ellos el canónigo Sobrino, dispusieron la reinstalación del Colegio con el remanente de los bienes de aquél, y les vino en ayuda don Luis Meléndez de Nobles, juntamente con su esposa doña Ana del Castillo, tía carnal del pintor Diego Valentín Díaz. Los esposos Meléndez cedieron sus

casas de la acera de Sancti Spiritus, «A la esquina que tiene pintado un San Luis», y en 1613 ya estaban las niñas en esas casas y en 25 de Marzo de 1614 colocado el Santísimo en la capilla. Los esposos Meléndez adquirieron el patronato del Colegio en 1621, y fallecida doña Ana, aceptó su viudo la proposición de doña Catalina de Canseco para construir una iglesia y colegio más capaz, habiendo de dar don Luis cuatro casas que tenía en la esquina de la calle del Sacramento, y doña Catalina, a más de una renta de 400 ducados, construiría la iglesia. Por no cumplir esta señora se originó un pleito en 1631; falleció Meléndez en 1632 y se encargó Diego Díaz de ejecutar la voluntad de su tío. Perdió en 1635 el litigio doña Catalina, y tomando a su cargo Díaz el Colegio, entonces se hizo patrono del mismo y desde 1647 continuó la construcción y adorno de iglesia y colegio, terminándose aquélla en 24 de Julio de 1653.

De modo que Diego Valentín no fué el fundador del Colegio; pero tampoco pidió a Santa Teresa le recibiera en su reforma, ni la Santa desistió de admitirle por quedar aquél bajo la jurisdicción del prelado. Basta recordar que Santa Teresa falleció en 1582. Lo que hubo fué que al adquirir Díaz el patronato varió la advocación del Colegio, que se había llamado de San Luis desde la época del tío de aquél, y se puso bajo la protección de la Virgen con el título de Dulce Nombre de María, y «como Maestra de Seminario Santa Teresa de Jesús», dejando, para después de la vida del pintor y de su mujer, el patronazgo del Colegio a los Obispos de Valladolid, aceptándole en 6 de Abril de 1658 don fray Juan Merinero.

Bien pudo suceder que poco antes de 1583, en la época de Guevara, se hiciese el ofrecimiento del Colegio a Santa Teresa (1), ésta le rehusara, y entonces se encomendó a las franciscanas del convento de Jesús y María. Pero, de todos modos, no pudo intervenir Diego Díaz con la Santa.

Y he dejado lo principal para lo último: la atribución del busto de la Santa al escultor Gregorio Fernández.

Muy amigo de éste fué Diego Valentín Díaz, es cierto, y nada hubiera extrañado que quisiera el patrono artista adornar su iglesia con alguna obra del famoso imaginero; pero no ocurrió así: como he dicho en otro lugar (*De Arte en Valladolid*, 85), no dejó a nadie la íntima satisfacción que tenía al decorar la iglesia de sus amores. Ni el busto de Santa Teresa es, por tanto, de Gregorio Fernández.

(1) Santa Teresa estuvo dos veces en Valladolid en el año de su muerte, ocurrida en 1582, en Enero y Agosto.

En efecto; en el crucero de la iglesia, al lado de la Epístola, hay un retablo en alto dedicado a relicario, cuyo lugar principal ocupa el busto de Santa Teresa de Jesús. Tiene en la mano derecha la pluma y con la siniestra sostiene un libro en posición muy vertical. Pero ni el estilo de la obra escultórica ni sus caracteres, ni nada puede recordar a Gregorio Fernández. La obra es mediocre, y si alguien pensó en la atribución referida y tan equivocada, sería por la carta de la Santa que se guarda en el Colegio y citó el tesorero de la catedral en el apéndice del libro que publicó, expresado al principio de esta papeleta.

Convento de Carmelitas descalzos
(hoy el Carmen—Cementerio)

VARIAS ESTATUAS

Bastó que Ponz y Ceán Bermúdez indicasen que en la iglesia de los Carmelitas descalzos (el Carmen) había apreciables obras de escultura de Gregorio Fernández, además del magnífico relieve del Bautismo de Cristo, en la actualidad en el Museo—donde le reseño — para que los escritores locales atribuyesen y extendieran al artista todas las estatuas regulares de la iglesia mencionada.

Sólo consta en los papeles de la Comisión de monumentos, que se recogió del Carmen descalzo el citado relieve; en cambio se decía en relación de la misma fecha de 16 de Mayo de 1836 que quedaban en la «Iglesia. En un colateral una Estatua de una Santa de la orden de tamaño natural (de buena mano)—Otras varias de poco mérito», y en el «Coro. 1 Crucifijo casi de tamaño natural (regular)».

Sin embargo de esto, y la Comisión clasificadora no fué corta en atribuir obras a Fernández, Sangrador (II, 280) escribió que «Encierra todavía la iglesia de este convento algunas obras de escultura trabajadas por Gregorio Hernandez, entre las que descuellos la virgen del Cármen que es repetición ó copia de la del Cármen Calzado, de que ya he dado noticia al hablar de aquel convento». En el *Manual histórico y descriptivo...* (217) se lee también: «En su iglesia hay una capilla donde se venera á Nuestra Señora del Cármen, cuya efigie es obra de Gregorio Hernández...». González Moral, en *El indicador...* (53) repite lo mismo, que «Entre los objetos sagrados que en ella se conservan, lo es, en la primera capilla del lado del Evangelio, una preciosa imagen de Ntra. Sra. del Cármen, obra de Gregorio Hernandez, á quien profesa gran devoción la devota Valladolid». Remacha el clavo García-Valladolid (*Valladolid. Sus recuerdos...* I, 231): «Encierra como nota-

ble la sentida y bellísima Virgen del Carmen que ocupa el trono del sencillo retablo mayor, del orden corintio, y un Crucifijo en talla menor del natural, colocado en el colateral del evangelio, que estuvo antes en el coro; obras las dos del inmortal é inspirado escultor Gregorio Hernández. La primera es de tal corrección, dulzura y expresión que no puede mirársela sin sentirse arrebatado por el sentimiento de devoción más apacible y tierno: el segundo conmueve, impone, arrebat, pero con impresión tal que obliga á caer de rodillas á sus piés é imp'orar perdón: es tan bueno como el Santísimo Cristo de la Luz—(ino tanto, no tanto!)— del mismo autor, que hay en el Museo. En el colateral de la epístola y crucero de este mismo lado, se ven las esculturas de Santa Teresa de Jesús y Jesús Crucificado, muy aceptables también pero de menos mérito».

Pérez-Rubín, en *Ensayo... sobre el culto mariano...* (pág. 55), dice que esta Virgen del Carmen, «como obra de Gregorio Hernández, es magnífica y se muestra llena de encantos».

La Virgen del Carmen, como con razón dice más adelante García-Valladolid, estuvo en la primera capilla del cuerpo de la iglesia, a contar desde el crucero, lado del Evangelio, y la «... capilla con N.ª S.ª», según una inscripción de aquélla, era del mayorazgo del doctor don Diego González de Gurrea y Bonilla, que la compró del convento en 1656. Después de mediar el siglo XIX se trasladó la estatua de la Virgen del Carmen al altar mayor, y a la capilla en que ésta había estado, la Concepción que estuvo en aquél.

Otras estatuas hay además en la iglesia referida, muy aceptables: una santa de la orden carmelitana, en el camarín de los marqueses de Alonso Pesquera, y una Dolorosa, sentada, en la sacristía, a la cual han sacado los ojos, que serían de cristal.

Pero de todas estas estatuas: la Virgen del Carmen, los Crucifijos, Santa Teresa, la otra santa de la orden, la Concepción, la Dolorosa, San José, no creo que ninguna pueda ser atribuída a Gregorio Fernández. Algunas de ellas tienen, nada más, la influencia de la escuela del artista; pero son más modernas, como se comprueba observando el modo de estar pintadas, aunque no sea otra cosa. El Crucifijo que García-Valladolid comparaba y equiparaba con el Cristo de la Luz, es bueno, pero nada más. La que más puede tener de Fernández es la estatua de la Virgen del Carmen. Sangrador dijo de ella que era una repetición o copia de la del Carmen calzado, supuesta la mejor obra de Fernández ésta, quizá por lo mismo que ha desaparecido. No llegué a verla, y no puedo decir nada. Pero teniendo en cuenta que Fernández creó tipos o modelos de efigies, como la de Santa Teresa, la Magdalena penitente (?), San Francisco de Asís (?), es lo más probable que la Virgen del

Carmen descalzo fuese, más que repetición, copia muy fiel de la del convento de calzados, pero faltando la agilidad de la mano de Fernández, aunque tiene algunos pliegues en hábito y capa que recuerda las maneras del maestro; mas también eso se imitaba.

Otra razón en apoyo de mi criterio, está en la adquisición de la capilla, que compró el doctor Gurrea, donde estuvo la estatua. Dice la inscripción que la capilla con la estatua, corresponde al mayorazgo que fundó el doctor, «por compra que hizo el convento. En el año de 1656». ¿Se va a tomar tan al pie de la letra, que compró capilla y escultura? Es muy raro que quiera decirse eso; lo más probable es que se comprara la capilla, que mandara hacer la estatua el consejero de S. M., y quisiera decir entonces la inscripción: la capilla y la estatua son del mayorazgo fundado por el doctor, capilla que compró al convento. Si sucedió así, como supongo fundadamente, otra razón más abona mi idea de que es copia y no repetición; pues en 1656 hacía una veintena de años que había fallecido Fernández, lo que no priva de que sus estatuas se siguieran estudiando. El ejemplo le dió Pedro de Mena, según críticos eminentes, y otros se han apuntado.

El hallazgo de la Virgen del Carmen calzado, tan estúpidamente perdida hasta ahora, resolvería la duda de si la que nos queda, la tan estimada del pueblo de Valladolid, es repetición o copia; es decir, de la mano de Gregorio Fernández, o de alguno de sus discípulos o imitadores. De las demás estatuas de esta iglesia hay que negar la atribución, y a ello me inclino yo también con relación a la Virgen. No la creo obra del maestro.

Convento de la Aprobación (Dominicas—desaparecido al culto)

ESTATUAS DEL ALTAR MAYOR

Ponz (XI, c. 4.^a, n. 12), al tratar de este convento de religiosas, dijo que «La Aprobacion, Colegio de Religiosas Dominicas, tiene en su Iglesia una portadita arreglada de orden dórico con dos pilastras; y tambien lo es el retablo mayor de orden corintio con columnas. Acompañan a la arquitectura las obras de escultura que en él hay, entre las quales es la que representa a Santa María Magdalena, y otras del estilo de Gregorio Hernandez».

Ceán (II, 268) no se anduvo con lo del «estilo», sino que catalogó en las obras de Fernández en el convento de la Aprobación, «Santa María Magdalena y otras estatuas en el altar mayor».

Dudo de semejante atribución. Por de pronto, en el inventario

de los objetos artísticos recogidos en este convento por la Comisión clasificadora, figuran entre las esculturas «Altar mayor.—Un Crucifijo y la virgen y la magdalena y 6 estatuas de tamaño natural de varios santos (de mano regular)». Quedaron de dicho retablo en la iglesia, «en el sotabanco del altar mayor 6 pinturas 4 de una vara de altas y dos apaysadas de vara con varios santos».

Hay varias Magdalenas en el Museo, y hasta la fecha no he podido identificarlas todas. Una Magdalena, tenida por de Fernández, hace juego con la Virgen de la misma atribución; pero aun que no se dijo de la procedencia, fué figura que acompañó a las de un *paso*, procedente de la Pasión.

Este convento, colegio o casa de dominicas de la Aprobación, fué el que se llamó *las Arrepentidas*, que suprimido en 7 de Junio de 1812, por orden del Gobierno español, por no tener objeto la fundación, se destinó el edificio—iglesia y casa—a parque de Policía del Ayuntamiento, para lo que en la actualidad sirve. Las monjas fueron trasladadas al convento de Santa Catalina.

Convento de las Huelgas

ESCULTURA DEL RETABLO PRINCIPAL

Con rara unanimidad los escritores de arte atribuyen a Gregorio Fernández la escultura del retablo mayor de la iglesia del convento de bernardas, llamado de las Huelgas Reales.

Palomino enumeró en esta iglesia y del citado escultor: «la Asuncion de nuestra Señora, y otros santos de la orden de san Bernardo».

Ponz (XI, c. 4.^a, n. 8) describió el retablo más extensamente: «Las obras de pintura, y escultura, que se ven colocadas en el retablo mayor, son todas ellas de mucho mérito, atribuyendo Palomino la de escultura, o parte de ellas a Gregorio Hernandez. Dicho retablo mayor consta en su primer cuerpo de seis columnas corintias, ocupando el lugar del medio un medio relieve de Cristo con San Bernardo, y a los lados se ven dos pinturas, la una del Nacimiento, copia, o repetición del que hizo Zúcaro para el Escorial, y la otra de la Adoración de los Santos Reyes, del mismo estilo. Hay también en estos intercolumnios dos estatuas de San Juan Bautista, y San Juan Evangelista. El segundo cuerpo de este retablo, con igual decoración que el primero, contiene en medio el misterio de la Asuncion, representado de escultura en figuras muy relevadas: a los lados hay pinturas de la Ascension, y Resurrección de Christo, cuya manera, y estilo es el mismo que las

del primer cuerpo: y en los intercolumnios están colocadas estatuas de Santos de la Orden de San Bernardo. En el remate está, como en otros muchos que le he referido a V. la Crucifixion. Se lee notado en este retablo el año 1616».

Ceán catalogó en el *Diccionario* (II, 268): «Toda la escultura del retablo mayor, a saber: el relieve o medalla del sitio principal, que representa a Jesucristo y S. Bernardo: las estatuas de los dos S. Juanes en los intercolumnios: la medalla de la asuncion de la Virgen en el segundo cuerpo: dos estatuas de santos de la orden del Cister a los lados; y un calvario en el remate».

Poco detalló el retablo Bosarte, que solamente citó la medalla de Jesús y San Bernardo, el asunto principal; y pasó por alto, como Ponz y Ceán, los relieves del pedestal o zócalo que representan los cuatro Evangelistas, además de San Esteban, San Lorenzo y dos santas, una con una cabeza de hombre a los pies (¿será Judit?) y otra con un cordero sobre un libro, y con palma. Tampoco citaron el San Miguel y Angel de la Guarda que están a los lados del Calvario del remate, ni los cuatro relieves con medias figuras en los recuadros sobre los nichos.

Bosarte (209), sin duda, vió la obra de prisa. Dijo:

«El retablo mayor de las Huelgas es tambien de Gregorio Hernandez, como advierten nuestros escritores, y contiene buenas estatuas y pinturas; pero la medalla o quadro de relieve, que es el asunto principal del retablo, contiene un asunto muy dificil, que es el Señor desenclavados los brazos de la cruz, y clavados los pies, esperando en los brazos a San Bernardo, que está adorando al mismo Señor. No digo que el asunto esté mal desempeñado, pues al fin es cosa de Gregorio Hernandez; pero hubiera sido de desear que este asunto, realmente dificil, se hubiera en esta u otra iglesia encargado a Juan de Juní a ver el partido que tomaba aquel valiente ingenio. El retablo se hizo y concluyó el año de 1616 (no la obra de la iglesia), segun se lee en un gran letrado que hay en el zócalo, y coge todo lo ancho del retablo que dice así: *A gloria de Dios y de nuestra Señora se hizo, pintó y acabó este retablo, siendo abadesa Doña Isabel de Mendoza año de 1616. ¡Exemplo raro de celeridad en el trabajo! Pero lo que llama la atención es, que en aquel mismo año de 1616 fué quando Gregorio Hernandez compró las casas que fuéron de Juan de Juní, y que este habia construido o comprado el solar para construir las setenta y un años antes, de que ya hice mencion arriba».*

Parece que quiere decir Bosarte que en un año se hizo toda la obra, de arquitectura, escultura y pintura, en 1616. No; lo que quiere decir el letrado es que se acabó en esa fecha. Y, en efecto, así sucedió.

Según un documento que en seguida citaré, en 1614 «se ba haciendo asentando y acabando un retablo de talla y escultura», retablo que era «para la yglesia... de las huelgas y altar mayor de ella», y por ello y faltar «el pintarle dorarle y estofarle», la abadesa Doña Isabel de Mendoza contrató con el pintor Tomás de Prado, por precio de cuatro mil ducados, tales obras de pintura y dorado, cuyas condiciones transcribió Martí (*Estudios*, 395), tomándolas de la correspondiente escritura, otorgada el 9 de Mayo de 1614, en el protocolo de Juan Ruíz; condiciones muy detalladas, pero de las que nada se deduce relacionado con el escultor.

En otro documento de la misma fecha otorgado por la abadesa y el pintor, exprésase que «se esta acabando un retablo nuevo» que «lo aya de pintar yo», decía Tomás de Prado, y se establecen las capitulaciones del dote de hábito de doña Bernarda (de quince años) y doña Mariana (de trece) de Prado, hijas del pintor, que habían de entrar en el convento de las Huelgas. El pintor daría por dotes, y, por tanto, dejaba de percibir de los 4.000 ducados de su obra, 3.700, y solamente «los trescientos restantes me los aya de pagar el dho conv.^{to}», añadía.

De modo que en 1614 se acaba la obra de escultura, se empieza en seguida la de pintura, y se termina ésta, y el retablo por completo, en 1616, como dice el letrero del zócalo de la obra. No era, pues, trabajo de un año, como dijo Bosarte.

Pero nada se sabe documentalmente de la labor de ensamble y escultura. Hay un retablo muy semejante a éste en Valladolid, en Santa Isabel, y en él se documenta la arquitectura. A ambos los considero hijos del mismo padre, y aunque Francisco Velázquez salga como contratante con el convento, no creo fuera el escultor de la obra, y en ella veo manos parecidas al de las Huelgas. Porque, en conciencia, y con certeza, y a pesar de haberlo dicho todos los escritores de arte que he leído, la escultura del retablo mayor de las Huelgas, ¿es de Gregorio Fernández? La misma pregunta me hago relacionada con la escultura de retablos que hicieron los ensambladores de la familia Velázquez; este de las Huelgas fué hecho, indudablemente para mí, por Francisco Velázquez, como he dicho; pero, por lo mismo que Fernández puso estatuas suyas en obras de retablos en que ciertamente trabajaron Cristóbal, Francisco y Juan Velázquez, ¿se va a asociar siempre el nombre del maestro a los Velázquez? Por eso, precisamente, son mis dudas, sobre todo cuando no se ve franca la mano de Fernández en la escultura; y aquí, en las Huelgas, puede decirse, porque el relieve de San Bernardo, la Asunción y el Calvario del remate tienen mucho del maestro, es cierto; pero en los demás detalles falta la característica general de las obras de Fernández, ese se-

llo genuino y especial observado en las obras indubitables. ¿Habrá en las Huelgas mucha obra de los oficiales y por eso no se ve tan francamente la gubia del maestro?

Sigo con el mismo criterio que he repetido ya, y sobre el que volveré a insistir. Observo los trabajos de los Velázquez en muchos retablos: los de Angustias, San Miguel, Santa Isabel, Huelgas, San Felipe de la Penitencia, San Juan Bautista, y precisamente en ellos salta la duda del escultor que labrara las estatuas y los relieves. Cuando adquiere Fernández gran prestigio ya es por cerca de 1616; ¿habría trabajado antes para los encargos de los Velázquez y tenía que acomodarse a los modelos y dibujos que éstos le dieran? Si pudiera documentarse el escultor de esos retablos citados últimamente, se saldría de la duda: o hubo escultores en Valladolid a principios del XVII que no conocemos, quizá los Rincón, o tuvo Fernández un período en su estilo que nadie hemos estudiado aún. Dice mucho la amistad de los Velázquez con Fernández. Indudablemente, éste recomendó a Francisco y Juan para la arquitectura y ensamblaje de los retablos mayores de la catedral de Plasencia y de San Miguel, de Vitoria. No podía ser ingrato Gregorio Fernández con la familia de Cristóbal, que llevó la mayor parte del trabajo en las obras artísticas hechas para las fiestas de 1605 por el nacimiento de Felipe IV, en que la actuación del escultor es muy pequeña.

Queda, como más que probable, casi seguro, el escultor del retablo; no así el ensamblador, que lo fué, por identidad de obra con otra, Francisco Velázquez, y mucho menos el pintor, que con toda seguridad lo fué Tomás de Prado, no el «afamado pintor don José Martínez», que citó González García-Valladolid (*Vall. Sus recuerdos, etc.*, I, 404), sin precisar quién sería ese pintor de tanta fama, pues el Martínez pintor de Valladolid fué el ya conocido Gregorio, quizá el jefe de la escuela vallisoletana, que llamó también José (no don José) el viajero Ponz.

Una razón más a favor de Fernández en este retablo de las Huelgas, está en que Francisco del Rincón hacía años que había fallecido cuando se labraba. Se ve a Rincón en 28 de Noviembre de 1606; pero en 1609 se pregunta en un pleito a varios testigos si conocieron a Adrián Alvarez y Francisco del Rincón, y no se dice si les conocían, sino si les conocieron, como si hubieran fallecido ambos, y de Adrián se sabe que no llegó al siglo XVII. Otra cosa hubiese sido, seguramente, al vivir Rincón al hacerse el retablo, pues el hijo Manuel del Rincón era muy joven para encargarse de tal obra escultórica.

RETABLOS COLATERALES

También se han citado en las Huelgas otras obras de Gregorio Fernández. González García-Valladolid (*Vall. Sus recuerdos, etc.*, I, 404), escribió: «El retablo mayor y los colaterales, son de Gregorio Hernández, quien los terminó el año 1616; como de tal autor, ejemplares primorosísimos».

Los retablos no son de escultura: tienen uno una imagen de la Virgen y otro un San Bernardo, de bulto; los demás asuntos son lienzos. La obra, pues, de los retablos, en ensamblaje, no era obra de Gregorio Fernández, como tampoco lo son las dos estatuas citadas.

ESCULTURA DE LA CAPILLA DEL CRISTO

Anotó Ponz (XI, c. 4.^a, n. 8), que «Todos los demás retablos de esta Iglesia [de las Huelgas] son de buena arquitectura, particularmente el de la capilla del Santo Christo, en donde se conservan pinturas bastante buenas de la Pasión del Señor, y de cuatro Apóstoles. El Crucifijo, y nuestra Señora en este retablo son del estilo de Gregorio Hernández; y las pinturas referidas de la capilla, cuyo estilo no discrepa mucho del que se observa en las del retablo mayor, pueden ser de aquel Joseph Martínez, de quien he hablado tratando de la capilla de Fabio Nelli en San Agustín».

Aquella capilla es la primera del lado de la Epístola a contar del crucero. Tiene el retablo no solamente el Crucifijo y la Virgen, sino también San Juan; pero creo estas estatuas del estilo o escuela de Gregorio Fernández y nada más.

Pudiera ser, y es lo más probable, que las pinturas de este altar no fueran del Martínez que dijo Ponz, que era el ya documentado y conocido Gregorio Martínez, sino del mismo Tomás de Prado. Estas pinturas son buenas y representan La Cruz, el Sepulcro del Señor, la Flagelación y Santos.

Lleva otras esculturas el retablo en nichos laterales, que no son malas. El corte del retablo está sacado de los mayores de San Juan y San Felipe de la Penitencia; es el mismo que el mayor de las mismas Huelgas; por tanto, de Francisco Velázquez, quizás.

Tanto las pinturas del retablo de la capilla del Cristo, como del semejante de los Dolores, ya indicado, se supusieron, en el inventario hecho por la Junta clasificadora, de Juan de Juanes o de su escuela.

Convento de San Agustín (hoy Provisión Militar)

ESCULTURAS DEL RETABLO DE LA CAPILLA DE SANTIAGO

El viajero Ponz (XI, c. 3.^a, n. 35), al examinar esta iglesia de agustinos, citó que «La capilla de Santiago es bastante buena, y en el retablo hay obras del estilo de Gregorio Hernandez».

De dicha iglesia se recogieron después de la exclaustación hasta trece estatuas; pero de las que se conoce la procedencia segura del convento de San Agustín, no se pueden atribuir a Fernández; son de su época, y nada más.

Lo único cierto que se puede afirmar es que en San Agustín hubo una obra de Fernández. Lo expresó fray Andrés de Corral en 1803 en su discurso citado, al decir que en San Agustín había «un San Joset de Gregorio Hernandez, que armándole un gran chuzo en la mano, como si fuera un Guarda de Viñas, y un horroroso Serperton al pie, mas feo todavía por el Arte, que por su espantosa figura, como el Chivon de Diógenes, se vé disfrazado en un San Judas Tadeo».

Convento de Sancti Spiritus

SEPULCRO DE CRISTO (procedente del convento de monjas de San Nicolás)

En la iglesia parroquial antigua de San Nicolás, que servía a la vez a las religiosas de San Nicolás, había, según Palomino, «un Sepulcro de Christo, que es una maravilla», de Gregorio Fernández; noticia que repitió Ceán Bermúdez (II, 268) al catalogar entre las obras de este escultor, en la citada iglesia de las monjas de San Nicolás, «El entierro de Cristo».

El convento fué mandado evacuar por los franceses en 4 de Agosto de 1809; derribado en parte, fué cuartel de las tropas de Bonaparte. Las religiosas—que procedían primitivamente del convento del Sacramento refundidas con las de San Nicolás, por lo que se llamó al convento en sus primeros años del Sacramento y San Nicolás, y daban culto en la parroquia, que era su iglesia, como lo habían dado antes las del Sacramento en la primitiva parroquia de San Ildefonso—, se trasladaron provisionalmente, quizá por la proximidad, al convento de San Quirce, y luego definitivamente al de Sancti Spiritus.

De esa escultura del Sepulcro de Cristo, que solamente recuerdo haber visto citada en Palomino y Ceán, nadie ha dicho una palabra, que yo sepa al menos; y los sucesos en que se vió envuelto el convento de monjas de San Nicolás, en el año 1809, pudieran hacer suponer que había desaparecido la escultura. Pero he averiguado que las religiosas, al trasladarse al convento de Sancti Spiritus, llevaron con ellas la mencionada escultura, y que en la clausura de este convento se guarda, muy apreciada de las religiosas, y según éstas mismas, es obra de mucho mérito, al decir de las pocas personas que la han visto. En el inventario de los conventos de religiosas de la ciudad, hecho por la Comisión clasificadora de 1836, se reseña la obra sencillamente, en el coro: «un Sepulcro de Escultura, Tamaño natural».

Mientras, con el permiso competente, no pueda verla, lo único que puedo agregar es que Martí (*Estudios*, 635) supuso que Juan de Muniátegui «tal vez haría trabajos de escultura o talla» para el convento de San Nicolás, sin referirse a obra de ningún género, y sin otro fundamento que Muniátegui salió fiador en 1609 de Antonio de Arta, continuador de la obra de construcción del convento, comenzada por Pedro Rodríguez. El indicio es de poco valor.

Convento de San Felipe de la Penitencia

RETABLO MAYOR

La iglesia del convento de religiosas dominicas de San Felipe de la Penitencia, tiene un retablo mayor que ofrece cierto interés. Compónese de un basamento o zócalo con relieves, cuatro altas columnas corintias que dividen el cuerpo principal del retablo en tres compartimientos: el central, con el entablamento remetido del de los laterales, tiene arco de medio punto; los de los lados llevan dos nichos esféricos, lisos, superpuestos. Sobre la cornisa corre un ático con columnas, frontón triangular y caja semicircular en el centro; a los lados, sobre los compartimientos extremos del cuerpo principal, relieves en sencillos encuadrados. La disposición general es, pues, se mejante al retablo de la capilla del Crucificado, en las Huelgas; de buena ordenación y de la misma época.

Está avalorado este retablo por buena escultura. Los relieves del zócalo o basamento representan, los correspondientes a los intercolumnios, la Visita de la Virgen a su prima Santa Isabel y el Nacimiento de San Juan Bautista; los de los frentes de los pedestales de las cuatro columnas, cuatro santos dominicos que dicen son Pío V, Inocencio V, Antonino y Alberto Magno. El compartimiento central del cuerpo del retablo tiene una estatua, a gran tamaño, de San Felipe Apóstol; los nichos del intercolumnio

de la izquierda, las de Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina de Sena; los del lado de la Epístola, Santo Tomás de Aquino y Santa Inés de Monte Policiano. Como era de rigor, el centro del ático lleva el Calvario, y los cuadrados relieves de sus lados, representan a San Juan en la prisión y la Degollación. Aún se observan en los extremos del ático escudos nobiliarios, de los patronos de la capilla mayor, y sobre los relieves, figuras simbólicas, recostadas, con un cáliz una en una mano y una cruz la otra figura.

La época del retablo se deduce fácilmente, no sólo observando la obra en conjunto, sino leyendo la corrida inscripción del arranque de las bóvedas de la iglesia: «Esta yglesia y capilla mayor acabaron Jvan de Balenzia y Jvan de Sabanza, vecinos desta zivdad de Valladolid.... acabose año de 1611». García-Valladolid (... *Sus recuerdos...* II, 445) escribió equivocadamente Sabauza y 1610. El tiempo del retablo es de hacia 1611 y le costearon Juan de Valencia y Juan de Sabanza, de quienes son los escudos citados, y por recuerdo de sus nombres se pusieron los relieves que refieren pasajes de la vida de San Juan Bautista.

He pretendido averiguar algo de los artistas del retablo, y nada he encontrado hasta la fecha, ni los papeles de las monjas dan luz sobre este particular. Pero se observa un dato que ya he expresado: el retablo es del mismo modelo que el del Crucificado de las Huelgas, y no sólo la arquitectura, sino algunas estatuas, sobre todo las del Calvario, son más que de la escuela y del estilo que las del repetido Calvario de la capilla del Cristo de las Huelgas, y casi idénticas a las del también Calvario del remate del retablo mayor de las Huelgas. Es mucha semejanza y coincidencia para no declarar que los artistas de las Huelgas trabajaron esta obra de San Felipe de la Penitencia. Yo así lo creo. El ensamblador y el escultor de aquellas obras, fueron los que labraron esta otra del convento de dominicas. Se cita a Gregorio Fernández en las Huelgas, y yo deduzco que el arquitecto ensamblador fué Francisco Velázquez; pues a éste le aplico la obra de ensamblaje del retablo de San Felipe de la Penitencia. En cuanto a atribuir la escultura a Gregorio Fernández, puede repetirse aquí lo que vengo sosteniendo al unir los nombres de Fernández y Velázquez: o el primero de éstos, al trabajar en obras de la familia del segundo, tuvo un primer estilo que no se ha estudiado, más que por otra cosa por la falta de un documento que resuelva esta cuestión, o hay que admitir la existencia de escultores que, en último caso, pudieran ser los Rincón, y ya había fallecido Francisco cuando se hacía el retablo de San Felipe, pues si se acabó la iglesia en 1611, hay que suponer que el retablo se hiciera en seguida, pero no antes, para achacar la escultura al más viejo de los Rincón.

Convento de San Pablo

SANTO DOMINGO DE GUZMAN
Y SEPULCRO DE UN CABALLERO

En la iglesia del convento de dominicos titulado de San Pablo, en Valladolid—notable y famoso, no solamente por el arte que allí se desarrolló, sino por los hechos históricos que a la sombra de sus muros sucedieron—, se conserva una buena estatua de Santo Domingo de Guzmán, que creímos Martí y yo pudiera establecer el paso a la escultura barroca; pero tengo que rectificar el concepto, por haber tenido ocasión de examinarla detenidamente, y con buena luz, cosa que no pudimos hacer Martí y yo juntos, cuando por nuestras correrías por el Valladolid antiguo llegamos a San Pablo.

Pero he de seguir el método que me he impuesto, de anotar lo que escritores acreditados escribieron.

Citó Palomino en la iglesia de San Pablo «la efigie del glorioso Patriarca Santo Domingo, y otras efigies, y un Sepulcro, que es un asombro». Ponz no mencionó la estatua de Santo Domingo, conformándose con apuntar la escultura del Cristo yacente, «que se tiene por de Gregorio Hernandez, de quien hay alguna otra cosa en la Iglesia». Ceán catalogó, además del Cristo expresado, «La [estatua] de Santo Domingo en su altar y alguna otra cosa». Del Cristo me ocupo en *Las cofradías, las procesiones y los pasos de Semana Santa en Valladolid*.

Bosarte, más explícito y concretando perfectamente, no apuntó lo del Cristo difunto; pero escribió de un sepulcro de un caballero, que es fácil fuese al que se refirió Palomino: «En la iglesia de San Pablo—dice, p. 210—, son de Gregorio Hernandez las estatuas del altar de Santo Domingo, y un difunto ilustre, que no sé quien sea, en un sepulcro: está armado de todas armas, echado sobre un plano inclinado, en una de las paredes del crucero de la iglesia de San Pablo, cuya execucion es de mano muy franca, muy maestra, y muy expedita. El morrion está a un lado, para que se le vea la cabeza. No tiene inscripción, cosa que no debia haber quedado así. Se dice ser de mano de Gregorio Hernandez, y no lo desmiente su estilo. El bulto es de mármol, tamaño natural».

El conde de la Viñaza (II, 260), muy equivocado, da en la iglesia de San Pablo, y atribuye a Fernández «El Busto de un caballero armado, en su sepulcro».

La estatua yacente del caballero con arreos militares que describió Bosarte, no existe; por lo menos, no he encontrado restos de

ella en la iglesia. Y tengo para mí que a ella se refiere una estatua, existente hoy en Inglaterra, de la cual me remitieron hace tiempo fotografía, y sin decirme más que procedía de una iglesia de Valladolid, para ver si podía averiguar qué personaje representaba. Suponían la cosa sencilla.

De todos modos, no sería la estatua de mármol, sino de alabastro, y si hubiera sido de Gregorio Fernández, sería lo único que pudiera citarse labrada en piedra, pues no conozco nada en ese material de mano del artista. Es más probable que fuese obra de Esteban Jordán, o Pedro de la Cuadra, o Francisco del Rincón, que se sabe, ciertamente, se dedicaron algunas veces, con éxito, a labrar el alabastro.

El Santo Domingo, ya es otra cosa. Está en la que fué capilla del colegio de San Gregorio; antes estuvo en donde se venera el Cristo yacente.

Hace tiempo, como he dicho, nos pareció a Martí y a mí una escultura barroca, bien que no pudimos observarla a nuestra satisfacción por los infinitos detallucos que tenía el altar. Y por ello, si habíamos de seguir la atribución general, en la que dudábamos, creíamos sería una de las últimas obras de Gregorio Fernández, adelantándose a su tiempo en el excesivo movimiento de los paños, siempre en él amplios por punto general.

Sin embargo, habíamos leído muchas veces una atribución que se daba sin género de duda. En el inventario de 16 de Mayo de 1836, de la Comisión clasificadora, se indicaba que quedaba en la iglesia de San Pablo, «En el colateral de la derecha un Santo Domingo de tamaño natural de Gregorio Hernandez de mucho merito». Todos los escritores locales citaron la estatua como de Fernández, comparándola alguna con la conocidísima de Pereira, el San Bruno en la Cartuja de Miraflores, de Burgos, sin acordarse que el San Bruno del Museo de Valladolid fuera quizá el modelo en que se inspirara aquél. Pero, a pesar de ser la atribución tan general, no había un dato cierto y seguro, y seguíamos la atribución con algún recelo.

Todo lo más que encontré al efecto, lo dije en mi libro *La iglesia del convento de San Pablo y el colegio de San Gregorio* de Valladolid (p. 12). El prior fray Baltasar Navarrete (que falleció en 1636), el mismo año que Gregorio Fernández, según el padre Arriaga, en el manuscrito que llamamos *Historia inédita del colegio de San Gregorio de Valladolid*, hizo muchas obras: mandó hacer el retablo mayor, decoró la librería del convento con pinturas de los varones ilustres de la casa, levantó un torreón «eminente a todo Valladolid», con reloj, en armonía al antiguo, y «adornó—escribió—la capilla de Santo Domingo, con «retablo y escultura artificia-

por el famoso Gregorio Hernández, y de las primorosas que obró», según el padre Arriaga. «Era general—añadí en nota—atribuir el Santo Domingo al famoso escultor Gregorio Fernández (más conocido por Hernández); pero al dar la noticia el padre Arriaga... contemporáneo como era de aquél, hace más firme la atribución. Sin embargo, la escultura, con ser buena, no es del estilo y modo de hacer de Gregorio Fernández: no hay más que compararla con la indubitable del Museo. La de San Pablo es más movida y tiene los paños algo barrocos».

Así que publiqué la noticia tomada del padre Arriaga, Martí la aprovechó en su estudio sobre *Gregorio Fernández* (en el *Museum*, t. II, p. 236), y me decía: podemos estar satisfechos aunque rectificemos la crítica que de la escultura hemos hecho juntos.

Cierto que así tiene que ser. Hoy se observa bien y con buena luz la estatua de Santo Domingo. Lo que creíamos barroco no es tal; es la actitud del santo como si fuera a caer de rodillas ante el Crucifijo que en alto sostiene en su mano izquierda, Crucifijo al que contempla con arrobamiento; la mano derecha parece sostener algo, y hoy tiene un rosario pequeño. La cabeza es muy hermosa y finamente tallada, muy varonil y enérgica. Lo mismo el hábito que la capa tienen paños muy amplios y movidos; se recoge o dobla la capa sobre los brazos como era costumbre en el maestro. El hábito blanco terroso ofrece los pliegues con gran claro-oscuro con intención de conseguir buen juego de luces; el plegado está muy estudiado, y se adapta perfectamente a la actitud o acción dicha de arrodillarse, que sin comprenderla, porque no la veíamos, nos desorientó a Martí y a mí. He dicho algunas veces que las obras de Fernández lucen más a plena luz, y esto he notado en la de Santo Domingo. La claridad con que se observa ahora la da su justo valor. Me parece mejor que antes, quizá sea por la satisfacción de haber comprobado una atribución general y seguida por todos, pero sin el documento; y de fuerza creo puede tenerse el dicho del padre Arriaga, que vivió por aquellos años en que Fernández llenaba nuestras iglesias de buenas, unas veces, y otras, magníficas esculturas.

La síntesis de esta estatua la hago copiando a Martí en su último estudio en *Museum*: «Es hermosa la expresión del rostro vuelto hacia el Crucifijo levantado en su mano izquierda; pero tiene la figura mayor movimiento del que solía emplear [Fernández] en las imágenes sagradas».

Recientemente se ha pintado la estatua, cosa mal hecha a mi juicio; pero no parece haber sido retocada la cabeza, que sigue pareciendo muy hermosa.

CRISTO YACENTE EN EL SEPULCRO

De esta escultura, según he expresado ya, trato en el libro de *Semana Santa* (p. 85), y sigo el criterio de no repetir lo que allí se dijo.

Convento de San Quirce

ESTATUITA DE SANTA LIBRADA

En los números correspondientes a los días 15 y 22 de Agosto de 1919, de *Diario Regional*, bajo el epígrafe *Arte Castellano* y firmado, el primer día, por Miguel de Hontangos, y el segundo de Hontang, se publicó un artículo dando cuenta de una estatuita que, dice el autor, en una época la titulaban «Santa Ludgardita» y en otras Santa Librada.

Esa «bellísima estatuíta» está en el coro, al lado de la derecha, según se mira a la silla abacial, y es tal su importancia para el autor, para el cual aparece como un verdadero hallazgo artístico, que para hacer observar su entusiasmo por la obrita, copio algunos de los párrafos del sabroso artículo:

«La preciosa y encantadora estatuilla que describimos—dice el señor Hontangos u Hontang—representa a Santa Librada en el momento más sublime y tremendo de su crucifixión. ¡Qué emotividad, qué grandeza la representada por el egregio artista que la construyó, pues no dudamos que esta estatuita es la más admirable y bella que atesora Valladolid con tener tanto y tan bueno!».

Un momento de cálido entusiasmo le hace decir al autor: «¡Artistas, buscad en este momento la mujer más bella y tipo de la raza vacca! Pues este tipo es el que a todos los artistas de este país les ha servido de modelo. Estudiadle sino en las pinturas rupestres de Palencia y lo vereis o en marmórea estatua griega del Museo o en las creaciones de Berruguete y Hernández... y os servirá de modelo como les sirvió al incomparable Hernández que para el gusto del cronista es más admirable que Juni y Berruguete y que si no lo fuera, algo diría que era el maestro príncipe de la admirable y riquísima escuela de Valladolid que tiene figuras de mérito tan extraordinario como los dos antes citados y Giralte».

«En fin, ved que este tipo y modelo es igual y semejante al más bello de Murillo, del cual nada desmerece y en todo es exacto».

Viene luego una atribución de autor sin titubeos ni reservas, y exclama:

«Pues este es el tipo escogido indudablemente por Hernández para su Santa Libradita del Monasterio de San Quirce».

Con ser esto tan sustancioso, aún el autor añade más: «Esta estatueta creemos fué hecha para algún oratorio de dama prócer de la corte vallisoletana, de aquellas que en su sangre llevan sangre lusitana, celtibérica y aun italiana...», como la santa mártir, que era hija de patricio romano y de «su madre Golsia, jefe de familia ibérica por la institución del matriarcado e indudablemente sacerdotisa del Sol».

Todo ello es preciosísimo, en verdad; pero, según el cronista, hay que sentar dos hechos de gran interés: que la obrita es la más admirable y bella que atesora Valladolid, y que es debida, sin género de duda, a Gregorio Fernández.

La cosa es estupenda. Es la obra una estatueta de 37'50 por 33 centímetros (78 por 38'50 con peana y cruz); tiene túnica encarnada con flores doradas y ceñidor azul; el pie derecho clavado sobre el izquierdo con el mismo clavo. Una obrita... pero, ni bella, al contrario, mediocre, que no recuerda para nada, absolutamente en nada, ni los inconfundibles paños de Fernández ni sus partes desnudas: cara, manos, pies. La atribución es una lamentable equivocación, y la calificación de la más admirable y bella de las esculturas vallisoletanas una falta de vista imperdonable al más miope. ¡Si siquiera se pareciera a la Santa Librada del Museo vallisoletano, y nadie se atrevería a adjudicársela al maestro!

De lo demás, ¿para qué hablar? Eso de que Fernández es «más admirable» que Juní, el gran técnico, y Berruguete, el rey de la Escultura castellana... no puede pasar aquí, en Valladolid, donde, entre otras, se encuentra la estatueta de San Sebastián, del gran Berruguete; ideo sí que es admirable!

Convento de Santa Ana

CRISTO YACENTE

Si ya se ha hecho referencia de algunos Cristos yacente, que juiciosamente pueden atribuirse a Fernández, o que de su taller salieran, poniendo él en ellas, en más o en menos, su laborioso cincel, pero cabiendo siempre la duda o haciéndose la atribución al maestro no sin alguna reserva, había que suponer que en Valladolid existieran Cristos yacentes auténticos de Gregorio Fernández, no solamente porque su taller estuvo siempre en Valladolid, sino porque aquel fué el tema que repitió con más frecuencia y quizá la estatua que confirmase la maestría o diera a conocer al escultor más intensamente.

No podía faltar en Valladolid la imagen de Jesús en el sepulcro, y, efectivamente, en la clausura de Santa Ana se guarda una

magnífica estatua de tal asunto con los caracteres todos de las obras de Gregorio Fernández, y las circunstancias particulares que tienen los Cristos yacentes de Madrid atribuídos al maestro imaginero.

Se expone a la veneración de los fieles el Jueves Santo al pie del monumento, y no es la ocasión más apropiada para estudiarla dedibamente; pero, con todo, nada más fijar la vista en la estatua acuden a la memoria los mejores Cristos citados de Madrid, porque el de Santa Ana de Valladolid es de los buenos. La suavidad del modelado de las carnes, la cabeza tan repetida por Gregorio, la disposición general, la sábana con los pliegues tan especiales del escultor que forman estilo tan propio, todos son detalles que aseguran, por la comparación, la autenticidad de la obra, además, es claro, de lo maravilloso del desnudo que solamente Fernández trató de aquel modo en Castilla. El brazo izquierdo no le tiene doblado ligeramente apoyando la mano en el torso; está también tendido sobre la sábana, y aun algunas otras pequeñas diferencias se observan, recordando los clásicos de Madrid; pero no iba el maestro a repetir hasta la saciedad los más insignificantes detalles, de modo que las obras del mismo tema fueran una reproducción automática del modelo adoptado.

Es el Cristo de Santa Ana magnífico, sino el mejor de los de Valladolid, y habiendo reseñado los de Madrid, con los que tiene tantos puntos de contacto, no he de repetir la suerte.

Tiene también su leyenda, como la tienen otras estatuas de Valladolid. No conocen en el convento la noticia más insignificante que haga alusión a la escultura; mas dicen las religiosas que es tradición que se halló la obra a la puerta del convento viejo, allá por los principios del siglo XVII, después de una noche tormentosa del mes de Noviembre, sin saber quién allí la depositara. El sacristán fué el primero que descubrió la estatua y dió del hecho cuenta a las religiosas bernardas, quienes atribuyeron a acto que escapaba de los límites de lo corriente y vulgar el suceso; y el Cristo fué entrado en el convento y venerado con gran fervor, desde entonces, por las pobres monjas.

¿Fué un regalo del piadoso y religiosísimo Gregorio Fernández a aquellas buenas madres? ¿hizo el obsequio algún caballero, encargando previamente el secreto al escultor? ¿Quién lo sabe? Pero las religiosas se encontraron con una magnífica escultura, y era cosa de dar gracias a Dios por ello. No las escasearían.

Excuso indicar que esta escultura no ha sido reseñada, ni citada siquiera, por los escritores locales, ni se inventarió en lo que existía en los conventos cuando la exclaustación. Mayor olvido no es posible en aquellos tiempos.

Convento de Santa Catalina

RETABLO MAYOR

Unidas dió Palomino las biografías de Juan de Juni y de Gregorio Fernández, sin duda, porque los supuso viviendo los mismos años en Valladolid; y al tratar de las obras del segundo citó en la iglesia del convento de religiosas de Santa Catalina, «el retablo mayor, adornado todo de estatuas, y medios relieves, que es una admiración».

Con decir que el retablo no es de escultura, sino de pinturas, y que la santa titular es imagen de vestir, queda dicho lo mal que informaron a Palomino. Es fácil que se confundiera con la iglesia del convento de Santa Isabel, en la misma calle que el de Santa Catalina. En ella, el retablo mayor, sino de mano de Fernández, por lo menos es de su época.

CRISTO YACENTE

Esta magnífica talla de Gregorio Fernández en el convento de dominicas de Santa Catalina, queda reseñada en *Las cofradías, las procesiones y los pasos de Semana Santa en Valladolid*, p. 86.

Convento de Santa Isabel

ESCULTURA DEL RETABLO MAYOR

El viajero Ponz (XI, c. 4.^a, n. 11) se fijó en este retablo, obra que no citaron Ceán Bermúdez ni Bosarte, y escribió: «Santa Isabel llaman a un Convento de Monjas Franciscas. La estatua del retablo mayor de la Iglesia es obra de bastante mérito; pero todavía me parece que lo tiene mayor en su línea el tabernáculo, cuya figura es ochavada con columnas dóricas, y la materia de varios mármoles, y bronce».

El primero que con cierta reserva atribuyó autor a esta obra, fué Muñoz Peña (*El Renac. en Vallad.*, p. 75), quien al tratar de obras de Gregorio Fernández en Valladolid, escribió que «quizás sea también suyo, aunque no se lo hemos visto atribuído el [retablo] que tienen en su Iglesia las monjas de Santa Isabel».

Sin embargo, Martí (*Estudios*, 636) publicó la escritura de concierto entre el monasterio y Francisco Velázquez, «ensamblador», otorgada en 21 de Junio de 1613, ante Tomás López, para hacer dicho retablo. Había de llevar mucha escultura, como, en efecto,

tiene. El pedestal llevaría diez figuras de los santos que la abadesa señalase, y dos relieves del Nacimiento y la Adoración de los Reyes. La custodia y el Ecce Homo estaban hechos y no entraban en el contrato. Los relieves del primer cuerpo habían de ser la Visitación y la Anunciación; las figuras de los nichos, San Juan Bautista y el Evangelista. El nicho principal del segundo cuerpo tendría Santa Isabel con «una corona encima de vn libro, y dos ángeles con una corona cada uno, y Dios Padre arriba»; los relieves de los lados, la Resurrección y la Asunción; las figuras de los nichos, San Miguel y el Angel de la Guarda; en los recuadros sobre los nichos, las cuatro Virtudes. En el remate se harían los santos de la orden, San Luis rey de Francia, San Antonio, San Bernardino y San Buenaventura. Las tres figuras del Calvario del remate, estaban hechas y tampoco entraban en el concierto. La obra había de darse acabada en el primer cuerpo el 8 de Mayo de 1614. El precio, con «reja de madera» y púlpito, era de 1.200 ducados. No debía entrar la pintura, pues a ella no se hace referencia alguna en el contrato, y además el precio de ajuste lo indica.

Bien claramente expresa la escritura que el que contrataba la obra era el ensamblador Francisco Velázquez, hijo del que tomó a su cargo el retablo mayor de las Angustias, Cristóbal. Pero al tratar de este retablo expuse mi creencia sobre que ni Cristóbal ni Francisco fueron escultores; debieron trabajar siempre como ensambladores, aunque alguna vez se titulen de aquel modo. Y una razón de las que daba, respecto a Francisco, se encuentra precisamente en este retablo de Santa Isabel. Lleva mucha obra de escultura, como se observa en el contrato y en el retablo mismo, que se conserva incólume, y ello no obstante, se nombra Francisco Velázquez ensamblador. Y si en el retablo de las Angustias se pudo suponer que trabajara Gregorio Fernández, más razón hay para creer que el maestro no fuera ajeno a esta obra de Santa Isabel, aunque le contratara Velázquez.

Pero existen otras indicaciones a favor de la atribución a Fernández de parte de la escultura de este retablo de Santa Isabel. Su gran semejanza e idéntica composición a la del principal del convento de las Huelgas. Las líneas arquitectónicas son las mismas en ambos, salvo las proporciones del plano en que habían de colocarse las dos obras. La distribución y disposición de los asuntos de escultura y pintura, las mismas. Únicamente se colocaban en las Huelgas, en vez de los cuatro relieves del de Santa Isabel, cuatro lienzos pintados. Comparando ambas obras se ve la identidad de artistas que trabajaron en una y en otra. Para más analogías, véase en las Huelgas la medalla del asunto de San Bernardo, en que los hábitos del santo acusan algo más el estilo de

Gregorio Fernández; la Santa Isabel del convento de franciscas, es el modelo de las Santas Teresas de Fernández en el Museo de Valladolid y en el retablo de la Catedral de Plasencia. Nadie ha puesto en duda—al contrario, la atribución es unánime—, que la escultura de las Huelgas sea de Fernández; todos los escritores y críticos de arte le adjudican la obra sin reserva de ningún género; pues otro tanto pudiera decirse del retablo de Santa Isabel, a pesar de ser floja la obra. De éste y del de Huelgas supongo yo, hasta ahora, que fueron los artistas: de la arquitectura y ensamblaje, Francisco Velázquez; de parte de la escultura, nunca de toda ella, Gregorio Fernández o un escultor desconocido que trabajó mucho en Valladolid; y del dorado y pintura, Tomás de Prado, trinidad que sería fácil se observara algunas veces.

Hay, por otra parte, otra circunstancia que abona la atribución de parte de la escultura del retablo mayor de Santa Isabel a Fernández, como fué el primero en apuntar don Pedro Muñoz Peña, según ya dije, y yo sostengo ya con algunas razones. Dichos dos retablos mencionados varias veces y que he estudiado comparándoles entre sí, se hacen por los mismos años, casi a la vez: la parte de arquitectura y escultura del de Huelgas se termina en 1614, pues en 9 de Mayo se contrata la pintura, y se indica en la escritura que acababan aquellas obras; la de arquitectura y escultura del de Santa Isabel se conciertan, como ya he escrito, el 21 de Junio de 1613. Esto no diría nada, pues hay que contar que más artistas había en Valladolid de los expresados; pero ocurre que para el retablo de Santa Isabel había que hacer de todo bulto cuatro estatuas de Santos de la orden, que se colocarían sobre el segundo cuerpo, y en los nichos laterales de éste, habían de ponerse San Miguel y el Angel de la Guarda, también figuras redondas. Al montar el retablo se vió que no cabían los cuatro santos de la orden, por impedirlo la bóveda de la capilla mayor; y entonces se colocaron, dos donde debían ir puestos, y los otros dos, en los nichos laterales del segundo cuerpo, destinados a San Miguel y al Angel de la Guarda, estatuas estas dos últimas que se suprimieron del retablo y se pusieron al lado de la capilla mayor. Pues hasta la misma disposición de colocar a San Miguel y Angel de la Guarda como en el de Santa Isabel, se hizo en el de las Huelgas, y en éste, del mismo corte que aquéllas, están sobre su segundo cuerpo las tallas. ¿Iban a coincidir estas esculturas y disposición de las mismas en retablos que no trabajaran los mismos artistas?

Si ha de prevalecer, como es natural, la atribución, hasta ahora no documentada, de la obra de escultura de las Huelgas a Gregorio Fernández, muchos fundamentos existen para que prevalezca la que indicó Muñoz Peña en el retablo de Santa Isabel, a pesar

que el documento adjudica *legalmente* la obra completa, menos la pintura, al ensamblador Francisco Velázquez. Puede decirse de la escultura de este retablo, algo de lo que dejé expuesto en el de San Felipe de la Penitencia.

En el de Santa Isabel hay obra mediana, es cierto; pero el grupo principal es bueno y del estilo del maestro. Los arcángeles de la capilla nada tienen que echar en cara a los de la parroquia de San Miguel y ángeles del gran relieve de la Virgen y San Simón Stock en el Museo, obras de Fernández. Todos ellos son de poco mérito.

En este retablo de Santa Isabel, algo se ve, en definitiva, de Fernández; quizá los rasguños, los dibujos de las tallas, que acaso labrase Manuel del Rincón— pues ya Francisco había fallecido, y era superior a su hijo, seguramente—, bajo cierta dirección o inspección de Gregorio Fernández.

SANTA TERESA (bajo relieve)

En los inventarios de escultura y pinturas de los conventos de monjas de Valladolid, conservados en los papeles de la Comisión de monumentos, sin fecha y sin firma, aparece el correspondiente a las religiosas franciscas de Santa Isabel, y en él, en el cuerpo de la iglesia, se catalogó una obra que supusieron de Gregorio Fernández.

«Y en otro retablo a la dra. Un baxo relieve de S.^{ta} Teresa de tamaño natural de Gregorio hernandez».

Es una obra mediana que se conserva sola en pared de debajo del coro alto. No tiene altar en la actualidad, y no sé cómo se les pudo ocurrir a los comisionados para hacer los inventarios de las casas religiosas, semejante atribución, equivocada lastimosamente.

Convento de Santa Teresa

CRISTO A LA COLUMNA

En la clausura de este convento, fundado por la Madre Reformadora Teresa de Jesús, la gran santa española, existe una estatua que representa a Jesús atado a la columna, del mismo tipo, en la misma postura y con los mismos caracteres que el de la misma representación en la Cruz de Valladolid y el de Avila en los Carmelitas descalzos, obras ambas de Gregorio Fernández.

El de las teresas se parece muchísimo al de Avila, hasta por la forma de la columna, mucho más ancha hacia la base que en

la parte superior. Con ello está dicho todo, y no he de volver a tratar de una escultura para la que siguió Gregorio Fernández un modelo adoptado siempre que trató el mismo motivo. Continuó el escultor con gran perseverancia los tipos que creaba. Fué poco variado.

Tampoco fué inventariado este Cristo entre las cosas existentes en el convento cuando se hizo el catálogo poco después de 1836.

Museo de Bellas Artes

LA VIRGEN DANDO EL ESCAPULARIO A
SAN SIMON STOCK Y DOS ANGELES (pro-
cedentes del retablo y capilla mayor del con-
vento de Carmelitas calzados de Valladolid)

Gregorio Fernández hizo muchos trabajos para la iglesia de los Carmelitas calzados de Valladolid. Era, en primer lugar, muy devoto de la Virgen del Carmen; fué vecino de dicho convento y probablemente concurrente asiduo a las fiestas del mismo; el P. M. Fr. Juan de Orbea, conventual del de Valladolid, persona de familia rica y generosa, era muy aficionado a Gregorio Fernández y sus obras; y en la iglesia de carmelitas calzados, quiso Fernández que descansaran sus restos, y allí están, bajo los cientos de artefactos de un almacén del ramo de guerra, sin haber podido ser colocados restos tan buscados, en un sitio más decoroso hoy, a pesar de haberse intentado alguna vez, por desconocerse la sepultura.

No es, pues, de extrañar que Fernández labrara para su iglesia favorita obras hermosísimas, algunas desaparecidas, por desgracia, por condescendencias y favores que nunca debieron tenerse ni hacerse.

Por de pronto Palomino enumeró de Fernández, en la iglesia de Valladolid de los carmelitas «Calzados la historia de nuestra Señora dando el escapulario a san Simón Estoch y otra imagen de la Virgen, y una santa Teresa, y quatro angeles en las quatro boquillas de la capilla mayor, que todo es un pasmo».

Ponz (XI, c. 3.^a, n. 44), primero qua describió el retablo, decía de Fernández, al llegar al convento que se refiere: «De dicho artífice se ven cosas muy excelentes en la Iglesia del Carmen, Observantes,.. La escultura, pues, de dicho autor, consiste en un gran

tablero, colocado en el retablo mayor, donde se representa de mas de medio relieve a nuestra Señora del Carmen, dando el Escapulario a San Simon Stock, con acompañamiento de gloria, &c: en dos estatuas del mismo retablo los Santos Cirilos, Alexandrino, y Jerosolimitano; y en el remate el Crucifixo con San Juan, y la Magdalena».

Al catalogar Ceán (II, 267) estas obras siguió al pie de la letra a Ponz: «El medio relieve que representa a nuestra Señora dando el escapulario a S. Simon Stock con acompañamiento de gloria, colocado en el altar mayor. Dos estatuas de los santos Cirilos, Alexandrino y Gerosolimitano a los lados; y en el remate un crucifixo, S. Juan y la Magdalena».

Bosarte fundamentaba sus juicios con gran sensatez; estudió con espíritu crítico muy acertado las obras que veía, y se adelantó a su época en observaciones que han venido a ser comprobadas más tarde, por los documentos. De este retablo expuso (página 207):

«*Retablos de Gregorio Hernandez.*—No me den retablos muy grandes de estos hombres de profunda meditacion y estudio: porque en ellos pueden perder algo de su estimacion por causas meramente accidentales. Puede ser que reciban cierta alegría al verse encargados de obras suntuosas; pero su espíritu debe sufrir el peso de ellas. Los plazos, las prisas, las cuentas deben perturbar su imaginacion. Recurren a buscar ayudantes, escuchan a todos, se distraen en cálculos y en acopios materiales, y al fin como el candor suele ser una de las partes de sus grandes almas, llegan a dominarlos los destajistas. El retablo principal del Carmen calzado, que es de Gregorio Hernandez, da a entender desde luego que es traza de buen escultor. Consta de dos cuerpos de arquitectura, el de abaxo es corintio, y contiene quatro columnas. El segundo viene a ser un gran ático para rematar en un arco que incluye un calvario con las figuras del Crucifixo, la Virgen y San Juan, todas del tamaño natural. El cuerpo corintio contiene en medio una gran medalla de mucho relieve, cuyo asunto es la Virgen entregando el escapulario a San Simon Stoc. Por los paños solamente y no por las cabezas, a fuerza de mirar y remirar esta medalla, he podido conocer ser de Hernandez. En los intercolumnios son de mucho mérito las efigies de los Santos Cirilos. Con el altar mayor juegan en cierto modo los quatro ángeles que hay en las boquillas de la capilla mayor, de los quales Don Antonio Palomino escribió con elogio».

Como tantas más, en la época de la exclaustración fueron recogidas esculturas para el Museo, y entre otras, que ahora no

me importan, se llevaron, según el inventario de 16 de Mayo de 1836,

Todo junto { «San Juan del natural sentado (B)
[quiere decir esa B, buena]
Vna nuestra Señora del Carmen del tamaño natural
(Gregorio Hernandez)
Vn Grupo con San Simon Stoch y una cabeza».

En el *Catálogo* del Museo de 1843, figuraba en la sala primera de Escultura «18. *Nuestra Señora*, dando el Escapulario a San Simon Estoch, con acompañamiento de Gloria, por Gregorio Hernandez», y con los números 10 y 12 «*Una estatua de un ángel*, figura colosal, por Gregorio Hernandez» «*Otro ángel*on figura colosal, de Hernandez», y en el salón grande «3 y 4. *Dos ángeles* figuras colosales, con cetro en la mano,... por el célebre Escultor Gregorio Hernandez...»

Estos dos últimos ángeles están hoy en la parroquia de San Esteban, a los lados de la capilla mayor, a donde se llevaron en 1870. Por cierto que no son obras que puedan atribuirse seguramente a Gregorio Fernández.

De las esculturas del retablo se conserva en el Museo la medalla de la Virgen dando el escapulario a San Simón Stock (número 143 del *Catálogo* de Martí), buena obra, sin los aciertos del relieve del Bautismo de Jesús, y de la que se han ocupado todos los que han escrito de Gregorio Fernández.

El Calvario del remate: Crucifijo, San Juan y la Virgen o la Magdalena (sería ciertamente la Virgen), y los dos santos Cirilos, no he podido identificarlos, a pesar de ser de tan gran mérito como dijo Bosarte. Los dos grupos del Museo, de la época de Fernández, compuestos cada uno de la Virgen, San Juan y la Magdalena, uno de ellos, ciertamente, de Fernández, y otro hecho con modelos o dibujos suyos y de un oficial del maestro y trabajado este último de modo muy inferior, pertenecen a los pasos titulados de las *Siete Palabras* y del *Entierro*, procedentes de las penitenciales de la Pasión y de la Piedad, respectivamente.

El gran relieve de la Virgen con San Simón Stock, sin duda alguna, sería lo mejor de la escultura del retablo, hasta porque ocupaba el sitio más noble de él. El Calvario, como hecho para el remate, bajaría bastante. Lo mejor del relieve son los ángeles; ya lo dijo Muñoz Peña (*El Renac. en Vallad.*, 75): «*La Virgen del Carmen dando el escapulario a San Simon Stok*, retablo magnífico en donde el artista agrupó maravillas del desnudo en los ángeles

que rodean a la Virgen, que a su vez es también, como todas las de Gregorio Hernández, un prodigio artístico». Sin embargo, no mereció atención particular de Mr. Dieulafoy, que dijo de la medalla de la Virgen y San Simón Stock (p. 213), que «Estas dos estatuas fueron talladas, sin duda alguna, por sus discípulos (los de Fernández), según dibujos o un pequeño boceto suyo». Se nota, en efecto, la mano de los oficiales; pero también la gubia del maestro. Es trabajo más desigual que el tablero del Bautismo de Cristo.

El retablo que se menciona, y sobre todo su escultura, no está documentado. Mas bien claramente se descubre el taller de Gregorio Fernández en el relieve mencionado, además que en la época a que pertenece, el P. Fr. Juan de Orbea, estaba en el convento y en diversas obras había gastado 140.580 reales, aparte lo que dió para otros trabajos y fiestas, y el fraile carmelita era muy amigo de Gregorio Fernández, según se ha dicho.

En el Catálogo actual de la sección de Escultura lleva el número 118 el gran relieve de la Virgen entregando el escapulario a San Simón Stock. Dos de los ángeles mencionados, los que están en la parroquia de San Esteban de Valladolid, tienen los números 501 y 502.

Todo ello es obra no de lo más hermoso de Gregorio Fernández. Bien pudiera ser que en ella pusiera la mano el maestro con alguna parquedad, por estar enfermo y abrumado de labor.

ESTATUAS DE LA VIRGEN DEL CARMEN, DE SANTA TERESA DE JESUS Y DE SANTA MARIA MAGDALENA DE PAZZIS (proceden- tes del convento de carmelitas calzados de Valladolid, la primera desaparecida).

Ya he expresado que en el Carmen calzado indicó Palomino como obras de Fernández, a más de algunas esculturas del retablo y capilla mayor, «otra imagen de la Virgen [del Carmen], y una santa Teresa». Ponz (XI, c. 3.^a, n. 44), más explícito, después de tratar del retablo mayor, agregó que «Del mismo Gregorio Hernández son las estatuas de Santa Teresa, y de Santa María Magdalena de Paxis en sus respectivas capillas; pero la que más se lleva la atención de los inteligentes, y de los que no lo son, es nuestra Señora del Carmen con el Niño en brazos en el retablo colateral del lado del Evangelio. Ciertamente se esmeró el artifice no solo en la belleza de los semblantes, elegante actitud, y no-

bles pliegues de paños, sino también en el delicado trabajo que puso para concluir dicha estatua, que sin duda merece muchas alabanzas».

Esas tres estatuas las catalogó Ceán (II, 267): «Las de santa Teresa y de Santa María Magdalena de Pazzis en sus altares; y en el suyo la de nuestra señora del Carmen, que es la mejor estatua que se conoce de la mano de este artista».

Muy atinado Bosarte (207), escribió de las dos primeras:

«Del mismo Hernandez es la Santa Teresa y la Santa María Magdalena de Pazzis, en sus capillas, lindísimas figuras, y muy propias de la gracia de Hernandez en figurar las monjas. Santa Teresa está de pie derecho, y la Santa María de Pazzis hincada de rodillas con un Crucifijo en la mano».

y de la tercera (pág. 202):

«*Virgen del Carmen*. Igual en belleza a la Concepcion de San Francisco es la Virgen del Carmen calzado, que está en un altar colateral del crucero en el lado del evangelio».

Se recogieron por la Comisión clasificadora, según el inventario de 16 de Mayo de 1836, «Dos Santas del tamaño natural, una de rodillas con un crucifijo y Otra de pies de Gregorio Hernández», quedando en la iglesia «Nuestra Señora del Carmen de tamaño natural original de Gregorio Hernandez.—Otras varias estatuas o Angeles y una cabeza». y se puso por «Nota. De estas Estatuas ha recogido el encargado de su Ilustrísima»; pero al poco tiempo salieron de la iglesia todas las obras de arte que había: primero, porque en 24 de Enero de 1845 se entregaron para la capilla del Hospital militar, que se instaló en el convento de carmelitas calzados, «una mesa de altar, un crucifijo grande y dos efigies de San Juan y la Magdalena, procedente todo de la Iglesia del extinguido convento de la Merced calzada de esta ciudad», y si hubiera quedado algo no hubiera pedido el ramo de Guerra nada; y segundo, porque en la «Nota» de 12 de agosto del mismo año de 1836, de lo seleccionado por Carderera para el Museo nacional, se puso en la Escultura «5. N.ª S.ª del Carmen con el niño estatua del tamaño del natural; perteneció al suprimido Convento del Carmen calzado. Hoy se halla en la Iglesia del Hospital de la Resurreccion».

Además, en el *Catálogo* del Museo de 1843 figuraban: en la sala primera: «2. La estatua de Santa Teresa de Jesús del tamaño natural por Gregorio Hernandez» «22. Nuestra Señora del Carmen, del tamaño natural, por Hernandez». «14. Santa Teresa, del tamaño natural, por Gregorio Hernandez». Estas dos Santas Teresas llevan los números 146 y 157 en el *Catálogo* de Martí, en el cual falta la Virgen del Carmen, por lo que diré en seguida. Y, en efecto,

una es Santa Teresa de Jesús; pero la que está arrodillada contemplando un Crucifijo que tiene en la mano izquierda, no es Santa Teresa, es Santa María Magdalena de Pazzis, escultura algo inferior a la otra. No son tan acabados cara, manos y ropajes, como los de Santa Teresa.

La Santa Teresa de Jesús, que también se encuentra en el Museo, es obra perfectamente auténtica del maestro. El P. M. fray Juan de Orbea, gastó muchos dineros en el convento del Carmen calzado, de donde era conventual, y con fondos de la hacienda que dejó su tía doña Ana de Orbea, condesa de Oñate, fundó y construyó «una capilla «ques la primera pegada a la capilla mayor a el lado de la epistola... donde se colocase y pusiese la ymagen de ssanta teresa», y, en efecto, en ella se puso «un rretablo muy rrico con la ymagen de la ssanta», capilla que quedaba para doña Mariana Vélez Ladrón de Guevara, condesa de Triviana, viuda de don Carlos de Alava, y faltando sus descendientes, para los condes de Oñate, según la escritura de fundación de 23 de Marzo de 1627, ante José de Frías Sandoval. (Un breve extracto de la escritura publicó Martí en *Estudios*, 399). ¿Quién podía hacer la Santa Teresa, cuando el P. Orbea facilitaba y pagaba los dineros, él que había gastado 88.000 reales en la capilla y 110.000 en la fiesta de la Santa? No podía ser otro que Fernández, pues otras cosas hacía para el convento, y la misma escritura mencionada dice que el P. M. Fr. Juan de Orbea «demas dello quiere hacer un rretablo para la capilla de nuestra señora del Carmen y una ymagen de nuestra señora que al presente esta aciendo gregorio fernandez escultor que es el mejor maestro que en estos tiempos se conoce».

Lo mismo la Santa Teresa que la Virgen del Carmen formaron tipo o modelo, que se ha imitado muchas veces. De ahí que también imágenes de una y de otra representación se hayan atribuido a Fernández. Una repetición de la primera hizo el artista en el retablo de la catedral de Plasencia.

Dieulafoy (p. 136), con cierto error, expresó que al número de las esculturas hechas por sus alumnos y bajo su dirección, pertenece «una santa Teresa gigantesca escribiendo bajo la inspiración del Espíritu Santo. Esta estatua muy admirada en España, pertenece al museo de Valladolid. Fué encargada para la capilla de la santa en la iglesia del Carmen Calzado y terminada en 1627». Y en nota de la pág. 217: «Quizá la santa Teresa es la copia de una de las numerosas estatuas de la reformadora del Carmen ejecutada por Hernández. Cean Bermudez cuenta cinco, salidas de su mano: la de los Carmelitas calzados de Valladolid, las de los Carmelitas calzados y descalzos de Salamanca, la de los

Carmelitas de Zamora y la de los Carmelitas descalzos de Avila (t. II, p. 267 a 269)». Se equivocó Dieulafoy, porque la Santa Teresa, de Valladolid, muy estimada, no es la «gigantesca», es la de tamaño natural o poco más, en verdad de Gregorio y no de sus discípulos, y no hay más que verla para comprobarlo, además que ya dice bastante la relación del artista con el P. Orbea. En la catedral de Valladolid (altar del trascoro) hay otra Santa Teresa, que fué del Museo; está inspirada en la del Museo, pero no puede ser de Gregorio Fernández.

La Virgen del Carmen se cree la mejor obra de Gregorio Fernández. Sangrador (II, 277) dijo de ella: «... lo que mas llamó siempre la atención de los inteligentes fue una vírgen del Cármen que habia en un altar al lado del evangelio: esta imágen es de portentosa hermosura, y parece que su autor trató de emplear en ella toda la belleza de su estilo». Añade Sangrador que se trasladó al Hospital general; pero al publicar su Historia (1854) ya había pasado al Museo, pues en su *Catálogo* de 1843 se encuentra. También Muñoz Peña (*El Renac. en Vallad.*, 76) expresó que «la *Virgen del Carmen* que [Fernández] ejecutó para el Convento de Carmelitas Observantes, que estuvo en el Campo Grande,... según los que la vieron era la más acabada de sus esculturas». Pero hace tiempo falta del Museo. Los primeros trámites de este despojo les encuentro en los papeles de la Comisión de monumentos.

En la sesión de 27 de Noviembre de 1864 «Se dió cuenta de una comunicacion de D.ⁿ Manuel Safont, vecino de Madrid, solicitando de este Museo una efigie que representa la Virgen del Carmen». Y la Comisión, de plano, «Acordó que no se sacara del Museo ningun objeto para uso particular y privado». Pero el señor Safont insistió nuevamente, y en la sesión de 16 de Marzo de 1867 «Se dió cuenta de una comunicacion del Director general de Instruccion pública de 19 de Febrero de 1867, pasando a informe de la Comisión la solicitud de don Manuel Safont, vecino de la corte, en que reproduce otra anterior pretendiendo la entrega, bajo depósito, de una efigie de Nra. Sra. del Carmen existente en este Museo. La Comisión aplazó su respuesta para cuando se hubiera verificado la formal incautación por la misma del establecimiento expresado», con lo que pretendía *dar largas* al asunto, como una confirmación de su primer acuerdo. Pero hubo que entregar la preciosa escultura, por real orden de 5 de Febrero de 1868, y al pretender buscarla después, no se ha encontrado.

Según las gestiones practicadas en 1913 por don Luis González Frades, presidente de la Academia provincial de Bellas Artes, la estatua iba destinada a una capilla que en una dehesa del pueblo de Piedrabuena (Ciudad Real) poseía el señor Safont (que di-

cen era de familia de León o Valladolid). La capilla no se terminó, pero dicho señor «tenía intención de que se terminara, tanto que trajo—escribió el párroco de Piedrabuena, don Alvaro Corrales y Hernández, en 20 de Octubre de 1913—, hasta lá imagen de la Virgen, muy preciosa por cierto, pero casi no llegó a desembalarla; tuvo un revés de fortuna, vendió con otras fincas la dehesa, y el edificio destinado a capilla continúa en el mismo estado.—La dehesa, que en la actualidad aun se la denomina de Safont, con su magnífica casa, sita a dos kilómetros de esta población, la compró un tal D. Angel Navas, persona muy buena por cierto, pero murió al poco tiempo quedando heredera su Sra. D.^a Aurelia Espadas, que es la que la posee en la actualidad. Dicha Sra. vive en Ciudad Real...» Y en carta de 28 del mismo Octubre, añadió el señor Corrales, que al pasar a mejor vida el señor Safont «la imagen de Ntra. Sra. del Carmen que... apenas si llegaron a desembalarla, pues la capilla estaba en bruto y así continúa, pretendieron venderla en esta población, y al no comprársela, se la llevaron, y no sé qué harían con ella».

Todas las demás gestiones hechas han resultado negativas y ni he podido obtener fotografías de imágenes de la Virgen del Carmen en aquellas tierras de la Mancha.

La Santa Teresa tiene el número 110 en el Catálogo actual del Museo; la Santa Magdalena de Pazzi el 115; la desaparecida Nuestra Señora del Carmen, el 483.

BAUTISMO DE CRISTO—alto relieve (procedente del convento de Carmelitas descalzos de Valladolid)

Grandes elogios ha recibido siempre este precioso relieve, sobrio de composición, pero de gran interés, que se custodia en la actualidad en el Museo de Valladolid (número 109 del Catálogo de Escultura).

Palomino, en las obras de Gregorio Fernández, solamente le citó con las palabras: «el bautismo de san Juan»; y Ponz (XI, c. 4.^a, n. 18) al tratar de la iglesia de Carmelitas descalzos, escribió: «Hay en su Iglesia apreciables obras de escultura de Gregorio Hernandez, y especialmente una, que representa el Bautismo de Cristo en figuras del natural». Ceán (II, 268) catalogó en esa iglesia, «El bautismo de Christo y otras esculturas» de Fernández.

En efecto, en el inventario de 16 de Mayo de 1836 aparecen los objetos recogidos de varios conventos suprimidos, y se hace constar que del Carmen descalzo se llevó la Comisión clasificadora

«Una medalla de 3 varas de largo y dos de ancho. Bautismo de Jesucristo, por San Juan (original) Gregorio Hernandez».

Se incluyó en el *Catálogo* del Museo de 1843, en la sala 1.^a, número 36 «Una medalla con el Bautismo de Cristo por San Juan, estatuas del tamaño natural, de lo más selectamente ejecutado por Gregorio Hernandez». Martí, en su *Catálogo* de 1874, solamente apuntó con el número 52 de Escultura: «Gregorio Hernandez.—El bautismo de Cristo por San Juan.—Tamaño natural.—Bajo relieve». También fué muy parco Muñoz Peña (*El Renacimiento en Valladolid*, 75) al escribir: «*El Bautismo de Cristo por San Juan*, que es un alto relieve de incomparable mérito y acaso el más perfecto de todos los suyos».

Así creo yo también; sobre todo la figura de San Juan, es magnífica: de una verdad y de un carácter que acreditan de maestro a un artista, aunque no hubiera hecho otra cosa. Es, para mi gusto, de lo mejor de Fernández en el Museo.

El plano es perfectamente rectangular, y como dejo dicho, la composición es muy sobria. Aparece Jesucristo arrodillado, con los brazos cruzados sobre el pecho, en actitud humildísima; tiene desnudos la parte superior del cuerpo y las piernas; sostiene el manto o vestiduras sobre el brazo izquierdo y apoya la mano derecha, con los dedos abiertos, sobre la ropa y pecho. Igualmente San Juan lleva desnudos los brazos, piernas y costado izquierdo; con la mano de este lado sostiene las ropas; algunas de éstas, la túnica, es de piel y fleco de lo mismo, como recordando la de camello con que se cubriera el Precursor; adelanta la pierna izquierda y con la mano derecha sostiene la concha con que vierte el agua sobre la cabeza de Jesús; el cuerpo un poco inclinado hacia el centro de la escena. En la parte superior del tablero se ve una gloria de nubes y serafines, con el Padre Eterno arriba y el Espíritu Santo, en forma de paloma descendiendo. Paisaje de rocas y plantas en primer término y montañas y agua a lo lejos.

La escena es solemnísimá, muda, pero imponente. Los desnudos son jugosos, con modelado carnoso, las figuras vigorosas. Los pies de las dos y el torso de San Juan, estudiados perfectamente y de modo admirable. El tipo de Jesús, es el repetido en otros Cristos de Fernández; el de San Juan muy oriental, es un acierto del artista. Los paños llevan el sello clásico de Fernández, muy quebrados y con pliegues excesivamente irregulares, y muy colocados en el modelo.

No se ha encontrado el documento notarial o apuntación de los libros del convento que demuestre el nombre del escultor; verdad que no hace falta, porque la auténtica la lleva la obra misma. Aquellos paños sólo les hacía Fernández.

La policromía fué muy atendida en esta obra, llevada con el escrúpulo y conciencia que eran costumbre en Gregorio. Dijo de la obra Mr. Dieulafoy (pág. 138): «Estimo también mucho el gran bajo-relieve del museo, procedente del *Carmen Calzado*—era desalzo—y representando el bautismo de Cristo. El san Juan parece salir de un cuadro de Mantegna. Tiene en el rostro como en el busto y los brazos una energía y una elegancia un tanto salvajes en maravillosa armonía con el tipo soñado del Precursor.—La policromía destinada a avalorar las carnes del Cristo y de san Juan, las de este tostadas por el sol, las de aquel preservadas de sus ardores, está sostenida con intención en una gama muy sobria. Ella ha sufrido mucho. Y aunque haya que deplorarlo, muestran los daños que ha experimentado que el bajo-relieve había sido dorado antes de ser pintado. Fué ello una práctica que parece haber sido general, ya he dado las razones. Además que el dorado preliminar permitió raspar la pintura de finas *hachures* donde el metal aparecía y de cubrirle a la vez de un sencillo velo coloreado, que comunicaba a las carnes y a los ropajes claros tonos calientes y armoniosos».

El hermosísimo relieve debió llamar la atención grandemente en su época, y fué copiado todo lo más detalladamente posible. Una copia se ve hoy en la capilla bautismal de la parroquia actual de San Juan Bautista (antes convento de religiosas de Belén) y procederá, seguramente, de la primitiva parroquia, en donde ocuparía lugar en el retablo mayor. La copia es muy fiel de composición, detalles y accesorios; pero hay un mundo de diferencia, aunque las actitudes sean iguales, entre el gran relieve de Fernández y este otro de un imitador sin energías y sin arrestos. Fué mencionado este relieve por González (*Vallad. Sus recuerdos, etc.*, II, 528) del que dijo que es «de muy buena ejecución», única vez que le veo citado, pero sin recordar parecido alguno a la obra de Fernández, que se copiaba.

El mismo escritor (I, 254) citó con lo «de regular escultura», otro relieve que también es copia del grandioso de Fernández, sin apuntar la idea, en la capilla bautismal de San Martín. Está hecho en menor escala que el de la parroquia de San Juan, pero me parece mejor que éste.

Sin duda, creó tipo la obra de Fernández. Hasta se pintó un lienzo que representa el relieve, que no recuerdo dónde se encuentra hoy.

El relieve del Bautismo de Cristo es, para mí, una de las obras mejor modeladas por el gran artista, y ante su parecido con el de Alonso Cano en Sevilla, muchas veces se me ha pasado por la imaginación que el relieve del escultor andaluz en el monasterio se-

villano de Santa Paula, fuera trabajo hecho a la vista de dibujo del de Gregorio Fernández en el Carmen descalzo de Valladolid. Son los dos más parecidos de los que conozco. Pero me detengo en mis observaciones, porque Gómez-Moreno, en su estudio *Alonso Cano, escultor* (publicado en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. II, 1926), da al relieve del andaluz, «Aquella fiera (que) no podía humillarse sino a las caricias del ideal», otra inspiración que la obra castellana.

«Sobre una estampa italiana—escribe Gómez-Moreno—vertió Núñez Delgado su relieve del Bautismo, en el retablo dedicado al Precursor en el monasterio de San Clemente; copiólo con fidelidad Montañés, en el otro que está en Santa Clara, y con más libertades en el de San Leandro. Todos tres los observó Cano, y luego compuso el suyo, como pudo Miguel Angel sacar su Moisés del san Juan de Donatello». De indicar es que estos cuatro relieves se refieren a obras de Sevilla.

Yo no puedo suponer, de ningún modo, que el relieve del Bautismo de Cano fuera anterior al de Fernández, en cuyo caso se podía volver la oración en el sentido de que fuera el de Cano la inspiración del del maestro vallisoletano. La cronología que debe establecerse, o por lo menos el orden de antigüedad de los cinco relieves del mismo tema, es: primero, el de Gaspar Núñez Delgado en San Clemente; segundo y tercero, los de Juan Martínez Montañés en Santa Clara y San Leandro; cuarto, el de Gregorio Fernández en el Carmen descalzo de Valladolid; quinto, el de Alonso Cano en Santa Paula.

Todos ellos tienen diferencias, es claro; pero es de chocar que que Cano no siga tan al pie de la letra los tres primeros relieves citados de Sevilla, que tan cerca les tenía, y se parezca más en la manera de componer al de Valladolid. Y no son accesorios ni detalles secundarios los que hacen discrepar los relieves de Núñez Delgado y Montañés del de Cano y acercar el de éste con el de Fernández. Aparte actitud y colocación de las figuras principales que, evidentemente, habían de ser distintas en todos ellos, y aún descartando el fondo de gloria que en todos se acusa en lo alto del tablero de fondo—Paloma y tres serafines en el de Núñez Delgado; sólo el Espíritu Santo en el de Montañés de Santa Clara y Paloma y dos serafines en el de San Leandro; rica gloria con muchos serafines y el Padre Eterno, además del Espíritu Santo, en el de Fernández y el de Cano de Santa Paula como el de San Leandro—, los tres más antiguos sevillanos tienen, cada uno, dos ángeles por detrás de la figura de Jesús, sosteniendo las vestiduras del Bautizado, mientras carecen de ellos los relieves de Fernández y Cano. Además el tipo de San Juan del último es más similar

al de Fernández que a los otros, y hasta la conformación de la pierna izquierda del Bautista y modo de colocarla, parece como si fuera copiando el mismo modelo que sirviera a Fernández.

Puede coincidirse muchas veces en ciertos detalles, es cierto; y es probable que Cano no viera nunca dibujos o estampas del relieve del maestro de Valladolid; pero hay que rendirse a la evidencia y sentar que de las cinco tallas del mismo asunto del Bautismo, cuatro en Sevilla y una en Valladolid, la de Cano, se parece y tiene más puntos de contacto con la obra castellana, que la antecedía la más próxima, que con las otras tres andaluzas. Quizá meras coincidencias; pero no está de más fijarlas.

CRISTO DE LA LUZ (procedente del convento de San Benito)

Ponz no vió o no se fijó en este Crucifijo que estuvo colocado en una de las capillas de la nave del Evangelio en la iglesia de San Benito el Real. Por ello se extrañó Bosarte, que dijo de la escultura (pág. 201):

«*Cristo de la luz.*—Gracias a Dios que vemos un Crucifijo de escultura del tamaño natural bien hecho. Aquí se ve la buena simetría, el decoro, la elegancia del estilo, la nobleza del carácter, y lo que es sobre todo la divinidad. Admirable figura, capaz ella sola de sostener la fama de su autor aunque no hubiera hecho otra cosa en su vida. El Señor está ya muerto en la cruz. Se halla esta santa imagen en una capilla del lado del evangelio en la iglesia de San Benito el Real, y es de admirar que no la hayan visto nuestros escritores».

Como no lo citó Ceán, por no haberlo visto en Ponz, el conde de la Viñaza le incluyó en sus *Adiciones* (II, 260): «Un bellissimo y sublime *Crucifijo* muerto, del tamaño natural, llamado el *Cristo de la Luz*, en una capilla del lado del Evangelio», sin decir que hacía muchos años que no estaba, ya en la iglesia.

Fué este Crucifijo una de las esculturas que la Comisión clasificadora dejó en la iglesia, cuando recogió los objetos artísticos, pues en la relación de lo dejado en aquélla en 16 de Mayo de 1836, figura «1 Crucifijo grande de tamaño natural (de Gregorio Hernandez)», y fijó la atención de don Valentín Carderera que le incluyó en la «Nota de los Cuadros y Esculturas escogidas para el Museo Nacional», fechada el 12 de Agosto de 1836, en la cual le expresaba así: «Un Crucifijo llamado el Cristo de la Luz del tamaño natural obra de Gregorio Hernandez. Se halla aun en su altar en la citada Iglesia de S. Benito el Real».

No sé cuándo se le pasó al Museo, mas ya estaba en él en 1843 por cuanto se reseña en la sala 2.^a de Escultura al número 13 «*Jesucristo en la Cruz*, del tamaño natural. Escuela de Hernandez», cosa chocante, pues ya había dicho Bosarte de quién era la obra, y eso debía saberlo la Comisión clasificadora, a no ser que el de la Luz fuese el del número 29, que se indicó con la Virgen y la Magdalena, como obra de mucho mérito, por más que eran la Virgen y la penitente de otra procedencia.

Sea como quiera, el Cristo se llevó al Museo y allí estaba en 1854, ya que Sangrador (II, 257), al tratar de la iglesia de San Benito el Real, dijo que «En una de las capillas del lado del evangelio estaba colocado el Santísimo Cristo de la Luz, conocido por la perla de Gregorio Hernandez». Y luego añade: «Hoy se conserva este crucifijo en una de las salas de escultura del Museo, y es una de las obras de mas mérito».

Por iniciativa del Gobernador civil don Cástor Ibáñez de Aldecoa (3 Marzo 1859 a 10 Febrero 1863) se llevó a la capilla del colegio de San Gregorio, que se abrió al culto por sus gestiones, no sin ciertas protestas de la Comisión de monumentos, en cuanto que en sesión de 27 de Noviembre de 1864 «Se hizo presente la conveniencia de reclamar del Sr. Gobernador el S.^{to} Cristo de Gregorio Hernandez que se llevó a la Capilla de S.ⁿ Gregorio y se halla colocado debajo del coro»; y su devolución no tuvo lugar hasta 19 de Diciembre de 1913, «por haber cesado los motivos que determinaron estos depósitos», según dijo don Luis González Frades en el *Catálogo* de 1916.

Martí no le citó en su *Catálogo*, porque en 1874 no estaba la obra en el Museo.

Y en el Museo se encuentra hoy, habiéndole destinado una dependencia un poco inadecuada, pues su oscuridad hecha de intento y la iluminación eléctrica, dan a la escultura durezas que no tiene la estatua.

Esta obra no está documentada; pero bien se ve que es el mismo tipo que el de otros Cristos de Gregorio Fernández. Tiene la cabeza inclinada al lado derecho; los ojos y la boca entreabiertos; las carnes con cierta morbidez, que ni aun en los cuerpos muertos abandonó Fernández. Es una obra muy buena, pero que no pueda calificarse de «la perla de Fernández», que dijo Sangrador. Y no lo digo yo solamente; lo dice M. Dieulafoy, el más entusiasta de la obra de Gregorio Fernández, al no decir nada de ella, al no dedicar a la escritura ni descripción ni atención especial; verdad que en su viaje a Valladolid no estaba en el Museo. Un escultor moderno, don Ramón Núñez, cree al Crucifijo del Museo de Valladolid muy inferior en mérito al de Conjo. Serrano Fatigati

(*Escultura en Madrid en Bol. de la Soc. esp. de exc.*, XVI, 252) piensa del mismo modo: «El Cristo de la Luz, alabado también con justicia, no llega ya al grupo antes descrito—(se refiere a la Piedad en el Museo)—; es algo más duro y menos correcto de líneas, produce menos emoción, sin que con esto se diga que no es una excelente escultura».

A pesar de la fama de la escultura, todos coincidimos en que no es lo mejor de Fernández; sólo es maravilloso para el vulgo. Ello no quiere decir que el Cristo no sea una buena obra; pero dista algo de considerarla como «la perla» de la labor abundantísima del maestro.

De ella escribió Orueta, generalizando: «En el Cristo de la Luz y en los yacentes se acaban ya las atenuaciones de expresión y los matices. Esas estatuas no expresan más que una cosa: muerte. Y no la muerte simbólica del Dios, sino la real y verdadera de un hombre que sufre en su carne al morir, y que, todavía después de muerto, causa una impresión triste con la huella borrosa de su dolor pasado. Esas esculturas hacen suspirar, y conmueven». Y, particularmente: «Lo que más sorprende en los modelos de Gregorio Hernández es que, sin ser hombres gruesos, son, por lo menos, redondeados: únicamente en el Cristo de la Luz ha acentuado la delgadez. Siempre, por musculosos que sean, tienen debajo de la piel un esfumado de grasa. Este esfumado no le quita vigor a sus musculaciones y les da blandura. Esta es, desde luego, la principal belleza en el modelado de sus desnudos: la blandura».

Con este último criterio de Orueta, sí que voy conforme, no cuando llama a Fernández un pobre beato del siglo XVII, que, es natural, se asimilase, para reflejarlo en sus obras, el ambiente de la época. De todos modos, entre las bellísimas agrupaciones de desnudos que forma la extensa serie de Cristos a la columna, Ecce-Homos, Crucificados y Cristos yacentes, incluye Orueta, como no podía menos, el de la Luz, sino maravilloso, magnífico y conmovedor y bello, al menos.

Tiene el número 107 en el Catálogo actual del Museo.

SAN SEBASTIAN

Además de las esculturas reseñadas en las papeletas precedentes, y de las figuras de los pasos, el *Catálogo* de Martí señala aún como del maestro, otras estatuas, entre las cuales se cuenta un San Sebastián, cuya procedencia no he podido comprobar hasta la fecha.

Dicha estatua que en el *Catálogo* de 1843 figura solamente como de la escuela de Fernández, en el de Martí, de 1874, sin duda

de ningún género se da al maestro como autor de la talla (número 107).

Y es cierto que el San Sebastián de madera policromada, número 119 del *Cat.* de 1916, es una buena obra, en la que pueden observarse rasgos de las estatuas más conocidas del maestro, llevando el paño de la cintura los caracteres tan señalados de los plegados de Gregorio Fernández. Es un notable desnudo, de tamaño menor que el natural. Es una buena estatua, con tipo de joven de la tierra; pero sin estar en carácter, pues ni emociona ni tiene el sentimiento propio del santo que representa. Está asaeteado el cuerpo, y éste se ofrece tranquilo, sin la más ligera contorsión, como una estatua clásica que muestra únicamente la belleza de la forma. ¡Cuánto dista de la fuerza de expresión del San Sebastián de madera, y aún del de alabastro, de Berruguete, en el mismo Museo!

Por eso dudo muchas veces de hacer francamente la atribución de esta obrita a Gregorio Fernández, y en una de ellas la clasifiqué entre los «Discípulos y contemporáneos de Gregorio Fernández».

Hay que reconocer lo bien hecha que está la escultura, lo bien modeladas que se ofrecen las carnes, razón muy bastante para sostener, ya que es del estilo del gran imaginero, que si no es obra suya, lo será de un oficial de su taller, el cual siguiera muy de cerca a Gregorio. En algunas partes está repintado, y ello desmerece.

PASOS DE SEMANA SANTA

No se incluyen en estas papeletas los pasos de Semana Santa en el Museo, por hacerse detalladamente en mi libro *Las cofradías, las procesiones y los pasos de Semana Santa en Valladolid*, un estudio completo de tales artísticos grupos, en los que puso Gregorio Fernández mucha labor, aunque le ayudasen en gran manera sus oficiales, como era de suponer. Martí bajo el nombre del maestro y su yerno Juan Francisco de Hibarne, puso la mayor parte de las figuras que componen dichos pasos, y si es cierta la dirección de Gregorio en muchísimas de esas agrupaciones, ya lo es menos la de su yerno.

De esos pasos, sólo hay uno documentado: el de Jesús camino del Calvario con la Verónica y el Cirineo, y con todas las señales de autenticidad en las figuras, desde luego, en la hermosísima Piedad y los dos Ladrones crucificados, en la Elevación, en el titulado de las Siete Palabras (menos el soldado con que se sustituye una figura que se vendió por la cofradía de la Pasión), en

el de los Durmientes. De otro paso consta que dió diseños y modelitos el mismo Fernández y un oficial suyo; algunos más muestran su influencia, pero no su mano, no faltando quien, como Martí, suponga que hasta el Ecce Homo (colocado en el paso preparando la crucifixión) sea del mismo Gregorio Fernández.

El citado libro está dedicado casi exclusivamente a estudiar esos grupos de la Pasión de Jesús, y no es cosa de repetir, ni aun de extractar, lo que ya dejé consignado.

ESTATUAS Y CALVARIO (proceden del retablo mayor del convento de San Diego)

Sin llegar a decir Ponz (XI, c. 3.^a, n. 43) de la iglesia del convento de San Diego de Franciscos descalzos más que «En el remate del retablo se representa de escultura la Crucifixión con las Imágenes de S. Juan, y nuestra Señora a los lados, y en los intercolumnios hay quatro estatuas, que parecen de la manera, y segun el estilo de Gregorio Hernandez»; Ceán catalogó (II, 267) en las obras de Fernández, refiriéndose a esta iglesia de San Diego, «El crucifijo, la Virgen y S. Juan en el remate del retablo mayor, y quatro estatuas en los intercolumnios».

Pero vió más claro el estilo Bosarte (pág. 210) que rectificó algo la noticia, aunque no la completó, pues no se refirió a las figuras del remate: «Las imágenes de los intercolumnios en el retablo principal de la iglesia de San Digo, que se atribuyen a Gregorio Hernandez, no son suyas; aunque tampoco podemos designar el autor por falta de noticias. Su estilo es enteramente italiano», especie que repitió Sangrador (II, 287), aún con las mismas palabras: «su estilo es enteramente italiano».

Del retablo mayor de San Diego se recogieron en 21 de Enero de 1845 para el Museo, «Cuatro Estatuas Colosales que representan cuatro Santos de la orden de S.ⁿ Diego.—Dos Idem, dos Santas de Idem.—Dos Angeles de a vara defectuosos de algunas piezas.—Una Estatua de tres cuartas de talla, que representa un Santo Domingo de rodillas...—Un Crucifijo y dos Estatuas de S.ⁿ Juan y la Virgen; las tres de un tamaño regular; Definicion del retablo».

Las estatuas, en efecto, fueron llevadas al Museo y estuvieron alrededor de la galería en época de Sangrador. Hoy falta el Crucifijo, que se entregó en depósito para la iglesia de Villacarralón, en virtud de orden de la Dirección general de 1.^o de Mayo de 1868.

Hoy por hoy, aunque las estatuas son muy buenas, tienen otro

interés para mí, por ser de «estilo-italiano», como dijo Bosarte con prudente y acertada crítica. Martí (*Estudios*, 281) citó, tomando el dato de los documentos de la colección Pérez Pastor, un poder dado en Madrid por Pompeyo Leoni, ante Pedro González Vega, el 9 de Diciembre de 1605, a favor de Bartolomé Carducho, «pintor de S. M. estante en Valladolid», para que concierte con el capitán Calderón—el padre de don Rodrigo—y el secretario Tomás de Angulo, «todas las figuras grandes del altar de San Diego que el Sr. Duque de Lerma hace en el mon.^o de Franciscos descalzos de Valladolid tanto en lo que se refiere al tiempo como al precio en que se han de hacer». Aquí ya salió el «estilo italiano»; y, como dice muy bien Martí, aunque Pompeyo Leoni estaba en Madrid entonces, y se valiera de oficiales, como se valió para hacer los modelos de las estatuas orantes de los duques de Lerma, justo es reconocer en las esculturas su «maestría o dirección», de un gusto muy distinto al de Gregorio Fernández, como, en efecto, acusan las estatuas que se conservan en el Museo vallisoletano.

Esas estatuas (números 95 al 102 del Catálogo actual) debieron ser labradas por Millán Vimercado, por haber contratado en 1603 con Pompeyo Leoni el labrar las esculturas que por cuatro años éste hiciera.

SAN BRUNO (procedente de la Cartuja de Aniago)

La hermosa e interesante estatua de San Bruno, en el Museo, la catalogó Ceán Bermúdez en la cartuja de Aniago, cerca de Valladolid, como obra auténtica de Gregorio Fernández.

Ya traté de ella en la parte de Juan de Juní, porque a este artista se le adjudica más corrientemente. En la papeleta oportuna doy las razones para no poder atribuir la estupenda obra a Juní ni a Fernández. Aquel blanco hábito está pregonando, con sus lisos plegados, que ni el maestro del siglo XVI ni el del XVII pusieron mano en la estatua, aunque la hermosa cabeza, de tipo campesino, muy bien hubiera podido labrarla uno u otro.

Voy por otros caminos, y, según ya expresé, un Pereyra o Alonso de los Ríos, éste vallisoletano, pudo ser el artista de escultura tan notable.

SAN FRANCISCO DE LA PARRILLA O
 SAN FRANCISCO DE ASIS (procedente
 del convento de San Francisco de Valladolid)

Hay una estatua de San Francisco en el Museo que llama la atención de los inteligentes. Es una buena obra que atribuyen algunos a Gregorio Fernández, pero cuya entonación general de la pintura la perjudica grandemente por su monotonía. Yo no supongo la estatua obra de Gregorio Fernández, aunque sí de su época y mejor algo posterior.

Dice fray Matías de Sobremonte en la *Historia inédita del convento de San Francisco de Valladolid*, que del 4 de Marzo de 1647 a 20 de Octubre de 1648 se hizo la nave o «iglesia» de Santa Juana, y entonces «se trasladó al altar de ella el retablo y efigie de vulto de S. Francisco de la Parrilla obra del famoso Gregorio Fernández que estaba en la capilla de los Riueras». Al tratar de esta capilla, que reedificó en 1628 don García Francisco de Carvajal y Ribera, sucesor del Señor Andrés de Ribera, apunta fray Matías que «Solía estar en esta capilla... enfrente del arco que sale a la mayor el retablo e imagen de vulto de S. Francisco de la Parrilla hasta que se paso a la nave de S. Juana año de 1647».

¿Cuál es el destino actual de esta estatua? El desorden y poco cuidado que se llevó en la recogida de objetos artísticos, después de la exclaustación, y lo mucho que se sustrajo por religiosos y particulares, harán que sean estériles muchas investigaciones sobre obras de arte antiguo.

Del convento de San Francisco se llevaron muchas obras de arte al Museo, y no aparecen por ningún lado las noticias documentales correspondientes.

Pero antes de pasar revista a las obras del Museo se me ocurre una observación. ¿Era, verdaderamente, San Francisco de la Parrilla el San Francisco que hizo Fernández, según el padre Sobremonte, para el convento del mismo nombre de Valladolid? Fray Francisco de San Miguel nació en la Parrilla, pueblo de la provincia de Valladolid, y por ello se le tituló como dice el padre Sobremonte; entró primeramente en el convento de San Francisco de Valladolid, y pasó más tarde al *Scala Dei*, fundado por San Pedro Regalado; marchó como misionero a Méjico, luego a Filipinas y después al Japón, donde recibió el martirio el 5 de Febrero de 1597, siendo beatificado por Urbano VIII (1623-1644) y canonizado por Pío IX el día de Pentecostés de 1862. ¿Cómo pudo llamarle *santo* el padre Sobremonte en 1660 cuando terminaba de escribir su manuscrito?

Además, aunque San Francisco de la Parrilla o de San Miguel fué muy dado a la caridad y a la oración, por las circunstancias del martirio, se le pinta ordinariamente con dos lanzas en los hombros; ¿pudo esculpir así su estatua Gregorio Fernández? No lo creo; repugnaba esto a su temperamento artístico, y es lo más probable que no hiciera otra cosa que una estatua de un fraile franciscano, que ni aun era santo cuando Fernández la labrara, aunque así ya le bautizaba Sobremonte.

Quisiérase representar a un fraile santo, que aún no lo era, o fuera otro santo, es lo cierto que en el convento de San Francisco había una escultura de un fraile franciscano debida al cincel de Gregorio Fernández.

Según he indicado, no encuentro datos de cómo pasó la estatua al Museo vallisoletano; pero en el inventario de 1851 aparecen cuatro estatuas de San Francisco, sin indicarse las procedencias, pero diciendo mucho una de ellas. La primera estaba en la sala de juntas de la Academia (número 10); era «Un S. Fran.^{co} de cuerpo entero» de 4 pies y 3 pulgadas de alto. La segunda estaba en la sala primera de Esculturas, tenía el número 3 en ella, era de madera, como las demás que cito, y se señalaba: «San Fran.^{co} de Cuerpo entero.—Gregorio Hernandez su escuela.—Tamaño natural», escultura que, sin nombre de autor ni escuela, se reseña en el *Catálogo* de Martí en la sala 3.^a: «145.—*San Francisco*.—Tamaño natural». La tercera estaba en la sala 2.^a de 1851, era el número 16 de la sala y sólo se decía de ella: «San Francisco.—Escuela española.—Tamaño natural». La cuarta estaba también en la misma sala, era el número 21, «Un San Francisco.—Escuela de Gregorio Hernandez», alto dos pies y 8 pulgadas, que reseña también Martí, diciendo: «89.—*San Francisco*.—Tamaño pequeño».

De estas cuatro esculturas, la indicada en el segundo lugar, la número 145 del *Catálogo* de Martí, es la que se acomoda más a la manera de Gregorio Fernández, y la que a él le atribuyen algunos. Un autor moderno, Mr. Marcel Dieulafoy (*La statuarie polychrome en Espagne*, 139), después de decir que el busto de Santa Isabel no parece obra de Gregorio Fernández—en efecto, es la Santa Ana de Juan de Juni—, añade: «No ocurre lo mismo con el san Francisco que se le atribuye [a Fernández] igualmente cuya pintura es tan tranquila, que es casi monocroma. La obra en resumen es buena y se ve con placer».

Existir un San Francisco, aunque fuera de la Parrilla, en el convento de Valladolid, obra de Gregorio Fernández, según un contemporáneo de éste; aparecer en el Museo un San Francisco, un fraile franciscano; dar la coincidencia que de San Francisco se llevan al Museo muchas cosas artísticas, cuya traslación no se en-

cuentra en detalle hasta la fecha, son más que indicios, con las demás circunstancias apuntadas, para suponer que la estatua que citó el padre Sobremonte es la misma que se conserva en el Museo bajo el título de San Francisco, y a Fernández se le atribuye.

Para mí, con estos datos, queda casi identificada la escultura.

Paul Lafont (*La Sculpture Espagnole*) primeramente cita (página 196) entre las obras de Fernández en el Museo «un *san Francisco*»—no sé a cuál pudiera referirse—, y luego (pág. 216), dando un fotograbado de la estatua ahora relacionada, expresa que «otro [artista anónimo], es el autor de un *san Francisco de Asís*, de primer orden, recogido en el Museo de Valladolid».

El mejor San Francisco es éste, y el que pudiera atribuirse mejor a Gregorio Fernández.

Tiene otra circunstancia esta estatua. Según un crítico moderno, don Ricardo de Orueta y Duarte (*La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*, pág. 164), sirvió de modelo o de inspiración, depurando el tipo, a la estupenda estatua de San Francisco de Asís, en la Catedral de Toledo, que por tantos años se había creído del racionero de Granada Alonso Cano, y parece ser tallada por su discípulo Mena, como dijo Palomino. El señor Orueta, cree la estatua de Valladolid muy anterior a la de Mena, pero «no debió alcanzar gran popularidad» hasta que Mena repitiera el tipo suyo, y la prueba que da es que no había tenido muchas imitaciones, así como luego es fácil encontrar repetido el modelo con gran frecuencia. De todos modos, es una autoridad más, la del señor Orueta, que se suma a la atribución que tan seguida va siendo del San Francisco de Asís del Museo a Fernández.

Yo no creo que este San Francisco (número 308 del Catálogo) sea del maestro. Digo lo que ya escribí: me parece «obra más moderna que las de Gregorio Fernández, y nunca de su mano. Pero no acertamos con atribución probable». Por eso la puse entre los artistas anónimos.

Palacio Real (Fiestas por el nacimiento de Felipe IV)

ESTATUAS

Para las fiestas que se celebraron para solemnizar el nacimiento del que fué luego Felipe IV, se hizo un templete en el salón de las casas que fueron del conde de Miranda, y llevó la maestría de la obra y de las nueve figuras del templete Millán Vimercado, escultor, por lo que le pagaron 1.100 reales. En esas obras de las nueve estatuas trabajó Gregorio Fernández, y son las obras más an-

tiguas documentadas de éste en Valladolid. En 11 de Mayo de 1605 «se libraron en el pagador Diego de Sandoval a gregorio hernandez escultor ducientos rreales a cuenta e pago» de las figuras del frontispicio del templete; y en 28 del mismo, 270 rs. «con los cuales y con los ducientos Reales de la par.^{da} de arriva se le acava de librar y Pagar quatro zientos y setenta Reales que Ubo de aver Por lo que ayudo a Milan mimercado escultor en hacer nueve figuras Para el ornato del salon de las casas que su mag.^d Compro al conde de mir.^{da} para fiestas y saraos».

(Libro de gastos que se hacen en las Obras Reales de Valladolid y otras partes, 1605.—Arch. de Hacienda.—Martí, *Estudios*, pág. 393).

No hay para qué indicar que de esas estatuas, por lo mismo que la obra del templete era circunstancial y a propósito de unas fiestas, como todas ellas, efimeras, no quedó ningún recuerdo. Ni se conoce siquiera el dibujo que Millán Vimercado hiciera como maestro de la obra. Es un dato, sin embargo, de gran significación que en 1605 trabajara Gregorio Fernández en ayudar a otro artista, y en el mismo año tallaba el maravilloso Cristo de El Pardo. No se le conceptuaba aún como maestro, sin duda.

VERGARA (Guipúzcoa)

Colegio de Jesuítas (Seminario)

ESTATUA DE SAN IGNACIO

«una efigie peregrina de San Ignacio». (Palomino).

«La de S. Ignacio de Loyola». (Ceán, II, 270, que la suponía equivocadamente en la parroquia).

«Colegio que fué de jesuitas, hoy capilla del Seminario:

»Un San Ignacio de hábitos, y no revestido, acabadísima obra de Gregorio Hernandez, que no está en la parroquia, como dice Usiria». (Carta de 1.º de Agosto de 1803 de Vargas a Ceán en *Corresp. epistolar*, 251).

En el apéndice I de esa *Correspondencia*, «Notas sueltas recogidas por Vargas para Ceán», hay estas dos (pág. 322), que son la comprobación de la atribución de la estatua a Fernández.

«1614 a 23 de Mayo, en Valladolid. Gregorio Hernandez otorgó carta de pago al P. Gaspar Suarez de 1.200 rs. en que concertó una hechura de bulto de San Ignacio de 2 $\frac{1}{3}$ varas de alto, para el Colegio del Vergara».

«1614 a 9 de Abril, en Valladolid. Carta de pago del mismo al P. Marcelo Martinez de 80 ds. por estofar la dicha estatua; 525

rs. por traerla desde Valladolid a Vitoria; 48 ds. y 6 rs. el Hy. y diadema hecho por Martin de Aranda, platero de Valladolid».

Esta estatua es una de las más espontáneas y sinceras de Gregorio Fernández; pero, en vez de dar mi opinión sobre ella, sigo la costumbre que me he impuesto de fijar el parecer de otros, y copio lo que de la estatua de San Ignacio escribió, siempre con su particular punto de vista, don Ricardo de Orueta (pág. 39): «Allí la persona está tan definida, tan íntimamente revelada, que nos parece encontrar a un viejo amigo, con cuya figura estamos familiarizados, y que nos confía, a nosotros solos, las últimas modalidades de su ser... y, sobre todo esto, lo más grande y lo más fuerte es la impresión que causa de creación espontánea, que parece que aquello no ha sido pensado, ni prefijado, ni sentido, sino que ha sido un resultado inconsciente de causas naturales; que está así ante nuestros ojos, tan vivo y tan palpitante, porque ha tenido que estar, porque unas fuerzas fatales y necesarias lo han hecho tal como es sin intervención humana, porque tiene, con toda su pujanza, la fuerza emocional que siempre tiene la inspiración, y porque ante la imagen no se deja traslucir el artificio; no hay más que arte... Ahí está el genuino e íntimo Gregorio Hernández».

Más lisa y llanamente expresó yo que la estatua de San Ignacio en Vergara es una escultura naturalísima y real, no tiene nada de rebuscamientos ni exagerados efectos. Quizá no represente con toda la fuerza del arte el espiritualismo que vemos en San Ignacio; pero la estatua es una imagen de plena vida, pletórica de fuerza vital, comparable al San Francisco Javier de Valladolid.

VERIN (Orense)

Parroquia

CRISTO DE LAS BATALLAS

Procedente de la iglesia del Colegio de la Compañía de Jesús, extramuros de Monterrey, se trasladó en 1844 a la iglesia parroquial de Verín, un gran Crucifijo de mucha estimación, cuya imagen sufrió los rigores de un piadoso y poco discreto pintor, que desfiguró, en parte, la obra, al decorar el altar en que ahora se encuentra, llevando más allá del encargo las actividades de su arte, en las que no entraba, por recomendación del párroco, se tocara la talla del Cristo crucificado, el cual consta que existía antes de 1665 en una capilla, a que daba nombre, en el mencionado Colegio de Jesuitas, pero ignorándose los motivos del título con que se le conoce desde tiempos muy antiguos.

Este Crucifijo ha sido base para un informe redactado por don Emilio Vázquez Pardo, inserto en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (t. XX-1926-pág. 149), en el que se dice que, sin embargo, de la actual pintura, «el Cristo da la sensación de algo extraordinario, de algo verdaderamente artístico que justifica el aprecio encarnado en la conciencia popular a través de los siglos; y a su simple vista también proclama, con su cuerpo armónico y simétrico en la cruz, con sus proporciones aparentemente justas, su anatomía hábil y finamente expresada y su unción hondamente cristiana, que no están en lo cierto quienes, con mejor deseo que buen sentido, lo atribuyen a la mágica pagana gubia del Berruguete, el que, como es sabido, disloca un poco las imágenes, gusta como Miguel Angel, de musculaturas atléticas, y como el Greco, alarga las figuras más de lo debido».

El Crucifijo tiene 1'91 metros de altura; 20 centímetros el largo de manos y rostro; la cabeza, sin corona, caída del lado derecho; los párpados no cerrados del todo; la boca entreabierta; acaba de expirar.

«Sin pretensiones vamos a asentar, sospecho—escribe el señor Vázquez Pardo—, que es de la escuela castellana de los siglos XVI y XVIII, que culmina en Gregorio Hernández, con alguno de cuyos Cristos tiene el que nos ocupa analogías tan íntimas, que pre-dispone, sin ahondar mucho en consideraciones de crítica de arte, a creerlo factura de aquel genial y piadoso escultor gallego—(lo será por la naturaleza, pero no por la escuela, pues se formó y desarrolló en Valladolid)—, que supo, como ninguno, poner en sus obras todos los fervores, y entero, el amoroso afán de su espíritu místicamente cristiano.—*El Cristo de las Batallas* recuerda la *Perla*, obra cumbre del admirado imaginero—(se refiere, sin duda, al Cristo de la Luz del Museo de Valladolid, del que he dicho repetidas veces, no es lo mejor de Fernández, ni mucho menos)—, a pesar de la raya decadente y algo desconcertante que divide el pelo de aquél en dos mitades».

Remata el señor Vázquez su informe con esta apreciación: «Y en el terreno de las conjeturas diré, para terminar, que el hecho de depender el citado Colegio de Jesuitas del Padre provincial de Castilla, con residencia entonces en Valladolid, teatro de las glorias del gran artista, y haber nacido éste en nuestra tierra—(escribe en Orense)—, por la que sentiría la natural predilección, acentúa la posibilidad de que a él encomendasen la imagen, en la que adrede pondría los primores de su técnica y las galas de su inspiración incomparable».

No conozco la escultura ni por fotografía, y el señor Vázquez nada expresa del modo de hacer cabellos y barba ni de los ple-

gados del cendal o paño de pureza, que son tan característicos en el maestro Gregorio Fernández, por lo que no puedo aproximar mi opinión a nada concreto. En la posibilidad está en que la obra sea de Fernández por el tiempo, si es anterior a 1636, y hasta podrá recordar el Cristo de la Luz y el de San Pedro de las Dueñas, reputado éste como el de más mérito de sus Cristos enclavados; pero, repito, suspendo mi juicio, aunque no sé por qué, presumo que no sea la obra de Fernández. ¡Se le han atribuido tantos Cristos y tantos santos, tantas estatuas y esculturas, que pecan de exageradas en número y en calidad! Su estilo y escuela influyeron mucho, es cierto; pero ¡se la quiere llevar a tanto, aun fuera de la comarca vallisoletana!

Bien quisiera yo que se confirmase la atribución lanzada, no sin alguna reserva, por el señor Vázquez sobre el Cristo de las Batallas.

VITORIA

Parroquia de San Miguel

ESCULTURA DEL RETABLO MAYOR

No es la primera vez que se ve unido el nombre de Gregorio Fernández, como escultor, a otro artista de apellido Velázquez, ensamblador y arquitecto de retablos, y escultor también como se ha dicho otras veces.

Ponz (*Viage fuera de España*, t. I, c. 1.^a, n. 47 y 48), aunque no con el nombre verdadero de Velázquez, fué el primero que citó esta obra a que me refiero: «La escultura del retablo de la Parroquia de San Miguel la hizo en Valladolid el célebre Gregorio Hernandez, y el Arquitecto fué Diego Velazquez, ambos vecinos de aquella Ciudad. Costó quarenta y siete mil y trescientos reales. En la escritura que se hizo para esta obra consta que a dicho Gregorio Hernandez, y Diego Velazquez gratificó la Parroquia quando fueron a colocar la obra con ochocientas nueces moscadas alcorzadas, que tuvieron de coste doscientos y diez reales.

»Consta tambien que Diego Valentin Diaz, Pintor de crédito en Valladolid, estofó la imagen de la Concepcion, y la de San Miguel Diego de la Peña, tambien Profesor de aquella Ciudad. El todo de esta obra con dorado, basamento de piedra, &c. costó ochenta y dos mil ciento noventa reales y veinte y dos maravedís. Estas y otras menudencias, que acostumbro referir a V. podrán servir para cuando haya alguno que se determine a escribir una historia de las Artes en España».

Efectivamente; Ponz hizo un gran bien, y sus *Viages* dieron

muchos materiales para el *Diccionario* de Ceán Bermúdez, que con errores y todo han sido las fuentes más caudalosas de la historia de los artistas. Luego, se ha ido depurando la verdad, y se ha hecho mucho, aunque falte aún muchísimo.

En Vitoria, en el artículo de Gregorio Fernández, catalogó Ceán (II, 270) «La escultura del retablo mayor que contiene las esculptas estatuas de S. Miguel, la Concepcion y otras», en la parroquia de San Miguel, y rectificó a Ponz en el nombre del ensamblador o arquitecto, pues antes (en la pág. 263 del mismo tomo II) y después de indicar que se dice que Fernández nunca salió de Valladolid, tomándolo al pie de la letra, expresa «Pero no es así, pues consta de una escritura otorgada en Vitoria el año 1624, que estaba allí presente quando se obligó a hacer el retablo mayor de la parroquia de S. Miguel. También lo estaba Juan Velázquez, que executó la arquitectura y adorno del retablo, y Hernandez la escultura. Consta tambien que costó 82190 reales y 22 maravedís: a saber, la arquitectura y escultura 49309 reales y 17 maravedís, el dorado y pintura 29988 reales y 5 maravedís y el pedestal de mármol negro 2893 reales».

Sale, pues, un ensamblador Juan Velázquez, y se tiene el dato que en 1624 se hace la escritura de contrato para hacer el retablo.

¿Qué Velázquez pudo hacer la obra de arquitectura, el Diego, de Ponz, o el Juan, de Ceán? Martí (*Estudios*, 398) expresa que en el ejemplar del *Diccionario* de Ceán Bermúdez con notas marginales de Carderera, corrigió éste o rectificó, en el artículo correspondiente a Fernández, el nombre del ensamblador, y puso «Cristóbal dice el registro del notario». De modo que son tres los Velázquez que se ponen en juego para unir su trabajo a la labor de Fernández en el retablo de San Miguel de Vitoria. De los tres, Cristóbal es conocido: trabajó el retablo de San Miguel de Valladolid, en el cual también suena Fernández. Pero si es cierta la fecha de la escritura, 1624, que señaló Ceán Bermúdez, no pudo trabajar el retablo Cristóbal Velázquez, que murió de repente el 13 de Junio de 1616. Dejó varios hijos, entre ellos Francisco y Juan Velázquez. El primero hizo el retablo mayor de Santa Isabel, de Valladolid, y la sillería y retablo principal de San Pablo, en la misma ciudad, entre otras obras; de Juan, no conozco otra obra que la de Plasencia; pero es muy probable que él fuera el socio de Fernández en el retablo de Vitoria, por las relaciones de amistad de las familias de Fernández y Cristóbal Velázquez, así como por las de parentesco del último con Francisco del Rincón, maestro de Gregorio Fernández, según se cree.

No queda, pues, muy determinada la persona del ensamblador,

y cabe, por tanto, la duda si fué Cristóbal o lo fué su hijo Juan, ello depende de la fecha de la escritura. Lo más seguro es que fué Juan. En lo que no hay duda es en que era uno de los vástagos de la familia de Cristóbal Velázquez, ensamblador, y que en San Miguel de Vitoria hay «en el altar mayor, un magnífico retablo de tres cuerpos con esculturas de Gregorio Hernandez», únicas palabras que sobre la obra escribió Pirala (*Provincias Vascongadas*, 132).

La obra fué entregada en 1632, según Castro en el *Catálogo monumental de Alava*, quien añade que el retablo fué pintado y dorado por el vitoriano Diego de Cisneros, habiendo hecho el zócalo, de mármol negro de Anda, el cantero Sebastián de Amezti.

San Pedro

ESCULTURAS EN CAPILLAS

En el citado *Catálogo* de don Cristóbal de Castro, aunque de escasa autoridad en materia de arte, se dice: «A la derecha del altar mayor se encuentran las capillas del Amor Hermoso, de la Soledad y del Pilar, con esculturas de Gregorio Hernández».

No vi yo obra de Fernández en tal iglesia.

Iglesia de San Vicente

PASOS

Don Cristóbal de Castro en el *Catálogo monumental de la provincia de Alava* (pág. 74) expresa que «En la citada capilla de los Pasos [o de la Cruz] se guardan los de las procesiones de Semana Santa, alguno atribuido a Gregorio Hernández, de bastante mérito». No menciona cuál sea el de la atribución; pero puede apuntarse que será otro más de los que sin fundamento se atribuyen al maestro.

Iglesia de La Soledad

UNA ESTATUA

Don Antonio Pirala en el tomo *Provincias Vascongadas (de España. Sus monumentos y arte. Su naturaleza e historia)* citó pocas veces las esculturas de Gregorio Fernández, verdad que no era su fuerte la parte artística, y se conformó con apuntar sencillamente que el retablo principal de San Miguel de Vitoria tenía esculturas de Fernández, callándose las que el escultor hizo para los franciscanos de la Concepción. En cambio, escribió que «en la [iglesia] de la Soledad llama la atención una estatua de Gregorio Hernández», sin añadir una palabra más.

Casa de Misericordia

ESTATUA DE DON MARTIN DE SALVATIERRA

Otra obra, no del género de las de Fernández, ciertamente, se menciona en la capilla del Hospicio.

Dice así don Cristóbal de Castro en el *Catálogo de Alava*: «En la capilla hay una estatua de D. Martín de Salvatierra, en piedra blanca, con ropaje pontifical, colocada en un nicho junto al Evangelio, y atribuída a Gregorio Hernández».

El señor Castro no conoce la obra del maestro y no pudo negar una tan equivocada atribución.

Convento de La Concepción
(Franciscos descalzos)

ESCULTURAS DE LOS RETABLOS MAYOR Y COLATERALES

Con un gran sentido crítico escribió Ponz en el *Viage fuera de España* (t. I, c. 1.ª, n. 53) que «La Iglesia del Convento de Descalzos intitulada de S. Antonio es muy buena, y sencilla, empezando por la portada, adornada de dos columnas de orden dórico, y de las estatuas de Santo Domingo, y S. Francisco, colocadas en nichos a los lados. Las mismas efigies están repetidas en el retablo principal, y la Concepcion en medio, entre ocho columnas de orden corintio; y toda esta obra tiene mucho del estilo de Gregorio Hernández. No se deben omitir los retablos de S. Juan Bautista, Santiago, y S. Joseph con las estatuas de dichos santos, en que se advierte gusto, e inteligencia del Artífice».

Añade Ponz que fué fundadora doña Mariana Vélez Ladrón de Guevara, condesa de Triviana, viuda de don Carlos de Alava, y ejecutora de su voluntad. En 1611 se ajustó la construcción de la iglesia con Juan Vélez de Huerta y su hijo Pedro Vélez de Huerta, profesores de Valladolid, montañeses, del lugar de Galicano, en la Merindad de Trasmiera. Habían de dar la obra terminada en 1617.

Ceán (II, 270) catalogó estas obras en el artículo de Gregorio Fernández: «El retablo mayor y los colaterales con sus bellas estatuas de la Concepcion, S. Juan Bautista, S. Josef y otras. Y tambien se le atribuyen las de S. Francisco y S. Antonio en piedra, que están en la fachada de la iglesia».

En efecto; se ha comprobado que el retablo mayor y los colate-

rales eran de Gregorio Fernández, no así las estatuas de piedra de la fachada, San Francisco y Santo Domingo o San Antonio.

La confirmación la ha hecho Martí (*Estudios*, 398) publicando la carta de pago, dada en Valladolid el 28 de Julio de 1621, ante Miguel de Becerra, en la que se da por pagado Gregorio Fernández, de doña Mariana Ladrón de Guevara, condesa de Triviana, de 16.649 reales, 14.849 en conformidad a la escritura de concierto otorgada el 13 de Noviembre de 1618, por la «obra de escultura de los Retablos principal y colaterales de la iglesia del monasterio de N.^{ra} S.^{ra} de la Concepcion de descalzos franciscos de la ciudad de victoria», y 1.800 reales «por las figuras que se añadieron en los Retablos colaterales».

La obra, pues, que hizo Fernández fué la escultura de dichos retablos. Muy probablemente se encargaría de recomendar al escultor el padre Juan de Orbea, que estaba ligado con los condes de Oñate, y éstos con la condesa de Triviana, si es que ésta no era también pariente del carmelita entusiasta de Fernández. La condesa de Triviana fué patrona de la capilla que en el Carmen calzado de Valladolid se fundó por mediación del padre Orbea.

Ya era de suponer que las estatuas de piedra de la fachada no fueran de Fernández. No sé que trabajara en tal material.

ZAMORA

Convento de Carmelitas

ESTATUA DE SANTA TERESA

«una—estatua de—santa Teresa» citó Palomino en la iglesia de este convento, y repitió la noticia Ceán (II, 269) al catalogar en la misma como de Fernández, «Otra estatua de Santa Teresa».

Parece como que todas las esculturas de Santa Teresa, existentes en la región, fueron labradas por Gregorio Fernández. Lo que debió de suceder es que formó y obtuvo honores de modelo la que labró para los Carmelitas calzados de Valladolid. Se siguió el tipo, y de ahí las excesivas atribuciones de las efigies de la Santa a Fernández.

Iglesia de San Vicente

SANTA TERESA

Otra estatua del mismo tema se indica en la iglesia de San Vicente, que no sé si pudiera referirse a la anterior; pero de ésta se da su filiación al escribir Gómez-Moreno en el *Catálogo monumental de Zamora* (pág. 162): «Retablo de Santa Teresa, con estatua de la santa, copia de Gregorio Fernández, y relieves en el ático». Y como copia puede pasar.

ADICIONES Y CORRECCIONES

Nunca fué mi pensamiento formar un catálogo completo de las obras de los maestros de la Escultura, que descollaron más brillantemente en Valladolid en los siglos XVI y XVII, período interesantísimo por constituir la ciudad del Pisuerga el centro del movimiento artístico de la comarca. Hice, no más, en *La obra de los maestros de la Escultura vallisoletana*, que recoger y reunir las múltiples papeletas que había formado, en diferentes ocasiones, de las obras de Alonso Berrugueta, Juan de Juní, Esteban Jordán y Gregorio Fernández, con la santa intención de resumir lo que a granel aparecía esparcido por poblaciones y citado en libros, folletos y revistas, para que sirviera de estímulo y me fuera rectificado o ampliado lo que decía en mis papeletas, al objeto de formar, en su día, el catálogo de las obras de aquellos meritísimos escultores, nunca completo, pues siempre, en todos los momentos, habrá motivos para rectificar de continuo, no solamente con el hallazgo de documentos que demuestran la paternidad de las obras, sino con el hallazgo de obras mismas, desconocidas u olvidadas, si no mutiladas y modificadas, que aumentan el haber artístico de los maestros, pequeñas porciones de un caudal aparecidas y escondidas donde menos podía esperarse, algunas veces.

A la serie de papeletas que he publicado, poquísimos han sido los que han respondido con sus observaciones o noticias nuevas. Pero a esos pocos les agradecí, y sigo estimándoles, sus notas, así como las molestias que se tomaron por un asunto en que tan interesado estaba y estoy aún.

Ya voy reuniendo algunos datos de importancia, por lo que se refiere a lo que yo llamo *depuración* de las obras de los maestros vallisoletanos, y conviene dar de cuando en cuando esas noticias que sirven de rectificación o de ampliación a lo que ya tengo dicho. De este modo, y reuniéndolo todo, puede formarse con facilidad ese soñado *catálogo razonado*, que, hoy por hoy, no pasa de ser un conjunto de *papeletas razonadas*. Unase todo, y el conjunto irá saliendo solo, el conjunto, es claro, hasta donde sea posible hacerle. Por eso publico las siguientes papeletas, siempre con el deseo de la rectificación más cumplida o de la ampliación más satisfactoria, porque si una rectificación basada en documentos fehacientes o datos auténticos llena de júbilo, ya que la verdad se muestra con toda su fuerza aplastante, una obra *nueva*, por desconocerse, una obra *inédita*, como se dice, agranda los entusiasmos y hace ver una vez

más la inmensa labor de aquellos hombres que, aun dedicados en cuerpo y alma a su arte, es incomprensible tuvieran tiempo para tanto, contando, por supuesto, que les ayudasen hábiles oficiales, que siguieran al pie de la letra las inspiraciones del maestro.

Estas *Adiciones y rectificaciones* deben ser continuadas por cuantos algún dato nuevo, interesante o curioso, adquieran sobre el particular. A todos ellos suplico me avisen de sus descubrimientos, investigaciones y felices hallazgos, para, dando a cada uno lo suyo, formar el índice o papeleta más completa de las obras de los maestros escultores que han servido de base a estos estudios.

I

ALONSO BERRUGUETE

DOS ESTATUAS EN MARMOL EN
LA CAPILLA DEL CONDESTABLE

Es una coincidencia, realmente, que en los últimos años de su vida Berruguete se dedicara a labrar esculturas que habían de lucir en sepulcros, aunque tampoco abandonó las labores de retablos, como prueba el de Santiago en Cáceres. Pero es lo cierto que, como si ya le llamara el fin de la vida a pensar en la eternidad, sus últimas actividades artísticas se dirigieron a labrar sepulcros o esculturas para sepulcros, los únicos que aparecen hasta la fecha en su haber de artista, y ello habría de conducirla a meditar también en el suyo, donde descansaría para siempre de los afanes, satisfacciones y sinsabores de una vida ajetreada y en perpetuo movimiento. Porque Berruguete, viejo y quizá achacoso, pero siempre activísimo y enérgico, con una fibra de gran artista de que pocos pueden blasonar, cuando por su posición social y económica que le hizo ser señor de Ventosa, podía retirarse tranquilo a gozar de la fama a que le daba derecho su abrumador y genial trabajo, aún tiene alientos de titán, y cuando ya le llamaba el sepulcro, se pone a labrar la sepultura para el cardenal Tavera, y comienza y adelanta otras dos estatuas, para entierro también, que no habían de desmerecer, ciertamente, de sus entusiasmos de joven y de su virilidad de hombre. Es que los genios tienen un don especial que no solamente les acompaña hasta la tumba, sino que se perpetúa y engrandece a medida que se ve a aquéllos más lejanos.

Efectivamente, a más del mencionado enterramiento del arzobispo toledano, en sus postrimeros días empezó Alonso Berruguete a labrar dos estatuas para un sepulcro de los Condestables de Castilla, nietos de los fundadores de la capilla de la Purificación en la catedral burgalesa, la llamada capilla del Condestable.

De esas labores, desconocidas en absoluto, ha dado noticia, al extractar un pleito, don Narciso Alonso Cortés en un breve artículo titulado *Otro sepulcro de Condestables*, en el *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Valladolid* (núm. 3 correspondiente a Enero, Febrero y Marzo de 1926). El extracto es curiosísimo, y de él se deduce y con él se documenta otra obra de Berruguete.

El 2 de Mayo de 1559 se otorgó, en Valladolid, escritura de compromiso entre el Condestable don Pedro Fernández de Velasco y el

escultor Alonso Berruguete, por la cual se convenía en que éste habría de hacer cuatro bultos en mármol de Génova, dos de varones y otros dos de señoras, hechos, acabados en perfección y asentados en la capilla de Nuestra Señora de la Purificación en la catedral de Burgos, obra que había de realizar en el plazo de dos años, a contar desde que le entregasen las piezas de mármol, por el precio de 500 ducados cada bulto o estatua, con la condición de que el escultor había de ir, sin dilación alguna, para ejecutar tal obra, a la ciudad de Burgos, donde residiría hasta tenerla acabada y asentada en la capilla, con tal que el mismo Condestable le diese casa en que posar y taller donde hubiera de labrar las cuatro estatuas.

Es de suponer que éstas representaran al Condestable don Pedro Fernández de Velasco, a su mujer doña Juliana Angela de Aragón y a los padres del primero.

A los dos meses justos de tal convenio se modificó la obra y se concertó de nuevo que solamente hubiera de hacer Berruguete dos bultos, uno de hombre y otro de mujer, y cuatro escudos con las armas de Velasco y de Aragón, habiendo de recibir el maestro hasta 800 escudos por cada bulto, «haziendo los dichos escudos».

A la escritura acompañaba una memoria detallando las circunstancias todas de la indumentaria que había de tener el bulto de la persona del Condestable, del que el artista había hecho el correspondiente modelo en cera.

Berruguete, como era su obligación, puso en seguida manos a la obra y recibió a cuenta de su labor, sin duda para los primeros gastos, 250 ducados.

El Condestable murió en el mismo año 1559 y dos años más tarde, como es sabido, Alonso Berruguete, sin haber terminado la obra de las estatuas.

Por tal motivo, en 3 de Noviembre de 1581 entabló pleito doña Luisa de Velasco, como tutora de su hijo don Juan, nieto del que contrató con Berruguete las estatuas, contra Alonso Berruguete Pereda, hijo y heredero del escultor, demandando la devolución de los 250 ducados recibidos a buena cuenta por el artista, por no haber hecho los bultos contratados.

A tal demanda contestó Berruguete Pereda, en lo que más interesa, que su padre «hizo los dos bultos contenidos en la escritura de capitulación... a lo menos la mayor parte dellos, y si no los acabo de poner en perfición para que se pudiesen assentar, fué porque murio antes que los perficionase», no habiendo hecho los escudos porque el Condestable «no hizo traer las piedras de marmol en que se avian de labrar», por más que él, Berruguete Pereda, estaba presto de cumplir lo pactado y contratado con tal que le diesen los 1,600 ducados según estaba convenido. Y de no hacerse así, pedía

se condenase «a la parte contraria a que de y pague a mi parte sobre los dichos ducientos y cinquenta ducados que la parte contraria pide, caso que no confieso que paresciere averlos recebido el dicho Alonso berruguete, padre de mi parte, todo lo que se tasare valer lo que el dicho alonso berruguete obró y dejó hecho en los dichos dos bultos».

En ese estado quedó el pleito, quizá por desistir de sus pretensiones alguna de las partes o haber llegado a una conformidad ambas. Mas a pesar de estar las dos estatuas tan adelantadas en la labor, pues los bultos les había tallado Berruguete, «a lo menos la mayor parte dellos», no se sabe se pusieran nunca en la capilla de los Velasco de la catedral de Burgos, y hoy se desconocen, en absoluto, las esculturas, fáciles de identificar, si existen, por los detalles que en la memoria que se incorporó a la escritura de 2 de Julio de 1559, se dejaron expresados. ¡Bien merece el asunto hacer una requisita minuciosa en Burgos o en posesiones que fueran de la familia de los Condestables!

GRANADA

Capilla Real

PINTURAS AL FRESCO Y ARREGLO DE ESTATUAS. (Véanse págs. 25, 99 y 110 del tomo I).

La actuación de Berruguete en la Capilla real de Granada queda bastante aclarada ya, en vista de la aparición de un nuevo contrato otorgado entre Alonso Berruguete, por una parte, y por Pedro García de Atienza, capellán mayor de la capilla, y el alcalde Gonzalo de Medrano, veinticuatro de Granada, por otra, en 24 de Septiembre de 1521, publicado en copiosa colección de documentos por don Manuel Gómez-Moreno Martínez en su magistral trabajo *Sobre el Renacimiento en Castilla* (en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. I, págs. 1 y 245 y t. II, pág. 99).

No admite duda de ningún género, como presumimos el mismo señor Gómez-Moreno, el señor Sánchez Cantón y yo, que el Francisco Berruguete de la minuta de contrato y el Berruguete de los tres memoriales dirigidos a don Carlos I, conocidos por haber sido publicados antes y de los que dió extracto Martí, se refieren siempre a Alonso Berruguete, el cual, por el contrato fechado, se comprometía de nuevo a pintar en la sacristía de la Capilla real «tres ystorias de pinzel en los tres lienços questan ençima de los caxones y de las reliquias de la rexa adentro. En esta manera: quel dicho Alonso Berruguete pinte las dichas tres ystorias que sea la una del



juyzio y la otra del diluvio con el arca de No, y la otra la pasada del pueblo de Ysrael el mar Bermejo quando salieron de Egyto, las quales ocupen todo el hueco questá debaxo de los cruzeros y hasta el letrero, las cuales a de pintar con la mayor perfiçion y de mejor manera quél pudiere y sopiere, y del letrero abaxo en los dichos tres od...vos hasta los caxones y altar de las reliquias que lo a de pintar de algunas cosas escre.... que a él le pareçiere».

La obra no se realizó, y solamente aparece, como el mismo Berruguete dijo, que hizo el cartón del Diluvio para la sacristía, y el del Descendimiento para adorno del altar mayor, que se referían al primer contrato. Pues conviene fijar que la minuta consabida en que figura Francisco Berruguete debió elevarse a contrato definitivo entre Alonso y Antonio de Fonseca y el capellán mayor anterior a Pedro García de Atienza, otorgándose ante el secretario Ondárzequi. El segundo contrato, el de 1521, se hizo ante el escribano Francisco Muñoz, en Granada.

Por el antiguo había de pintar Berruguete las quince historias al fresco, nueve «en las dos ochavas de la capilla mayor del retablo», y seis en la sacristía; en los dos altares de la capilla mayor, que habían de ser dos retablos de historias de bulto, irían un Descendimiento y una Piedad, en uno, y en otro, Cristo a la columna y el Crucifiamiento: Así decía en el primer memorial dirigido por el artista a don Carlos I, y que yo supongo anterior al segundo contrato, así como el segundo, pues en ambos se refieren cartones hechos para la obra, y los que relacionó Berruguete eran uno para la capilla y otro para la sacristía, y hay que suponer que el contrato de 1521, sólo ya para lo de la sacristía, invalidara o anulara el primero.

El tercer memorial le supongo de 1526, tanto porque se refiere a los gastos que hacía desde Sevilla (¿no podía referirse a colores?), si iba Berruguete con la corte, y el 10 de Marzo llegó a esta ciudad don Carlos I, como porque le llamaba la obra del retablo de la Mejorada de Olmedo, mandado hacer en 1526, continuando en seguida su actividad de escultor en grandes trabajos, y dejando de ocuparse en definitiva de lo que quedaba en Granada.

Sea como quiera, lo cierto es que únicamente los dos cartones mentados fué lo que Berruguete hizo para la Capilla real de Granada. Y si pudo influir algo en dar otra orientación a la obra del retablo de la Capilla que la que Felipe Bigarni imprimía a su labor, «Nada nos autoriza—escribe Gómez-Moreno—para creer que Berruguete pusiese allí su mano»; la colaboración más se justifica en Jacobo Florentino, o por lo menos se hace más verosímil, solamente en una mitad, que en Berruguete, como vislumbra el catedrático de la Universidad Central.

Iglesia de San Jerónimo

GRUPO DEL ENTIERRO DE CRISTO. (V. págs. 30 y 99 del t. I).

Dejé la indeterminación de artista en el magno grupo del Entierro del Señor en la iglesia de San Jerónimo de Granada, tal como se ofrecía entonces, y parecía perderse la atribución a Berruguete con lo que me escribió don Manuel Gómez-Moreno Martínez (pág. 99 del t. I) al decir que creía seguro el Entierro, de Jacobo Florentino (el Indaco), mucho más cuando me indicaba que había encontrado un filón de escrituras en la Capilla real de Granada. Esa esperada colección de documentos, interesantísimos todos, ha sido publicada ya, según he dicho, acompañando al estudio del señor Gómez-Moreno *Sobre el Renacimiento en Castilla*. Pero he sufrido, en parte, un desencanto, porque supuse que se documentaría la discutida obra del Entierro, de la cual nada se ha encontrado. Se sigue como se estaba, aunque, es claro, la valiosa opinión del señor Gómez-Moreno pese mucho, el cual escribe (pág. 275 del tomo I de la revista citada): «La obra maestra escultórica de Jacobo, no documentada, pero indudable, es el famoso entierro de Cristo, en el monasterio de San Jerónimo».

Habremos de seguir esperando a que se confirme tan autorizado parecer.

De ser ello cierto, bien pudiera probarse, a poca costa, que Berruguete se inspirase en la obra de Jacobo, y que ella le sirviera de punto de iniciación en su técnica característica y estilo definitivo en las tallas de madera, que tanta y tanta fama le dieron.

Es una faceta esa que no se había observado nunca y que puede señalar los ideales del maestro castellano, desarrollados años después en Castilla, lejos de la magna obra del Entierro de Cristo, que le sirviera de inspiración y que se acomodaba perfectamente a su genio brioso, movido, intranquilo y enérgico a la vez.

NAJERA (Logroño)

Santa María la Real

PANTEON REAL

Las semejanzas de obras, unidas a las características de estilo, modos de hacer, maneras de trazar y otra porción de coincidencias, han hecho siempre que las atribuciones de obras se fijen y apliquen a determinado artista cuando una de las que servían de estudio comparativo era de las auténticas, demostrada la autenticidad.

dad con el documento irrechazable. No puede hacerse de otro modo cuando falta la prueba documental.

Lo natural, lo lógico es pensar que una obra de autor desconocido, pero que tiene grandes identidades, analogías y semejanzas de traza, dibujo y detalles, técnica, estilo y orientaciones, con otra de artista determinado, pueda ser de este mismo autor. Cada uno tiene su modo especial de ver las cosas, de labrar de una manera, parecida siempre, de dibujar con líneas que se repiten, de componer con elementos que parecen transportados de un conjunto a otro. El estilo personal, lo que se hace sin pretenderlo, porque es espontáneo y constituye parte del alma de un artista, es lo característico en él y lo que se repite, sin voluntad de repetirlo, en todas las obras.

Esas semejanzas, perfectamente fundadas y aquilatadas, dan ocasión y motivo para fijar atribuciones de obras artísticas, y en ellas nos hemos basado cuantos a estas cosas de arte nos hemos dedicado, y en más o en menos, y en ellas se basa también el amigo Orueta para ver, o mejor entrever, el genio de Alonso Berruguete en la obra de Renacimiento del panteón real en Santa María la Real de Nájera, como apunta en su interesante artículo *Notas sobre Alonso Berruguete* publicado en el t. II (pág. 129) del *Archivo Español de Arte y Arqueología*.

En aquellos magníficos sepulcros y urnas suntuosas—así calificados por don Pedro de Madrazo en *Navarra y Logroño*, sin detallar gran cosa—, el espíritu crítico y mirada sagaz de Orueta comprendieron que las líneas acusadas y briosas de toda aquella fastuosa composición, aquellas barbas como mojadadas, aquellos paños revueltos, aquellas proporciones alargadas, tenían algo de Berruguete: «allí sentimos a Berruguete, aunque no veamos su mano, allí está el alma del gran artista, y allí nos sentimos atraídos por él a pesar de todo».

Cree Orueta que en esa obra, como en el coro de la catedral de Toledo, no lo hizo todo Berruguete. El lo contrató y dirigió, y trabajaron en él muchos oficiales. Eso es general en todas las obras de gran conjunto, añadido yo, y aun en las más personales y características de un artista. Y tan convencido parece estar el señor Orueta con su insinuación, que le hace preguntar: «¿Este panteón de Nájera lo contrató Berruguete? ¿Lo dirigió? ¿Lo ejecutó él, por lo menos en gran parte?». A pesar de las similitudes, analogías, iguales ideales, características semejantes e idénticas genialidades y hasta discordantes extravagancias, sería temeraria y arriesgada la contestación. El despreciado, o desdeñado documento notarial, para muchos críticos, sería el único que con toda verdad podría darnos la solución, y él no se ha encontrado hasta la fecha.

Decía antes que las semejanzas, cuando están aquilatadas, dicen mucho; y así es, efectivamente; y en el caso presente empieza a ver Orueta en la comparación entre el coro toledano y el panteón riojano, como si de él arrancase la iniciativa de su idea, un relieve que visto en la famosa sillería se repite, con algunas variaciones de detalle y factura, en la lauda del infante don Hernando en Santa María la Real de Nájera. Es ello un adorno de los llamados grutescos, que representa a dos hombres desnudos sentados y dándose la espalda, revolviéndose las extremidades en hojarasca. Ese es el motivo principal. Lo de Toledo es calificado por Orueta de boceto, así como lo de Nájera, de forma completa y definitiva.

Eso es muy poco para asentar la semejanza de estilo. Por eso sólo, caerían al suelo todas las ideas de atribuir a Berruguete lo del panteón. Ya apunta Orueta otras similitudes. Pues ese motivo de los hombres o figuras desnudas, sentados y de espalda, con extremidades superiores e inferiores terminadas en hojarasca, ya sean también mujeres o niños, aquéllas, se repite con muchísima frecuencia en los finos tableros de la sillería de San Benito en el Museo de Valladolid, como se repite en otros detalles del retablo de Berruguete procedente del convento de benedictinos, como se repite, con más relieve y claroscuro, en tableros debidos a Gaspar de Tordesillas; es decir, antes y después que Berruguete pudiera emplearle. Es un motivo muy corriente en las obras que se han dado en llamar platerescas, y él no diría nada, digo con toda sinceridad, a favor de la atribución a Berruguete del panteón real de Nájera, sino fuera por las otras circunstancias ligerísimamente expuestas.

La atribución está hecha por persona expertísima en estos achaques; mas hace falta que se confirme. Dios lo quiera.

SORIA

Colegiata de San Pedro

RETABLO COLATERAL EN LA NAVE DE LA EPÍSTOLA (procedente del monasterio de Santa Clara).

En la interesantísima iglesia colegial de San Pedro en Soria, hay un retablo muy curioso en el testero de la nave de la Epístola; todo él de talla, que perteneció al antiguo convento de religiosas franciscanas de Santa Clara; y que por azares de necesidades guerreras, fué un día trasladado a la colegiata, modo de que pudiera ser conservado, pues a permanecer en el antiguo convento hubiese desaparecido, seguramente. Es pieza, el retablo, de buenas dimen-

siones, compuesto de tres cuerpos y ático. Tres fajas verticales contienen, en la central, de abajo arriba, una Virgen moderna, la Asunción rodeada de ángeles, San Miguel y el Crucifijo con la Virgen y San Juan; en la faja de la izquierda del observador, altos relieves de la Anunciación, el Nacimiento de Jesús y Camino del Calvario; en la derecha, la Visitación, la Adoración de los Reyes y la Piedad. Entre las tres citadas fajas, flanqueando la obra y a los lados del Calvario de remate, catorce nichos, con santos. El Padre Eterno en el frontón de terminación. Columnas abalaustradas encuadrando relieves y nichos; ornato de grutescos. Buena disposición muestra la obra, de la que don Pelayo Artigas, en su trabajo sobre *Los conventos franciscanos de Soria* (en *Bol. de la Sociedad Esp. de Exc.*, t. XXXVI, p. 174), expresó que es «Hermoso retablo, de muy buena factura, acaso de Berruguete, que, por llevar en su terminación las cuarteladas armas de los Ríos y los Salcedos, nos inclinamos a creer que pudo ser un espléndido donativo al templo [claro, de Santa Clara], que, en el reinado de Carlos V, hicieron don Antonio del Río, *el Rico*, y su esposa doña Catalina de Salcedo» (1).

Hace ya algún tiempo ví el mencionado retablo soriano (por cierto, acompañado de Martí), y aun conservando una traza algo berruguetesca, no observé en la obra las características y detalles especialísimos de las obras de Berruguete. Ni los tableros tallados de grutescos, ni las estatuas de los nichos, ni los relieves me recordaron los del maestro. Hay en el retablo soriano el tema principal de la Asunción con cuatro ángeles; en él se contempla una estatua de San Sebastián; se ve también un relieve de la Adoración de los Reyes, asuntos tratados en el retablo de San Benito de Valladolid; pero no pueden ser más distintos de técnica, de trazado y de composición. La Epifanía del retablo de Soria, recuerda algo al tablero vallisoletano de igual motivo; pero nada más. Y aunque hubieran pretendido imitar la obra de Berruguete en la obra de las clarisas, se imitaría la forma, la disposición general de cuerpos y nichos, columnas y frisos; influiría en el artista de Soria la labor de Berruguete, como influyó en tantísimos más escultores; el mérito de las tallas del maestro vallisoletano, fué reconocido en seguida, y por todos se alabó su trabajo, y mucho más por los artistas mismos de la época. No es de extrañar tratasen

(1) El señor Artigas reseñó también brevemente este retablo, pero sin indicar que fuera «acaso de Berruguete», en su trabajo «Antiguas familias de Soria.—Los Salcedos y los Ríos, progenitores de los Condes de Gómara», publicado en la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», t. XLI (año 1920), págs. 513-528.

de imitarle, de seguir sus ideales; pero lo típico, lo característico, lo de esencia en Berruguete, no pudo ser imitado.

Ni aun quizá se quisiera imitar en el retablo de Soria lo de Berruguete. Es obra de la época del maestro, y el estilo de época dice bastante. Y no otra cosa ví y observé; pero nada de Berruguete.

TOLEDO

Catedral

MODELOS EN YESO (V. pág. 107 del t. I).

Indiqué yo mismo que los modelos en yeso que existían en un cuarto trastero del claustro de la catedral se creyeron, primeramente, vaciados de detalles de la sillería coral y de otras obras; pero el señor Orueta dió razones para suponer, como él creía, que los tales yesos fuesen los modelos hechos por Berruguete para que sirvieran de guía a los oficiales.

El pleito se decide definitivamente a favor de la primera creencia, y los tales yesos son vaciados y no los originales. Lo demuestra un acta capitular, de 9 de Agosto de 1851, de la cual da algún particular don Rafael Ramírez de Arellano en su *Catálogo de Artífices que trabajaron en Toledo, y cuyos nombres y obras aparecen en los Archivos de sus parroquias* (pág. 30), por la cual se deduce «que había en esta ciudad un sugeto español que había conseguido un secreto para sacar por presión y sin lastimar en manera alguna la maderal, ni busto de cualquier materia, modelos; y que deseaba se le permitiera verificarlo en esta Santa Iglesia..... en atención a cuanto se tuvo presente en la discusión, acordó—(el Cabildo)—se le permita por el Sr. Presidente modelar dentro y fuera de esta Santa Iglesia, toda vez que no lastiman las maderas, piedras y demás efectos;...»

La misma cita de este acuerdo del Cabildo de 1851 se hizo en la revista *Toledo* (año IV, núm. 95, 15 Marzo 1918), en una reseña bibliográfica del libro del señor Orueta.

De modo que lo que se creyeron modelos no fueron sino apretones, y se confirma la primitiva idea. Las diferencias que observó el señor Orueta y le hicieron deducir que los yesos eran originales de Berruguete, no eran tales diferencias al interpretar el modelo, eran sencillamente correcciones sobre el vaciado, que se permitió el artífice para pulir su reproducción. También reprodujo ese artista la estatua de Santa Leocadia.

Con ese documento ya no habrá dudas. La rectificación se imponía.

Convento de San Clemente el Real

PORTADA DE LA IGLESIA

En un articulo publicado, con la firma de don W. Laird y el título *Efemérides toledanas*.—*El 23 de Noviembre de 1221, nació en la ciudad imperial el más ilustre español: Alfonso X el Sabio*, en la revista *Toledo* (año VII, núm. 177, Noviembre 1921), se lee, tratando del convento de San Clemente de la ciudad expresada:

«Y para que nada le falte, hasta el esplendor aristocrático del arte, engarzó una preciada joya de Alonso de Berruguete sobre el severo lienzo de grisácea fábrica que limita el cenobio.

»Porque tan sólo al buril del inspirado escultor, puede atribuirse la paternidad de la plateresca portada, labrada en piedra blanca, que da paso al templo.

»Las dos columnas, tan airoosas como pródigas en relieves, el cornisamento que sustentan, exquisitamente exornado, el grandioso arco y sus laboreadas enjutas, señalan las enseñanzas del renacimiento italiano, hábilmente entendido por las preciadas concepciones debidas al cincel del prodigioso artista.

»Los tres nichos, que sobre el cornisamento se levantan, sirviendo de hornacina a otras tantas estatuas de santos; los dos escudos de armas de la ciudad y, preferentemente, el medallón que corona la portada, y que en muy alto relieve representa a la Virgen María con el niño Dios en sus brazos, son indelebles pruebas del genio escultural del hijo del pintor Pedro de Berruguete».

Otro toque dió don Manuel Castaños y Montijano a la paternidad de Alonso Berruguete sobre la portada de San Clemente, en otro artículo que lleva el epígrafe *Ante la portada de San Clemente* en la misma revista *Toledo* (año VIII, núm. 180, Febrero de 1922), en el que se lee: «Toledo se honra con brillantes monumentos de aquel gran artista—(Berruguete)—, admirados de propios y extraños, y entre ellos la soberbia portada de la Iglesia del Convento de San Clemente», que pasa a describir, citando, como no tenía más remedio, en el remate de la portada, «una hermosa y expresiva escultura de la Santísima Virgen, con el Niño en sus brazos, llena de vida y movimiento, como todas las de Alonso Berruguete». Todo ello le hace decir que «Aun cuando no hubiera dejado Berruguete a la posteridad en su artística y gloriosa carrera, más que este monumento, bastaría para inmortalizar su nombre y para honrar a esta noble ciudad, solar y taller de grandes maestros». No se puede decir más.

Siguió muy de cerca el señor Laird a don Sixto Ramón Parro

en *Toledo en la mano* (t. II, pág. 117), quien en 1857 escribía: «las justas alabanzas que a esta bella portada —(de San Clemente)— tributan unánimemente todas las personas inteligentes, han hecho que se la tenga por obra de Alonso Berruguete, y seguramente si no es de su misma mano (lo cual no es inverosímil), fué sin duda hecha por alguno de los mejores artistas de su escuela, que por entonces no faltaban en Toledo». Y que esto se dijese cuando no se conocía a fondo la obra de Berruguete, tiene su explicación; además que Parro no decía que la obra fuese de las indubitables de Alonso Berruguete, sino que si no era de su mano la portada de San Clemente, estaba hecha por un buen artista. En efecto, muchos artistas, y excelentes, eran capaces de labrar la artística portada del convento de Bernardas, y hay que observar que allí no se encuentran los rasgos característicos del escultor famoso y que no se ha justificado, hasta la fecha, qué obra de arquitectura en piedra fuese de Berruguete; ¿por qué seguir, pues, con eso de que «dicen los inteligentes» y «es opinión unánime», cuando la crítica razonable, la que se fundamenta y basa en las obras que, por su autenticidad, pueden servir de comparación, lo rechaza?

La obra de Berruguete ha sido estudiada en estos últimos veinte años, y se han aquilatado mucho y se han rectificado bastantes atribuciones que antes parecían indiscutibles, porque dimanaron de los primeros escritores que se ocuparon de esas cosas, de adjudicar obras a los artistas que les parecía mejor.

No hay más que comparar las labores, el estilo, la silueta de las figuras de San Clemente con las auténticas de Berruguete en Toledo mismo: sillería de la catedral y el algo alterado retablo de la Visitación en Santa Ursula; poner en relación las abalaustradas columnas de la portada de San Clemente con las de documentadas obras de Berruguete: retablos de San Benito y de la Adoración de los Reyes en Santiago, de Valladolid; de San Andrés, de Olmedo; de Irlandeses, de Salamanca, etc.; observar las proporciones que Berruguete daba a frisos y otros detalles arquitectónicos, y más que todo eso, el carácter elegantísimo, esbelto y espiritual de sus figuras, para comprender que no se tiene de ello, nada, en la portada de San Clemente. El mérito de esta obra, su belleza, su decoración, son interesantes; pero yo no recuerdo, ni se me pasó por la imaginación, ni en mis apuntes anoté nada que me hiciese pensar en el maestro Berruguete al contemplar tal obra.

No doy valor a lo bastante que llevo escrito y estudiado de trabajos del escultor (aunque no he dejado de identificar, hasta documentalmente, algunas obras suyas); quiero referirme a lo que han dicho otros, y nadie negará los muy atinados y excelentes trabajos de crítica de Tormo, Gómez-Morano y Orueta. En éste se

puede estudiar el carácter y estilo del maestro, y ni por soñación se acordaron los tres de la portada de San Clemente, con ser tan conocida, para atribuir la a Berruguete.

Sigo con mi teoría, ya sustentada desde hace tiempo y no desmentida hasta este instante: Berruguete no trabajó en obras de arquitectura en piedra; y por ello y por la razón que dejo apuntada, de no ver en ella el estilo y carácter del maestro, no puedo suponer que fuese Berruguete el autor de la portada de San Clemente en Toledo. Ni todo lo bueno lo labró Berruguete, ni dejó de haber artistas en Toledo, hábiles y de gran interés.

Con esa portada de San Clemente ocurre lo mismo que con la de la iglesia del hospital de San Juan Bautista. Sonó el nombre de Berruguete por primera vez y casi se hizo tradicional la atribución. Y Parro la recogió y se extendió la errónea noticia, que tanto cuesta luego rectificar.

No hay que perder de vista que, como dijo Quadrado con mucha razón: «Berruguete no llevó consigo al sepulcro su admirable secreto». Y lo decía citando una obra en Toledo trazada en puro renacimiento en 1565 por Juan Manzano y Toribio Rodríguez y labrada primorosamente por Pedro Martínez Castañeda, Juan Bautista Vázquez y Andrés Hernández, sin contar otros muchos artistas que pueden verse en Pérez-Sedano, Zarco del Valle y, recientemente, en Ramírez de Arellano.

La obra de Berruguete se va depurando de tantas atribuciones equivocadas como ha sufrido, y justo es que se rectifique la noticia, ya por nadie recordada y sacada otra vez a la luz hace poco tiempo en una revista tan bien documentada como es *Toledo*.

Mucho después de escritos los anteriores párrafos, se publica una noticia que viene a confirmar plenamente la negativa atribución de la portada de San Clemente a Berruguete, y como es confirmación de lo por mí escrito y da más fuerza a mi idea, no tacho nada de ello, pues me sirve de satisfacción, porque no ha de haberla solamente en poder demostrar una atribución presupuesta, sino también en probar una negativa absoluta, mucho más cuando no se fundamentó en nada juicioso y definitivo.

El comandante don Verardo García Rey ha publicado con el título de *La portada de la iglesia del monasterio de San Clemente el Real de Toledo* (en la revista *Arquitectura* correspondiente a Noviembre de 1925) un trabajillo al que sirve de base el concierto entre Alonso de Covarrubias y la abadesa del monasterio de San Clemente de Toledo, fechado en 17 de Diciembre de 1534, por el cual se obliga el maestro mayor de las obras de la catedral toledana, a hacer la de la capilla principal de la iglesia de dicho monasterio, «en la forma e con las condiciones e traza e labores e otras cosas

que de yuso diran», siendo de cargo de Covarrubias «asy de maestros, peones e petrechos e asi el yeso e piedra e todas otras cosas necesarias por ella e asta ser acabada». Entre las diferentes obras detalladas y que comprendía el concierto, una había de ser «hazer una portada de piedra de Regachuelo de alto y ancho q fuere menester q tenga de valor a toda costa dozis—(doscientos)—ducados poco mas o menos dla obra de Romano, la q' sea diez ducados mas o menos de dozis ds».

Si yo me fundaba en apreciaciones críticas para negar la paternidad de la portada de San Clemente al insigne escultor castellano, el documento transcrito por el comandante García Rey comprueba la negación bien patentemente. La obra es de Alonso de Covarrubias, arquitecto prestigiosísimo, de muchísimo mérito, todo un artista, cierto; pero no de Alonso Berruguete. Y de lo que ahora trato es de comprobar la obra cierta del señor de Ventosa y fijar las equivocadas atribuciones y falsas adjudicaciones que se le han hecho.

San Vicente

RETABLO

En el lado de la epístola de esta iglesia, próximo a la puerta, hay un retablo del siglo XVI, bastante bueno, que ha hecho pensar a alguno que pudiera ser de Berruguete, y así se expresó en el inventario, de 1871, de la parroquia, al decir: «Otro altar antiguo del Berruguete o su Escuela».

Ha pasado ya el tiempo de las atribuciones caprichosas, y don Rafael Ramírez de Arellano en su *Catálogo de Artífices que trabajaron en Toledo* (pág. 31) dice que el retablo, «aunque es bueno, no puede conceptuarse obra de este insigne escultor», y se refería a Berruguete, citado en el inventario dicho.

Museo

FRAGMENTOS PETREOS (procedentes del desaparecido convento de San Agustín).

En el artículo ya mencionado del señor Orueta, *Notas sobre Alonso Berruguete*, después de volver a citar (pues ya lo hizo en su libro *Berruguete y su obra*) los dos relieves del zócalo del magno grupo de la Transfiguración, en la catedral del Toledo, refiriéndose más detalladamente al del caballo en su vertiginosa carrera, alude y presenta dos fragmentos de piedra con relieves en que aparecen caballos, que atribuye a Berruguete.

De los primeros, tratados en el libro, como digo, expresa que no los encontró «citados en ninguna parte, ni nadie me dió jamás—escribe—noticias de ellos, por eso me quedé mucho más sorprendido y admirado cuando los encontré sin esperarlo». Creo que Orueta les ha visto aludidos en alguna parte; pero quizá no haya recordado la noticia; pues a mí me parece que con ellos tienen alguna relación los que Machuca, en su tasación de la silla arzobispal, citó titulándoles como el Juicio, el Paso del mar Rojo por el pueblo de Israel y la serpiente que mostró Moisés, como se ve en los *Documentos de la catedral de Toledo*, coleccionados por Zarco del Valle (t. I, pág. 250). Pero eso, si fué olvido, justificado con gran facilidad, no tiene importancia.

Más la tiene la presentación de dos fragmentos de relieve, en piedra, que procedentes del desaparecido convento de San Agustín se ofrecen en el Museo toledano. La velocidad con que marchan los caballos de estos relieves, recuerda la del relieve del zócalo de la Transfiguración en la catedral, y es cosa muy natural y lógica, viendo en aquéllos las modalidades, el estilo y la técnica de Berruguete, que Orueta les atribuya al maestro. No son los mismos los caballos del relieve catedralicio que los del Museo: cierto; pero la nerviosidad, el ímpetu, la intranquilidad, el movimiento, en todos ellos se rota, y pueden atribuirse esas piedras del convento de San Agustín a Berruguete, aunque falte en ellas «el último toque de su inspiración».

VALLADOLID

Museo de Bellas Artes

SEIS ESTATUAS DE ALABASTRO (procedentes de los retablos gemelos de San Juan Bautista y San Miguel—hoy en San Esteban—del convento de San Benito). (V. pág. 80 del t. I).

Creyendo haber encontrado en la iglesia del convento de monjas del pueblecito de Fuensaldaña, cerca de Valladolid, una estatua de San Juan Bautista, que recordaba algo obras del maestro, supuse que esa obrita fuese de Berruguete y pudiera haber pertenecido a uno de los dos retablos iguales, existentes hoy en la actual parroquia de San Esteban, que constituyeron, en cierto tiempo, un retablo de la doble advocación de San Juan Bautista y San Miguel, hecho por Berruguete para la iglesia del convento de los *Beatos*. He rectificado ya mi primera creencia, y esa estatuíta del Precursor no puede ser, por el estilo y modo de estar hecha, del maes-

tro Berruguete. Tiene similares en otras del convento de la Concepción y de la iglesia de San Felipe Neri. De esto ya no hay para qué acordarse.

Ahora, de las seis estatuas que ocupaban los seis nichos de los retablos de Berruguete, en San Esteban, actualmente, por azares del tiempo, ya es otra cosa. Esas seis estatuas de alabastro, que representan a San Juan Bautista, San Miguel, Santa Catalina, San Sebastián, San Gregorio Mongno y un santo obispo (San Ambrosio o San Agustín), están en el Museo de Bellas Artes, y, por todo lo que digo en estudio sobre el asunto, publicado en el *Boletín del Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid* (t. I, página 165), deduzco que formaron parte de los retablos susodichos. Algunas de esas estatuas, aun hechas en material pétreo, tienen el sello indudable de Berruguete, como, por ejemplo, el San Juan y San Gregorio, y no hay razón para admitir unas como del maestro y las otras no, aunque los tipos y trazas sean diferentes en ciertos particulares y detalles.

En el Museo se ha dicho que pertenecieron al sepulcro que el Borgoñón labró para don fray Alonso de Burgos, en el Colegio de San Gregorio. Mas desechada tal hipótesis, como demuestro en el citado estudio, no cabe más solución que la que ahora sostengo, creo que muy fundadamente, de pertenecer las seis estatuas mencionadas de alabastro, con toques de oro y ligerísimos de color en cejas y labios, a los retablos de San Esteban y al maestro Alonso Berruguete atribuidas.

VILLAR DE FALLAVES (Zamora)

Parroquia

RETABLO MAYOR (V. Villardefrades
(Valladolid), págs. 92 y 109 del t. I).

En el *Catálogo monumental de la provincia de Zamora* por don Manuel Gómez-Moreno, se repite la noticia que ya dí de fijar el verdadero pueblo a que se refirió Ponz al atribuir ese retablo a Berruguete, así como que la obra nada tiene comparable a las del maestro. El de Villar de Fallaves es de la misma mano, según Gómez-Moreno, que el de San Ildefonso en Santa María la Antigua de Villalpando, del último tercio del siglo XVI, de gran valor «por llenar un hueco en la historia del arte vallisoletano»; pero completamente anónimo y sin poder señalar, por conjeturas siquiera, el nombre de su autor, que, digo yo por mi cuenta, andaría cerca de Jordán: las estrías en espiral son un indicio.

No es el único caso éste en que se ven influencias del arte vallisoletano en la provincia de Zamora: en ella hay varias obras berruguéticas, como las hay de estilo de Juní y de Fernández, y aun de Jordán; pero no es más que el estilo lo que se observa, y por ello no he de indicárlas en estas notas.

ZARAGOZA

Convento de Santa Engracia

SEPULCRO DEL GRAN CANCELLER

SELVAGIO (V. pág. 92 del tomo I).

Aunque muy poco a poco, algo se va adelantando en el conocimiento de la vida y obra de los grandes maestros de nuestras Artes con la publicación de documentos de archivo y las continuas exploraciones, observaciones y apuntes de los que, máquina en la mano, recorren España entera, escudriñando los rincones más oscuros y no perdonando ver detalle alguno por insignificante que sea. ¡Cuánto se ha censurado las investigaciones de archivo y cuánto se ha criticado a los de las *fotos* a todo pasto! y, no obstante, ¡cuánto bien se ha hecho y se hace con los datos adquiridos por los «cratones de biblioteca» y por los «chiflados» del kodak pendiente del hombro! Para mí que muchas de esas censuras y desdenes y desaires hacia los investigadores, vienen porque esos supercríticos no han sabido buscar los datos en su fuente primitiva; porque ello cuesta más trabajo y tiempo que dedicarse a la croniquilla ligera; pero, eso sí, aprovechando los materiales que otro allegó ¡bien sabe Dios! con cuántas fatigas y a veces desvelos. Sigán, pues, esos desdenes; pero sigán también las investigaciones y búsquedas de documentos, y con el cúmulo de fechas y el fárrago de nombres y detalles, se acumularán materiales para que otros se valgan de todo ello, y reúnan y sinteticen el magno cuadro de nuestras Bellas Artes antiguas, de las que tanto tienen que aprender las modernas.

Cierto, como digo, que se va adelantando algo en el terreno de los estudios histórico-artísticos, y ejemplo he dado con las papeletas que he publicado, y aunque no sean más que aclaraciones las que se obtengan, de estimar es que las obras se depuren y se las busque su causa y origen. No diga ello poco en el concepto de la marcha y desarrollo del Arte español.

Berruguete ha sido uno de los artistas de quienes se han dicho más cosas de memoria y a quien se le han atribuído más obras. Y ya se ha visto lo equivocados que hemos estado algunas veces. Pero otras han tenido confirmación las atribuciones, y no ha sido

pequeña la satisfacción entonces gozada. Eso se ha repetido, del mismo modo, con otros artistas.

Según indiqué en el libro *La obra de los maestros de la Escultura vallisoletana*, Jusepe Martínez fué el primero que atribuyó a Berruguete, entre otras cosas que hubo en el convento de Santa Engracia de Zaragoza, el sepulcro del Gran Canciller Selvagio, privado de don Carlos I. Pues bien, el 20 de Diciembre de 1518 contrató la obra, según documento que publicó Abizanda. La duda no puede existir ya de que trabajara en Zaragoza el gran escultor castellano, pues a pesar de lo dicho por el pintor Jusepe Martínez, la duda flotaba en el ambiente, más, es claro, por no conocerse ya restos de la obra, que volaría, con las otras obras de arte, al ser volado por los franceses el monasterio zaragozano.

Pero escudriñando, observando y comparando, mi buen amigo Orueta, en el artículo citado *Notas sobre Alonso Berruguete*, hace ver un fragmento de estatua en alabastro, un tenante de escudo de armas, existente en el Museo de Zaragoza, que por proceder del desaparecido convento de Santa Engracia, por ser una escultura notable, por el material en que está labrada y por ser muy superior a todo lo demás de la misma procedencia, le hace suponer sea obra del maestro y perteneciente al sepulcro de Juan Selvagio.

Encuentra Orueta en este fragmento de estatua, morbidez, blandura de carne; «si Berruguete hubiera labrado esta estatua de Zaragoza—dice—, tendríamos un aspecto muy nuevo en su arte; podríamos estudiar en ella al escultor recién llegado de Italia, saturado todavía de los gustos de allí y antes de posesionarse nuevamente de su alma castellana».

Mas yo pregunto: ¿era ello cosa de ideales o manera distinta de tratar el material en que se labraba la escultura, según ya he dicho en otra ocasión? Para mí, al menos, son obra indudable de Berruguete los seis alabastros del Museo de Valladolid, y en ellos no se ve lo que en las estatuas talladas en madera. En estas parece como que sigue las fibras del material; en el alabastro las masas más jugosas dan blanduras de carne. En aquéllas, tendones acentuados; líneas que casi acusan las vetas de la madera. En éste, delicadezas de formas, morbidez, suavidad a que admirablemente se presta el alabastro. ¿Será, pues, ello, más que ideales u orientaciones diferentes—pues a la vez que Berruguete hacía las estatuas del retablo de San Benito labraba los alabastros para el mismo convento—, maneras debidas a tratar de muy distinto modo materiales de naturaleza tan diferente como el nogal y el alabastro?

A otra observación se presta, sino la estatua—o fragmento de estatua, pues la faltan elementos tan importantes como la cabeza—, comentada por Orueta, el sepulcro a que se cree perteneció. ¿Fué

esta la primera obra que labró Berruguete de regreso de Italia, como se cree? Se contrata en 20 de Diciembre de 1518. Pocos días después, el 7 de Enero de 1519, se dice el mismo Berruguete, estando en Zaragoza, «pintor del rey..... y siguiente su corte». Don Carlos I estuvo en Zaragoza desde el 9 de Mayo de 1518 a 24 de Enero de 1519. ¿Dentro de ese período fué nombrado pintor del rey, o lo fué de 18 de Noviembre de 1517 hasta el 22 de Marzo de 1518, en el que residió en Valladolid? La coletilla de ser «siguiente su corte» (la del rey don Carlos I), da indicios para suponer que seguía con la corte, o era de la corte del monarca antes de llegar a Zaragoza. Eso creo yo; y por ello supongo que antes de la obra de Zaragoza, de regreso de Italia, en otros puntos de España estuvo Berruguete; lo más probable en Valladolid, y como pintor debió ejercer y de ahí su título de «pintor del rey». El retablo de San Martín de Medina del Campo, al maestro atribuido en la pintura, es anterior, indudablemente, a lo de Zaragoza. ¿Cuándo regresó Berruguete de Italia?

OBRAS EN LUGARES NO CITADOS

UNA OBRA PARA DON ALVARO

DE BAZAN. (V. pág. 96 del t. I).

Indiqué, fundándome en unas apuntaciones procedentes del archivo del duque de Alba, que Berruguete debió hacer alguna obra para don Alvaro de Bazán, pues aparecen hasta siete cartas de pago de maravedises que doña María de Bazán, IV.^a condesa de Miranda, suegra de don Alvaro, entregó en siete veces y como fiadora de su yerno, a Berruguete, a su hijo, sus yernos y su mujer. En esas siete cartas de pago por cinco veces se fija la cantidad recibida de 105.000 mrs. y sólo aparecen tres fechas: 14 de Abril de 1548, 2 de Agosto de 1558 y 20 de Agosto de 1559. Ello me hacía suponer que Berruguete ejecutó una obra para don Alvaro y que del pago de ella salió fiadora la condesa doña María, obra que he buscado inútilmente hasta la fecha.

Pero hoy creo que no debió existir tal obra, y que la deuda o los pagos que se hacían a Berruguete y su familia fueron por otros motivos que no he podido determinar. Don Alvaro de Bazán casó con doña Juana de Zúñiga y Bazán, primogénita de doña María, que era prima del marido de su hija, en 1549, y en 1548 aparece la primera de esas partidas, y viviendo Berruguete, en 1559, cobran el hijo de Berruguete y uno de los yernos del escultor. Ello da

indicio de que los pagos se hacían por otro motivo que el de una obra hecha por el escultor. Y el indicio toma cuerpo de casi seguridad por un documento que ha publicado don Narciso Alonso Cortés en *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII*. El tal documento, sacado de un pleito, lleva la fecha de 2 de Febrero de 1568, y es una escritura por la que doña Juana de Pereda y Alonso Berruguete, viuda e hijo, respectivamente, del maestro, hacen renunciación y traspasan y ceden a Diego y Gaspar de Anuncibay y de la Haya, casados con doña Luisa de Sarmiento y doña Petronila de Pereda, hijas de Berruguete y de doña Juana, censos que Berruguete tenía sobre don Alvaro de Bazán y Pero González de León, vecino de Valladolid, los de aquél situados sobre las villas de Viso y Santa Cruz, para pago de la dote de doña Luisa y doña Petronila.

Según las capitulaciones matrimoniales de las hijas de Berruguete, otorgadas en 29 de Enero de 1556, cuyo documento publicó Martí (*Estudios histórico-artísticos*, pág. 110), Diego de Anuncibay se casaría con doña Luisa de Sarmiento, y el escultor y su mujer se obligan a dar en dote 7.000 ducados (2.625.000 mrs.) pagados: 1.000 así que se desposasen aquéllos y los 6.000 restantes en juros o censos al quitar a razón de 14 o 15.000 mrs. el millar. Gaspar de Anuncibay se casaría con la otra hermana doña Petronila de Pereda, llevando en dote 5.000 ducados (1.875.000 mrs.), que se pagarían 500 luego, otros 500 en San Juan de Junio y los 4.000 restantes en juros o censos lo mismo que lo anterior. En las mismas capitulaciones se hacía constar que aunque habían constituido mayorazgo a favor del hijo, Alonso Berruguete, se reservaron facultad de enmendar, corregir, menguar o añadir, como fuera su voluntad, dicho mayorazgo, y, por tanto, lo que dicha escritura de capitulaciones fuese en contrario al mayorazgo y en disminución de él, lo corregían de modo que las capitulaciones se guarden y cumplan como si dicho mayorazgo no existiera.

El documento citado, publicado por Alonso Cortés, da la noticia que en 29 de Octubre del mismo 1556, ante Pedro Lucas, escribano de Valladolid, Berruguete dió a Diego de Anuncibay, para aumento de la dote de doña Luisa de Sarmiento, otros 200 ducados, a más de los 7.000 de las capitulaciones matrimoniales—que hubo de cobrar, por poder del mismo Berruguete, de la fábrica de la iglesia mayor de Toledo—, y para pagar los 12.000 ducados de las dotes de sus hijas dió y señaló en juros y censos a los dichos Diego y Gaspar de Anuncibay, 2.940.000 mrs. y 210.000 mrs. de censo en cada año (resultaban 14.000 al millar) que tenía al quitar sobre don Alvaro de Bazán «e sus herederos e fiadores situados sobre sus

bienes e sobre las villas del biesso e sancta cruz», y 840.000 mrs. (1) y 60.000 mrs. de renta y censo en cada año al quitar (también 14.000 al millar) que tenía sobre Pedro González de León, vecino de Valladolid, en sus bienes (2).

Resulta del mismo documento que en 10 de Octubre de 1559, ante Alejo Vázquez, escribano de Valladolid, Berruguete y su mujer doña Juana de Pereda otorgaron otra escritura en que obligaban los 210.000 y 60.000 mrs. de censo sobre don Alvaro de Bazán y Pedro González de León y que serían ciertos y seguros «e que no sean rredimidos ni bendidos ni empeñados en todo ni en parte», y que si saliesen inciertos se comprometían al dar y pagar a Diego y Gaspar o a sus hijos y sucesores «el balor de los dichos diez mill ducados o que les daríamos otros censsos que fuesen más seguros con más la rrenta corrida que les estubiesen por pagar».

Doña Juana de Pereda y Alonso Berruguete, hijo, otorgaron la escritura de 2 de Febrero de 1568 que viene a confirmar el pago de las dotes en tales censos a Diego y Gaspar, que ya habían «gozado e llevado los dichos censos que así se les dieron», de este modo: a Diego, para cobrar los 6.000 ducados de la dote, 161.000 mrs. cada año de los 210.000 mrs. sobre don Alvaro de Bazán; y a Gaspar, para los 4.000 ducados, 49.000 mrs. sobre don Alvaro de Bazán (el resto hasta los 210.000) y «setenta mill» mrs. (3) de censo sobre Pedro González de León.

En ninguna parte se hace la referencia más remota a obras hechas por Berruguete que pudieran pagarse con esos censos, y Pedro González de León hizo obras importantes en su convento de la Madre de Dios y era amigo del maestro. Pagar con censos una obra de arte no parece muy natural, por más que el escultor tuvo siempre muchos negocios y pudo hacer alguna operación de esas a que se presta el dinero. No invalida lo uno a lo otro; pero me parece más lógico que Berruguete comprara directamente los maravedís de censo de don Alvaro de Bazán y de Pedro González de León, que se le diesen como pago de obras de las que no he encontrado la alusión más insignificante.

(1) La suma de las dos cantidades es 3.780.000 mrs., 30.000 mrs. más que importaban los 10.000 ducados que se darían en censos.

(2) Este Pedro González de León fué el fundador en el convento de la Madre de Dios de Valladolid, con su mujer doña María Coronel, cuyo sepulcro, hecho por Inocencio Berruguete, sobrino del maestro, motivó un pleito del que trató Martí.

(3) Así se lee en lo publicado por Alonso Cortés; pero debía ser «sesenta mill», como correspondía al censo.

II

JUAN DE JUNI

LA PIEDAD

Mi excelente amigo don Saturnino Rivera Manescau publicó en el número primero de la *Guía de la Semana Santa* en Medina de Rioseco (Marzo de 1926), un bien escrito artículo de síntesis de la labor de Juní, titulado *Dos palabras sobre Juan de Juní*. Y si siempre me interesa todo lo que se refiere a los que yo llamo «maestros de la Escultura vallisoletana», en la que encasillé, como no podía menos, al francés Juan de Juní, mucho más me intrigó la afirmación rotunda de citarse en tal artículo una obra que da como auténtica del maestro y basándose, precisamente, en lo dicho por un crítico, en lo cual no veía yo la comprobación de la obra, así fuera lo primero que Juní hizo de su arte en la Península.

Iré con cierto método en la referencia.

Dice el señor Rivera que Juní, al principio, siguió «las rutas tradicionales y académicas», y quiere comprobarlo con las primeras obras salidas de sus manos, expresando: «Juní en sus primeros trabajos sigue la línea general establecida y así la Piedad existente en el museo de Coimbra y catalogada acertadamente por Dieulafoy, sin duda alguna una de las primeras obras de su mano, no se separa apenas de este tipo ya consagrado...» «La Piedad de Coimbra—añade—primera obra suya, es una figura en bulto, pero aquí, como dijimos, no ha hecho sino seguir el tipo tradicional de la Piedad».

Esto me puso en guardia, porque yo había leído con mucho cuidado la obra lujosamente editada de M. Marcel Dieulafoy *La Statuaire polychrome en Espagne*, y aun *El Arte en España y Portugal* (traducida ésta por el crítico español don Angel Vegue y Galdón), y no recordaba que Dieulafoy hubiese adjudicado definitivamente la Piedad del Museo de Coimbra a Juan de Juní. Vuelvo a repasar estos libros, y me encuentro en el segundo (pág. 397): «La Piedad policromada del Museo de Coimbra (fig. 714) guarda estrechos vínculos con la escuela de Juan de Juní (*sup.*, pág. 275 a 277) para no atribuirla a un artista español». Con este refresco compruebo por qué no anoté ni registré el apunte. El que una obra guarde «estrechos vínculos con la escuela de Juan de Juní», no quiere decir que se la catalogue entre sus obras auténticas, ni catalogó, ciertamente, Dieulafoy la Piedad de Coimbra en las obras del maestro.

Por el pequeño fotograbado del libro de Dieulafoy, observo que, de ser dicha Piedad de Juní, éste varió muchísimo en todo, en actitudes y plegados, muy particularmente, desde entonces a como le vemos en Valladolid, y aunque algo haya que dar a la evolución y desarrollo de un artista, tantas concesiones como habría que hacer para suponer esa Piedad de Juní eran demasiado para convencerme de la autenticidad de la escultura.

Por eso, y para salir de dudas, me dirigí al Director del Museo de Coimbra, don A. Augusto Gonçalves, y muy amable me comunica con fecha 26 de Junio de 1926:

«A Piedade d'este Museu differe inteiramente da escola de Juan de Juni. Decerto, Dieulafoi, se a visse de novo, corrigiria o juiso que fer.

»O aspecto é dramatico; mas é una obra bem caracterisada de esculptor portugues».

La atribución a Juní de la Piedad del Museo de Coimbra queda, por tanto, deshecha. Sin embargo, el mismo Rivera Manescau insiste en lo mismo, en que dicha Piedad es de Juní, en otro artículo que tituló *Juan de Juní, modelador de barro en Semana Santa de Ríoseco* (Marzo de 1927).

LEON

Catedral

FIGURAS EN EL TRASCORO (V, pág. 127 del t. I).

Las obras del primitivo *antecoro* de la catedral de León, debieron hacerse por 1535 a 1538, bajo la dirección de Juan de Badajoz, el mozo, quien labraba por su propia mano; le ayudaron el aparejador Bartolomé Ficate y los oficiales Charles y Roberte, en 1539, y si se tiene en cuenta que era maestro entallador de la catedral Pedro de Salamanca, suegro de Guillén Donzel, ellos, acaso, hicieran la decoración del trascoro, claro que en su primitivo estado; pero añade don Manuel Gómez-Moreno (*Catálogo monumental de España.—Provincia de León* (1925), pág. 259) que «Las figuras principales pudieran atribuirse a Juní, que andaba por León hacia 1535 a 1538, cuando esto se haría, bajo las iniciativas de Juan de Badajoz el mozo».

Muy acertada es esa atribución: no hay más que recordar el dicho de un testigo en pleito famoso: «si alguna buena ystoria se abia de facer en leon encomendaban al dho Juan de Juny así de piedra como de madera».

Más tarde, cuando se bajó el coro, Juní, en unión de Esteban Jordán, contrató los relieves de alabastro y otros detalles del trascoro, mas no puso en ellos mano. Sería, probablemente, esta obra

en que proyectaba trabajar Juní un recuerdo de lo bien que había quedado el escultor cuando por primera vez se estableció en España, y antes de residir en Ríoseco, Salamanca y Valladolid.

CRUCIFIJO (V. pág. 128 del t. I).

Supuse quizá perdido el Crucifijo que, según el testamento de Juní en 1577, labró el escultor para la catedral leonesa; pero es fácil que la identificación de la obra esté hecha ya, pues el señor Gómez-Moreno (lib. cit., pág. 260) escribe que «Consta que Juan de Juní hizo, en 1576, un gran Crucifijo para esta catedral, y debe ser el que remata el trascoro, hermosa imagen, más fina que otras del mismo tema debidas al gran maestro».

RELIEVE DE LA VISITACION EN LA PUERTA DEL CLAUSTRO

Cita muy especialmente el señor Gómez-Moreno, para encomiarlas, las puertas del claustro de la catedral de León, «talladas soberbiamente en nogal, según el estilo de Guillén Donzel, que pudo hacerlas, y contienen grutescos, no muy diversos de los de Brugueta, semicírculos con la Anunciación y Visitación, y tableros con Santiago, san Sebastián, san Jorge y San Roque, todo ello de gran arte, aunque vacío de espíritu, salvo la Visitación, que parece, indudablemente, de Juní. Llevan la fecha de 1538».

Efectivamente; sobre cada dos tableros rectangulares con las cuatro mencionadas efigies, se dispusieron dos relieves en semicírculo con la Anunciación a la izquierda del que mira y la Visitación a la derecha. Este, por el movimiento y vida de las dos figuras de la Virgen y de Santa Isabel y por la amplitud y pliegues de los ropajes, recuerda perfectamente las obras de Juní. Sólo encuentro un detalle que pudiera echar al suelo tal atribución. Y es que ya en 1538 había salido Juní de León y había estado en Medina de Ríoseco labrando los barrocos cocidos de San Francisco. ¿Volvió otra vez a León, aunque fuera temporalmente, y regresó a Ríoseco, donde dejó la hermosa imagen de la Dolorosa mencionada en su testamento de 1541? Ya no es probable. O tal relieve le hizo antes de la fecha indicada, o le talló alguno que se asimiló algo el estilo del maestro, ya que tanto prestigio alcanzó Juní en la ciudad de León, por lo que no es difícil dejara escuela. Además, es poco probable que de seis tableros tallados con figuras que ofrecen las citadas puertas, sólo uno de ellos recuerde las maneras del artista. Se hubiera encargado de labrar más de un relieve, y algo hubiese dejado de su espíritu en los otros tableros.

Convento de San Marcos

OBRAS DE PIEDRA (V. pág. 128 del t. I).

Además de los detalles decorativos que apunté en el libro había de tener Juní en la fachada y claustro de San Marcos, difíciles de precisar, pues que en el convento hizo mucha obra Juní, circunstancia que recuerda su testamento de 1541, como ya he hecho observar en otra ocasión, y de la atribución que el señor Gómez-Moreno me comunicó, hace mucho tiempo, del relieve del Descendimiento al lado izquierdo de la portada de la iglesia, con su ático, y parte de la decoración del claustro, detalla en el catálogo monumental de la provincia de León lo que más firmemente adjudica al maestro, y da un somero juicio crítico que no tiene desperdicio.

Escribió así el docto catedrático: «... las enormes cabezas de héroes y heroínas arriba citadas, con su corte de mofetudos querubines, encima; el bellissimo relieve de la serpiente de bronce, en el ático, y un exiguo resto de Crucifijo, ambos en el tabernáculo de Horozco; toda la imaginería de su compañero, con el gran relieve del Descendimiento, admirable, a pesar de sus mutilaciones; las medallas de las enjutas; el friso, lleno de caprichosas figurillas, y una Resurrección en el ático; además, un altar del claustro, con representación del Nacimiento, dentro de monumental edificio puesto en perspectiva, y rodeado de frutas, niños, cintas y sutiles adornos, que ha padecido destrozos lamentables; todo ello revela dotes tan singulares de fogosidad, delicadeza y *pictorismo*, cuales un solo artista en Castilla supo desarrollar, y es Juan de Juní. Esto no se ha dicho, que yo sepa; mas a la impresión, tan certera para discernir obras del genial escultor, júntanse, en este caso, datos muy favorables», cuales fueron las palabras de Llorente de Herreros en el pleito entre Juní y Giralte por el hacer del retablo de la Antigua de Valladolid, a lo que puede añadirse hoy lo que el mismo Juní dijo en su testamento otorgado en Salamanca en 1541, sobre que debía al convento de San Marcos un colchón y una manta que le habían dejado y no había devuelto. Ello no podía ser más que por trabajar Juan de Juní algún tiempo para el convento, encargándose quizá de la obra de imaginería de toda la fábrica hasta que el artista voló a otras tierras donde dejaría de trabajar a jornal, como probablemente hiciera en León, para hacer ya obra de maestro tomando a su cargo trabajos de gran importancia. Es, por tanto, seguro que todas las labores que se fechan en San Marcos en 1533, 1534, 1536 y 1537, fueran hechas en la imaginería por Juní, dejando, cuando salió para otra comar-

ca, el sello que le dió gran fama bien señalado, por lo que algún adelantado entallador quisiera seguir sus huellas.

Fuese como fuera, hay que recordar que el señor Gómez-Moreno termina este particular con estas palabras: «Hemos, pues, de reconocer en dichas esculturas las primicias de Juní, recién venido a España, de unos treinta años a la sazón y ya con todo el fuego que el arte de Donatello llevó a su alma, pues no otro, sino el gran florentino, pudo inspirarle, aunque a un siglo de distancia; y en cuanto a la patria, si bien se le llamaba francés, cabe precisarla por el *Juní* o *Joni*, que sospecho provenga de Joigny, ciudad de Borgoña, siendo patronímico en tal caso, y así se explicará el fondo de barroquismo septentrional que le singulariza».

Esos de la patria supuesta de Juan de Juní, ya se lo había oído antes de leerlo en el libro del señor Gómez-Moreno, a M. Emile Berteaux y aun antes de leerlo en su monografía de la *Histoire de l'Art* dirigida por M. André Michel. ¿De quién partió la idea? Es muy probable que fuera de Gómez-Moreno, porque Berteaux conoció los catálogos monumentales de algunas provincias de España, cuando todos aún estaban inéditos en el ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, y hay que reconocer que muchos extranjeros que han escrito de cosas de Arte españolas se han aprovechado de noticias aquí mismo facilitadas sin consignar la procedencia, y yo mismo puedo comprobar el hecho, incluso con el mismo desgraciado Berteaux, con cosas pertinentes a Valladolid.

TABLEROS EN LA SILLERIA DEL CORO

La sillería del coro alto del convento santiaguista de San Marcos de León, aparece fechada en varios lugares con las cifras 1537, 1541 y 1543, y además lleva la firma de «Guillermus Donzel» junto al año 1542. En el primer cuarto del siglo XVIII, sufrió esta obra una gran renovación; pero aunque era de esperar del influjo de la moda que desapareciese toda la labor del siglo XVI, dejaron, con buen criterio, no siempre seguido, por desgracia, elementos más que bastantes para apreciar la obra renacentista.

Es indudable que la maestría de la sillería la llevase de derecho, y lo mismo de hecho, Donzel, también francés, o borgoñón, y, como dice Gómez-Moreno, «Donzel representa, con Juní, una fase del Renacimiento septentrional arraigada en tierra leonesa, y con influjos que no se han hecho destacar aún».

Las similitudes de estilo de muchos tableros de la sillería de San Marcos con obras de las conocidas auténticamente como de Juní, y las distintas manos observadas en la obra primitiva de la sillería, hacen suponer a Gómez-Moreno que Donzel confió lo me-

por de ella a Juan de Juni, que a la vez que él labraba en el famoso convento, y no es ello razón pequeña, dadas las circunstancias.

«Todo el apostolado—expresa Gómez-Moreno—, con el san Mateo—no San Marcos—de la silla prioral; el san Juan Bautista y san Marcos de las ochavas; los cuatro Santos Padres a la izquierda; las santas Catalina, Agueda, María Egipciaca, Eulalia y Bárbara, a la derecha; el último medallón bajo del lado izquierdo, que es un profeta cogiéndose la barba, y tal vez algún otro paño, mantienen tan vivas las características del estilo de Juni, que no puede menos de sospecharse una intervención suya más o menos directa o gradual, habiendo algún tablero, el de María Magdalena, que, a través de una ejecución torpe, traduce la manera de componer del maestro. Y el haberse ausentado éste de León en 1538, justifica la absoluta diversidad de estilo en lo demás de imaginería que hubo de hacerse últimamente».

Con todo ello, y otros más trabajos que se le atribuyen a Juni en León, ciertamente que tiene justificación la declaración de Llorrente de Herros: todo lo historiado, lo de imaginería, que en León se pretendía hacer, ya en piedra, ya en madera, en los años que residió Juni en esta ciudad, a él le eran encargados. No podía ser más firme el prestigio ni más avasalladora la fama que el maestro adquiriera.

Iglesia de Santa Marina

GRUPO DE LA SAGRADA FAMILIA (V. pág. 129 del t. I).

La iglesia en que está esta documentada obra de Juni, es la de Santa Marina, aunque su advocación propia sea la de San Miguel, fundada para colegio de Jesuitas.

El grupo es de tamaño natural, y está en el altar mayor. La Virgen aparece sentada en gran silla y tiene un libro abierto en la mano, observando, risueña, a Jesús y San Juan niños que se acarician. Denominan al grupo Virgen de las Candelas o del Rosario, y, según Gómez-Moreno, se sabe que para su capilla del convento de Santo Domingo de León, mandó hacer la obra doña Catalina de Pimentel, condesa de Lemos, y «que es obra de «maestro Juni, vecino de la villa de Valladolid», antes de 1549, fecha del testamento», donde así se consigna». Es, pues, una obra documentada y por esa razón de más valía para estudios de comparación y de atribuciones; mas, según manifestó Gómez-Moreno, «Ello no hacía falta para reconocerla como una de las producciones más correctas, simpáticas y notables del gran escultor; sin embargo, es casi desconocida, aun para los leoneses».

Museo arqueológico

SAN MATEO Y RELIEVES (V. pág. 129 del t. I).

Las tres obras que mencioné en el libro, existentes en el Museo de San Marcos de León y atribuidas a Juní, las cataloga igualmente Gómez-Moreno, añadiendo que la estatua de San Mateo es de barro blanqueado, de 98 centímetros de altura; el relieve de la Piedad, de barro policromado, de 31 por 40 centímetros; y el relieve de la quema de los libros es de madera blanqueada, de 86 por 154 centímetros, y representa una disputa entre monjes y judíos. Se supone fuera del convento benedictino de San Claudio de la misma ciudad de León, y Gómez-Moreno la supone obra indudable de Juní «y aun típica, descollando por su excelente perspectiva, que recuerda los relieves de Donatello en Padua, y hace aparentar una profundidad que realmente no tiene el relieve».

LISBOA (Portugal)

Museo de Arte Antiga

BAJORRELIEVES

Siguiendo el señor Rivera en su idea de suponer que Juní hizo en Portugal sus primeras labores esculturales, y que ellas obedecían a los ideales tradicionales del Arte, como he indicado en la nota referente a la Piedad del Museo de Coimbra, adjudica también, como obras auténticas, a Juní unos relieves conservados en el Museo de Arte Antiguo de Lisboa, que dirige mi excelente amigo el notable crítico don José de Figueiredo.

Escribió el señor Rivera, a este propósito, en el artículo mencionado en el apunte de la Piedad de Coimbra: «el medallón en relieve procedente del Convento do Carmo de Lisboa y hoy conservado en el Museo de fanelas verdes de esta ciudad nos revelan todavía su arte atado y esclavo de los tipos tradicionales en esta representación». «La obra del Museo de Lisboa, es el primer jalón del Entierro, en donde la virgen contorsionada por el dolor, es la figura de más acusada y barroca vitalidad embrión de las sucesivas. De aquí hay que pasar a los pequeños relieves del Museo Arqueológico de León y de San Martín de Valladolid que no son más que estudios y de estos sin duda alguna al entierro de Cristo que para el obispo Guevara llevó a cabo en San Francisco de Valladolid hacia 1544».

En el relieve del Descendimiento, que es al que parece referirse el señor Rivera, no veo a Juní por ninguna parte; ni en

la composición ni agrupación de figuras y mucho menos en las actitudes y ropajes.

A continuación de la Piedad de Coimbra trató Dieulafoy de los relieves mencionados del Museo de Fanelas Verdes, como hizo Rivera, y se separó de Juní en éstos más que en la Piedad. Dijo, efectivamente: «Tres bajorrelieves del museo de Lisboa, moldeados según parece en una materia compuesta de barro y yeso, hacen que se experimente el mismo sentimiento (fig. 715). Ofrecen los tres las grandes cualidades de composición y factura de las escuelas italianas de mediados del siglo XVII, y, de otro lado, la disposición general y la policromía recuerdan los retablos españoles de la escuela de Pedro Roldán (*sup.*, pág. 285)». Al recordar una fase de la escuela sevillana que culminó en el gran Montañés, puede suponerse lo distante que de Juní se encuentran esos relieves portugueses.

Rivera Manescau en *Juan de Juní, modelador de barro*, ya citado, da como cosa comprobada la atribución de esos relieves.

MANSILLA LA MAYOR (León)

Parroquia

SAGRARIO

De tamaño grande es el sagrario de esta iglesia, de estilo de Juní, según Gómez-Moreno. Tiene relieves de la Resurrección y de los Evangelistas, siendo de éstos el San Mateo «repetición del de barro que se conserva en el Museo provincial de León».

Un dato es ello; pero no todo lo suficiente para asegurar la atribución absoluta de la obra. Ya dice Gómez-Moreno lo bastante, es «de estilo de Juní».

MEDINA DEL CAMPO (Valladolid)

Santa María del Castillo
o la Cruz

LA PIEDAD (1)

Por haber leído en el último testamento de Juan de Juní, otorgado en 1577, que había hecho un retablo y un Cristo por encargo de Francisco de Dueñas Hormaza, vecino de Medina del Campo—, el primero asentado en una capilla de la huerta de dicho hacendado y el Cristo para un Cuadrado, pariente de Dueñas, por cu-

(1) Se publicó esta papeleta, por primera vez, en «La Voz de Castilla», de Medina del Campo, de 28 de Noviembre de 1926.

yas obras había recibido el escultor doce reales a cuenta, razón bastante para que ordenase en dicho testamento se valorasen las obras y se cobrasen de Dueñas, pues todo lo hizo «enteramente» Juní y a su «propia costa» asentó el retablo—, hubo un tiempo que hice investigaciones en Medina del Campo para buscar esas obras, y sólo me dieron por resultado encontrar la magnífica «Casablanca», para donde se hizo el retablo referido, de la que di circunstanciadas noticias en mis libritos *Los retablos de Medina del Campo* (1916) y *Arquitectura castellana.—Dos edificios curiosos del siglo XVI en Medina del Campo* (1918).

De aquellas repetidas visitas que hice a la ciudad de las ferias, saqué la consecuencia de que las dos obras mencionadas por Juní en su testamento, el retablo para Dueñas y el Cristo para Cuadrado, estaban perfectamente perdidas y no me molesté más en buscarlas, posteriormente.

Años después, viendo una iglesia que nunca me habían enseñado mis guías en Medina del Campo, observé una escultura que en primera impresión atribuí a Juan de Juní y me trajo a la memoria el recuerdo del retablo que se asentó en la capilla de Casablanca. Era una Piedad, y por el tamaño (próximamente un metro de altura) pudo muy bien pertenecer al retablito hecho por encargo de Dueñas, que, como dije otra vez, no podía ser muy grande en dimensiones para acomodarle a la capilla de la finca del recreo del acaudalado cambista, o banquero como diríamos hoy.

Dejando para luego tratar de la procedencia de la obra, puedo manifestar que esta talla de la Piedad tiene todos los caracteres de las de Juan de Juní. Como es de rigor, aparece la Virgen sosteniendo el cuerpo inanimado de su Divino Hijo; pero se ofrece la Señora medio sentada sobre su pierna derecha en una postura violenta, ya que la pierna izquierda la tiene doblada hacia delante apoyando en ella el cuerpo de Jesús con el brazo izquierdo colgante por fuera y su costado por dentro, de modo que la axila encaja poco más arriba de la rodilla de la Virgen. El torso del Cristo está casi vertical y forma ángulo muy acentuado con las piernas, de las cuales la izquierda está en el suelo, sobre un paño, y encima la derecha, cuyo pie se adelanta sobre el otro. El brazo derecho de Jesús sigue el movimiento que forman torso y piernas, y la palma de la mano de frente al observador. La cabeza muy caída del lado derecho y algo levantada, está apoyada en el pecho de la Señora, la cual sostiene a su Hijo con el brazo izquierdo y apoyada la mano en el hombro, mientras la diestra lo hace suavemente en el muslo del mismo lado de Jesús. La cabeza de la Virgen está muy inclinada hacia ese punto y hacia abajo, y contempla con mirada de inmensa tristeza el cuerpo desfallecido del Cristo.

El paño de pureza de Jesús, muy ceñido y con pliegues muy grandes, pero movidos. El manto de la Virgen muy amplio y cubriéndola la frente toda; la túnica con abundantes plegados; la toca con éstos más finos y menudos acentuando admirablemente y valorando de distintos modos las calidades de las telas del ropaje.

Según expreso antes, todas las características de la escultura son las conocidas auténticas de Juan de Juní. El cuerpo del Señor recuerda muchos detalles del modelado del Cristo del Entierro en el Museo vallisoletano: musculatura acentuada, sobre todo, tratada de un modo semejante, de suerte que aun dado su tamaño más reducido, representa un hombre, robusto, de fuerte complexión, nada mezquino ni suave, sino acusando una gubia enérgica y firme. Bien compuesta la cabeza de Jesús con expresión de muerte, tiene el tipo señalado de otras de Juní; la de la Virgen recuerda también rostros conocidos de otras esculturas del escultor, pues se reconoce que repitió mucho el modelo, quizá alguna de sus mujeres, cosa frecuente en los artistas. Las extremidades, las manos, sobre todo, son de dedos gruesos, como se observa en tantas tallas del maestro. Los ropajes, además de ser amplios, son muy movidos, algo revueltos, con abundantes plegados de gran claroscuro, hechos con un conocimiento perfecto del valor de las telas que se quiere representar. Comparándola con tallas auténticas y conocidas, todas las señales, todos los detalles de técnica llevan a atribuir la obra a Juan de Juní. Pero sobre éstos están el estilo general, el modo de componer el grupo con movimiento acentuado y vigoroso, no solamente en la Virgen, figura que a ello se presta al interpretar su supremo dolor, sino en el Cristo mismo, ya muerto, logrando una originalidad en el conjunto que no era dable a todos los artistas, pues esta Piedad de Medina del Campo rompe con la tradición de apoyar el cuerpo del Señor sobre las rodillas de la Virgen, de que aún hay ejemplo en la llamada Virgen de las Angustias en la parroquia de San Antolín de la misma Medina del Campo, imagen de gran devoción y de un tamaño no mayor que esta obra referida y reseñada, que no dudo en atribuir a Juan de Juní, no sólo por la impresión general del conjunto, y no dice él poco, sino por las semejanzas, igualdades y, en ciertos detalles, identidades con obras de las indiscutibles del maestro.

De la misma opinión es mi amigo el profesor de Historia del Arte en la Universidad de Tubinga, doctor Georg Weise, quien en su libro *Spanische Plastik aus sieben jahrhunderten* (1925, pág. 65), además de un grabado del grupo escultórico de la Piedad, la dedica seis líneas, en las cuales manifiesta que la cree segura obra de Juan de Juní por su expresión vigorosa, la composición de la Virgen y el modo de tratar los ropajes, en todo lo cual deja ver el

parentesco que tiene con el grupo del Entierro de la catedral de Segovia.

Sentada, por todo lo dicho anteriormente, la atribución de la Piedad de referencia y aplicada a Juan de Juní, se ocurre ahora la cuestión de procedencia. ¿Es esa escultura el asunto principal que ocupara el centro del retablito hecho y asentado por el escultor en la capilla de Casablanca, finca de recreo de los Dueñas?

Por de pronto, y no se ha dicho hasta el momento, la escultura de la Piedad a que se viene refiriendo este asunto, se encuentra actualmente en la iglesia de Santa María del Castillo o la Cruz de Medina del Campo; pero no siempre estuvo en ella. Según don Antonio Moyano en la *Guía del viajero en Medina del Campo* (1891, págs. 158-159), «También se tiene por de mérito artístico la cabeza de Jesús que tiene sobre sus rodillas la Virgen de las Angustias, cuyo altar procede del convento titulado de las Fajardas». Y supongo que con el altar se llevó la Piedad.

¿Se hizo, por tanto, la mencionada talla de Juní para el convento de las Fajardas, o a él se trasladó algún día desde Casablanca, si en ella estuvo? El convento de las Fajardas, o dominicas de Nuestra Señora de la Visitación, desaparecido por completo, estuvo situado en la calle de la Ribera Vieja, a la derecha del Zapardiel, aguas abajo del puente y San Miguel, y fué fundado en 1508 por doña Isabel Tegén o Tesén, viuda de un señor llamado F. Fajardo, descendiente de la casa de los marqueses de Vélez, y su hija doña Inés Fajardo; por lo que adquirieron las religiosas el apelativo de Fajardas. El convento, por las vicisitudes de los tiempos, fué tan a menos que en 1836 contaba solamente cuatro religiosas, razón para que fuese suprimido, pasando las monjas a otras casas, o «se exclaustaron», como escribieron los hermanos don Francisco y don Manuel Rodríguez Castro en sus *Notas para la historia de Medina*. Se incautó la Hacienda del edificio, se enajenó y se demolió, debiendo ser trasladada entonces la Piedad, o Virgen de las Angustias (también se titula así, de las Angustias, la Piedad de San Antolín) que en el convento había, a la iglesia de Santa María del Castillo o la Cruz.

Como el convento de las Fajardas fué fundado a principios del siglo XVI y como faltan datos y noticias de obras de arte en él existentes, nada puede vislumbrarse de si siempre poseyó la escultura de Juní, es decir, si para él fué hecha.

Sin poder fundar mi supuesto en dato ninguno que haya sido visto hasta la fecha, por lo menos por mí, yo creo que esa escultura es la que con el retablito puso Juní en la capilla de Casablanca. Pasaron los años; la familia de los Dueñas descendió en el rango que suponía su inmensa fortuna; Casablanca dejó de ser

la finca de placer con todos los refinamientos que tuviera en el siglo en que se formó, como perdió del mismo modo el palacio erigido en la villa la importancia artística en él señalada; y hubo un día, que sin culto la capilla de la casa de recreo, y hasta perdido quizá el carácter de oratorio personalísimo a que en último caso llegara, uno de sus piadosos poseedores, por evitar profanaciones, acaso, sacó de allí la Virgen de la Piedad y la trasladó al lugar sagrado más próximo, sin pasar el Zapardiel, que justamente era el convento de las Fajardas, todo ello antes del período de la exclaustación. Esto lo supongo yo, y nada más; porque hace varios años solicité del propietario de Casablanca los datos que pudieran documentar tanto la construcción de la interesantísima casa de campo, como informarme de la obra de Juan de Juní y no me facilitó ninguno, bien porque no existieran ya en papeles más o menos viejos, o porque no les conociera el dueño, o porque no quisieran dármelos.

Es probable, pues, que la Virgen de la Piedad de Santa María del Castillo de Medina del Campo sea la escultura central del retablo de la capilla de Casablanca, labrado y asentado por Juan de Juní, como declaró en su testamento de 1577, otorgado pocos días antes de fallecer el maestro. Si así no fuera, no puede quitarse mérito ninguno a la mejor escultura que del tema existe en Medina del Campo. Yo considero obra indudable de Juní a la Piedad de Santa María del Castillo; tiene todas sus características, y no es ello poco para atribuírsela al autor de la Virgen de los Cuchillos de Valladolid, una de las mejores obras, sino la mejor, de todas las esculturas de Castilla.

MEDINA DE RIOSECO
(Valladolid)

Parroquia de Santa María

RETABLO PRINCIPAL (V. pág. 133 del t. I).

En la papeleta correspondiente al escultor Juan de Juní y obra del retablo mayor de Santa María de Río seco, manifesté, siguiendo la corriente general, que «Lo que pudiera hacer Juní para ese retablo desapareció.—Se hizo la obra, enteramente nueva, por Esteban Jordán...»

Aunque no se había encontrado documento alguno que demostrase ser la obra completamente de Jordán, estaba el letrero del retablo en el que claramente se lee que Esteban Jordán, insigne escultor del católico rey Felipe II, le había hecho en el año 1590 del Señor. La prueba parecía concluyente. Y, sin embargo, allí hay detalles que no son de Jordán, y se demuestra hoy que este maestro aprovechó esculturas, por lo menos, por otros labradas

y que allí hay obra, no en la cuantía e importancia que se quiso, del mismo Juní.

A la documentación que Martí publicó en sus *Estudios* (páginas 481-485), que alcanza, a lo más, al 1573, en muy poca cosa, y, ya más detalladamente, al 1576 y 1577, hay que sumar los valiosísimos documentos que don Esteban García Chico ha publicado con el epígrafe de *Documentos referentes al Retablo de Santa María, de Ríoseco* (en *Revista Histórica*, números 6 y 7 y en folleto aparte, luego) en los que se prueba toda la intervención de Juní en la obra mencionada y se da la curiosísima noticia de ser ella proyecto o traza de Gaspar Becerra.

Que allí parecía haber algo de mano de Juní, es evidente; pero nadie se atrevió, incluso yo mismo, a atribuir al maestro nada del retablo, por creer aplastante la noticia que facilitaba el letrado, hecho, si duda de género alguno, por Pedro de Oña, que, además de ser el pintor de la obra, era yerno de Jordán, y bien autorizada había de ser su expresiva firma. ¿Por qué dudar que «la obra se hizo completamente de nuevo por Esteban Jordán», según indicó Martí (pág. 493 de *Estudios*), aunque conociera y diese alguna referencia de Juní en ella?

Latente estaba, a pesar de ello, la idea, que tiene plena confirmación, y que se expuso en la visita celebrada a Ríoseco por la *Sociedad castellana de excursiones*. Don Antonio de Nicolás en la *Crónica de la excursión a Medina de Ríoseco* (publicada en el *Boletín* de aquella, t. I—1903—págs. 258-9) ya dijo muy sinceramente: «... obra maestra de aquella escultura de la segunda mitad del siglo XVI, ya sin audacias ni novedades, tras de la que vino, apresuradamente, una lamentable y larguísima decadencia y que allí mismo tiene como contraste, junto a los relieves que representan, en el lado del Evangelio, el nacimiento de Jesús y en el de la Epístola, la adoración de los Reyes, los bustos valentísimos de San Pedro y San Pablo, empuñando convulsivamente aquél las llaves y éste la espada y movidos con el extraordinario atrevimiento peculiar al genio de Juan de Juní, por quien acaso fueran tallados».

Un segundo toque dió Martí a esta obra, en el *Boletín* y tomo citados, en un artículo sobre *Juan de Juní y Esteban Jordán en Medina de Ríoseco* (págs. 277-278), del que todo debiera recordarse, pero transcribo lo esencial al objeto: «El grupo de la Asunción en el tablero principal, recuerda por los dos niños de la parte alta colocados hacia los hombros de la imagen, y el trono de ángeles a sus pies, aquel otro gran relieve central de Santa María Magdalena que labró Jordán para la iglesia de este nombre en Valladolid unos años antes que emprendiera la obra de Ríoseco; y bien que la posición de las manos sea distinta en la Santa que en la Virgen

y los grupos inferiores de ángeles estén agrupados de otra manera, lo cierto es que hay grandes afinidades en el concepto y en la factura. Siguiendo la comparación de ambos retablos, obsérvase que aún siendo posterior el de Ríoseco al de Valladolid, hizo en aquél una concesión al estilo de la primera mitad de siglo, que no se ve en el de la Magdalena. Me refiero a las figuras aisladas de santos puestas en series verticales alternando con las grandes composiciones, y aunque este sistema se siguió todavía en muchos años durante el siglo XVII, le omitió Jordán por completo para el retablo de Valladolid. El de Medina tiene en cada uno de los planos laterales de la ochava dos grandes recuadros escultóricos con *historias* inspiradas en asuntos de la vida de la Virgen siguiendo las mismas líneas y proporciones en el plano central para la imagen titular, y para la Coronación de la Virgen que está en el segundo cuerpo; pero en dicho plano del medio, hay además cuatro estatuillas aisladas. Decora el basamento en las partes oblicuas, relieves del Nacimiento y Adoración de los Reyes en figuras de menor tamaño, y en la línea de frente u horizontal tiene San Pedro y San Pablo, hermosas imágenes que por sus condiciones artísticas traen a la memoria el estilo de Juní. En la parte alta del centro se halla el Crucifijo, la Virgen y San Juan, y en los lados relieves de pequeñas figuras. El conjunto del retablo le forma en la planta tres lados de un octógono y su altura queda subdividida por el basamento, dos cuerpos principales y los remates incritos en las ojivas de la bóveda; los ángulos de los tres planos quedan determinados por grandes columnas de orden compuesto con estriados fustes sostenidas por ménsulas en el basamento, y continuadas en forma de estípite por el segundo cuerpo que es más pequeño, hasta terminar en figuras que completan la decoración. Todos los tableros de escultura están ricamente encuadrados por molduras y columnas de estrias, oblicuas unas, verticales otras, cuyo tercio inferior se adorna de grutescos, rematando en frontones triangulares o curvilíneos (1), y dentro del tímpano de estos últimos, en los cuadros laterales y más bajos, grupos de angelitos bellamente compuestos. No hay ya colgantes que cierren la decoración en el primer término; pero sí otros muchos detalles escultóricos y ornamentales que enriquecen la totalidad de la obra sin las complicaciones y la numerosa repetición de formas del primer renacimiento... De todos modos, examinando sin prejuicios de escuela el retablo de Ríoseco, haciendo abstracción de las mayores o menores simpatías que ejerzan en el ánimo tales o

(1) Van alternados en los dos cuerpos: donde es curvilíneo en el cuerpo inferior, es triangular en el superior, en la misma vertical. (Nota de J. A. y R.).

cuales artistas, no puede desconocerse que es una obra digna de conservar el honroso puesto que tiene asignado hace tiempo en el juicio común».

Las dos alusiones tan directas a Juní, en lo referente a los relieves de San Pedro y San Pablo, son muy significativas. El concienzudo y minucioso de Nicolás escribió que «acaso fueron tallados» por Juan de Juní; Martí no llegó a tanto en su criterio, mas algo quiere decir el que esas «hermosas imágenes... por sus condiciones artísticas traen a la memoria el estilo de Juní». Afortunadamente, hoy pueden atribuirse, sin género alguno de duda, los dos relieves al maestro. Y la prueba es documental, como ha de verse bien pronto.

También conviene recoger otro juicio de Martí sobre el retablo, en su traza o conjunto. Observa en él obra semejante a la de Jordán en algún relieve; cierto; pero la composición no le recuerda el estilo corriente de Jordán, y no hay más que verlo en los retablos de la Magdalena, Sancti Spiritus y la Victoria, de Valladolid; la obra es una especie de concesión a otras maneras de trazar, ni tan antigua como la de los retablos de Berruguete, ni tan moderna como la del mismo Jordán, mas nunca como la de Juní, bien definida en los de las catedrales de Valladolid (antes en la Antigua) y Burgo de Osma, por no citar más que los de gran importancia. Otro artista que los mencionados, más clásico y muy conocedor de la Arquitectura que en Roma se desarrollaba, era, sin duda, el trazador, y sale el gran escultor Gaspar Becerra, que, en efecto, podía reunir las circunstancias que observó Martí. Becerra, probablemente, ya establecido en Madrid, después de hacer el de la catedral de Astorga, y al servicio de don Felipe II, traza el retablo de Santa María de Ríoseco, y le sorprende la muerte en 1570 sin poder ejecutar el retablo riosecano, al que ahora, es claro, se le ve muchos puntos de contacto con el astorgano, al seguirse la traza por él dada, modificada en detalles, nada más, por Jordán, algunos años más tarde.

Becerra es el indudable trazador de la obra del retablo de Santa María de Ríoseco; él no la pudo ejecutar, y por eso, la encargan a Juan de Juní con otros dos escultores y un ensamblador. Y no la pudo ejecutar, como digo, por su fallecimiento. No hay más que recordar fechas.

El 15 de Julio de 1556 se casa Becerra en Roma con Paula Velázquez, hija de Hernando del Torneo, de Tordesillas. Al poco tiempo se traslada a Valladolid, pues aparece firmando el 8 de Agosto de 1558 el contrato para hacer el retablo de Astorga, y en él se dice vecino y residente de Valladolid. En ese intervalo, indudablemente, trabaja en esta ciudad. Ceán Bermúdez citó de él en Valla-

dolid un bajorrelieve del Descendimiento de la Cruz en una capilla de la iglesia de los Trinitarios calzados, y las pinturas de los Evangelistas en el tabernáculo del altar mayor de la Merced calzada, ya que no pueda atribuírsele el retablo mayor de San Miguel, obra indudable de la familia de ensambladores Velázquez; en Medina del Campo el excelente Crucifijo de una de las capillas de la colegiata de San Antolín; y en Medina de Ríoseco, dos esculturas de la Anunciación de Nuestra Señora y de San Miguel en una capilla del interior del convento de San Francisco.

De 1560 a 1561 debió de terminarse la talla del retablo astorgano, y en seguida aparece pintando para Felipe II. Ciertamente pudo haber hecho la traza del retablo de Ríoseco durante su estancia en Valladolid de 1556 a 1558, por lo menos, como pudo hacerla en Astorga, igualmente; pero aunque obras similares tardaron muchos años, a veces, en verse terminadas, no mediaba gran tiempo, por lo general, desde que se planeaba hasta que se la daba principio; las grandes demoras venían luego con las pagas retrasadas y los agobios de los artistas, malos calculadores para fijar plazos de ejecución, en muchas ocasiones, porque iban aceptando obras y más obras que acumulaban la labor en los talleres. Por eso la traza debió ser dibujada por Becerra en el último período de su vida, y si se la encargaron, como le hubieran encargado la obra, según era natural, ya por lo soberbio que había salido el retablo de Astorga, o por la recomendación que de su gusto hicieran las esculturas de San Francisco, encargaron, luego de su muerte, a Juan de Juní, como maestro de la obra, la hechura del retablo, por recuerdo de cuando vivió en Ríoseco y tan magníficas esculturas allí dejó. Pudo más, indudablemente, ese recuerdo que otras recomendaciones que pudieran haberse hecho, aún por Becerra mismo, pues se recordará que este escultor en una súplica que hizo a favor de su mujer a don Felipe II, recomendó a su benevolencia, por no citar más que escultores que habían sido oficiales o discípulos suyos, el mérito de su cuñado Baltasar Torneo y de Jerónimo Vázquez, de Valladolid.

De todos modos, fallecido Becerra, se empezó a tratar del asunto de la hechura del retablo de Santa María de Ríoseco con Juan de Juní, como principal, y otros oficiales, y de la interesante documentación publicada por don Esteban García Chico y por don José Martí, hago el siguiente extracto, en lo referente al período que Juní estuvo al frente de la obra.

23 Abr. 1573.—Escritura otorgada en Valladolid ante Francisco de Castro, notario apostólico, por la que se contrata el retablo mayor de Santa María de Ríoseco, que se daba a hacer a Juan de Juní, vecino de Valladolid, «como a persona primeramente nombra-

da», y a Francisco de Logroño, vecino de Burgo de Osma, y Pedro de Bolduque, vecino de Medina de Río seco, escultores, y a Gaspar de Umaña, vecino de Valladolid, ensamblador. Una nota interesante que se da respecto de Becerra es: «La primera que ha de yr toda la obra del retablo conforme a la traza de gaspar bezerra defunto q esta en dos pieles de pergamino yguales que esta firmada en el vajo y remate de la traza y al fin della de la firma del dho gaspar bezerra».

La obra había de hacerse por ocho mil ducados y en un plazo de ocho años, y entre las cláusulas o condiciones se hacen cargos directos a Juní, entre las cuales se cuentan:

«20 Yten que haga un modelo de cera madera o barro para todo el ensablaje por donde se ha de gujar la dha obra y que para aver de hacer las dhas ystorias de bulto rredondo y de más de medio rrelieve ansi de las cajas de todas las ystorias como de las figuras rredondas y medio rrelieve el que enseñe en cada ystoria y figura suelta el modelo della antes que se aya de comenzar a labrar en madera al cura mayordomos y oficiales de la dha yglesia para que por ellos visto el mas o menos de figuras e perfeccion que lleva se aga conforme a su voluntad de los dhos y no de otra manera».

«28 Iten que sean obligados el dho Juan de Juny con todos los oficiales que en el entienden en la dha obra a rresidir e morar todo el tiempo que durare la dha obra hasta su ultima perfeccion y postura en el altar por manera que la dha obra ny en parte no se pueda hacer fuera de la villa de medina de rri.^{co}».

«33... Iten quel dho Juan de Juní a de hacer modelos de la dha obra segun dho es y sus compañeros que son fran^{co} de logroño y pedro de bolduque an de seguir su traza y horden e yndustria sin deferenciar dello en nada y el dho Juan de Juní la traza y orden de vecerra segun dho es en las dhas condiciones...».

Bien clara, pues, se ve la actuación que cada cual había de tener en la obra del retablo: «Juan de Juny como principal y los dhos fran^{co} de logroño y pedro de bolduque y gaspar de umaña sus compañeros», por lo cual aquel en la condición 21 decía «me obligo de poner todo el costo y aparejos que fueren necesarios para la dha obra... por manera que la dha yglesia... no se a de dar otra cosa alguna mas que solo taller donde labren los oficiales y andamios para montar la dicha obra y casa en que biban El y su jente y no otra cosa».

7 May. 1573.—Documento otorgado por Juní en Río seco, ante Alonso Bravo, haciéndose entrega de la traza del retablo «en dos pieles de pergamino».

8 Dio. 1573.—Ante Francisco de Castro, en Valladolid, dió Juní por fiador al doctor Pedro Enríquez, médico y catedrático de la

Universidad de Valladolid. Dice Juní que tomó a hacer el retablo con otros oficiales, que no nombra, y consigna también que la obra había de hacerse en ocho años y por ocho mil ducados, detallando que a «... Juan de Juní como persona de quien los mayordomos... se satisficieron mas y el señor prouisor le mando hiciese la mitad de la dha obra y diese la yndustria en lo que fuese necesario en toda la dha obra, se le pagasen la mitad de la dha quantia del del dho rretablo. y mas seiscientos ducados por la yndustria e maestria que pusiese en toda la dha obra. y mas cinquenta ducados por cierto modelo...».

21 Ene. 1574.—Recibo de Juní y Umaña de 40.000 mrs. «en rreales y quartillos y quartos y blancos», dado en Ríoseco en pago de parte del retablo.

20 Marz. 1574.—En Ríoseco dieron otro recibo o carta de pago por 15.500 mrs. por el año 1573, los cuatro, Juní, Logroño, Bolduque y Umaña, con los cuales y 40 ducados «que vos an de dar cobrados de la (cuenta) de gonçalo pinto... nos acabais de pagar los tres cientos ducados».

25 Nov. 1574.—Da Logroño recibo en Ríoseco de 7.611 mrs. por paga hasta 28 de Julio de 1574.

29 May. 1576.—Escritura ante Pedro de Arce, en Valladolid, en la que se hace relación que Francisco de Logroño, escultor, vecino de Burgo de Osma, pidió que Juní le diese modelo y traza de lo que había de hacer, «por quanto el dho Ju.º de Juní tomo a su cargo de hacer un Retablo... y le dieron por acompañado... entre otros al dho fran.º de Logroño y en el dho rretablo auia de auer su quarta p.º». El Alcalde mayor condenó a Juní a que le diese los modelos de las figuras que Logroño había de labrar, y en su defecto cada día dos ducados. Juní apeló de la sentencia ante la Audiencia, y estando en las diligencias de la prueba, se concertaron Juní y Logroño y demás consortes, por palabra, de lo que cada uno había de hacer conforme al contrato, y a Logroño se le dió un modelo de la historia de la Purificación. Se separaron del pleito Juní y Logroño, y aquél se obligó a darle los modelos necesarios, señalándole la parte que había de haber en el retablo, entendiéndose que lo habría de cumplir Juní siempre que los mayordomos le dieran los dineros necesarios para proseguir la obra.

29 Mar. 1577.—Como dijo días después Juní en su testamento, «se tasso la obra que esta en el dho rretablo para hechar fuera della a los dchos fran.º de logroño y p.º de bolduque y gaspar de umaña». Según parece deducirse de dicho testamento, no iba muy bien Juní con sus compañeros, a pesar del contrato de 29 de Mayo de 1576, y es seguro que quisieron quedase encargado de la obra y de su ejecución, o ya terminación, solamente Juní, a quien de-

bían estimar más los mayoròomos y cura de la iglesia que a los otros artistas, siquiera por los prestigios del maestro. Con tal motivo se tasó lo que cada uno de los cuatro comprometidos en el retablo había hecho, y se nombraron por peritos a Esteban Jordán, escultor y vecino de Valladolid, por parte del cura y mayoròomos y por Juní y Bolduque, y a Diego de Roa, ensamblador, vecino de Valladolid, por parte de Umaña. Por lo que afectaba a la parte de Logroño, que debió ser el elemento de discordia en la obra, Jordán se reservó la declaración para ante los provisores de Palència. Los peritos tasadores dieron su declaración el 29 de Marzo de 1577 (Roa no sabía firmar), y de ella se deduce lo que cada uno de los cuatro artistas había hecho.

Juan de Juní llevaba hechas «dos figuras de san pedro y san pablo de medio rrelieve, asentadas y desbastadas y mediorrebotadas, e un rremate de una custodia de asanblaxe, e un quadro del banco con unas molduras de madera de pino con cierta moldura e otras piezas pegadas para la dha obra y dos carteles de madera de pino desbastadas», tasado todo ello, con madera y manos, en 253 ducados y medio. Por cierto que Juní en el referido testamento, indicó y declaró que en la tasación de Jordán y Roa no se habían tenido en cuenta muchos gastos que había hecho en modelos, idas y venidas de Valladolid a Río seco y otras ocupaciones, que no se tuvieron en consideración, por lo que «mando se aberigue y se tasse y cobre de las personas a cuyo cargo fuere el pagallo».

Gaspar de Umaña tenía hechos «un cuerpo primero de la custodia algo del acabado y algo y lo mas dello por acabar con dos carteles... medio aparejados con un cuadro de molduras del banco... de madera de pino y otra moldura que esta sujeta del ochaño del medio del dho rretablo corrida e limpia e quatro colunitas que estan aparejadas para tornejar para la dicha custodia dos piezas con otras quatro peçeuelos de rresaltos». Se tasó en 185 ducados.

Pedro de Bolduque había labrado «una figura de un crucifijo dello acabado y dello por acabar e una cruz de madera de pino que tiene hecha para el dho crucifijo e no otra cosa». Se apreció su valor en 55 ducados.

Francisco de Logroño llevaba talladas «dos figuras una de nuestra señora y otra de san juan. Para el pie de la cruz, la figura de san juan acabada y la figura de nuestra señora rrebotada, grandes de ocho pies y medio rredondas de madera de nogal». Se valoraron en 148 ducados.

8 Abr. 1577.—Otorga Juní en Valladolid testamento, y en él hace tres alusiones al retablo de Santa María de Río seco. En una de ellas que entre él y sus otros tres compañeros en dicha obra

había «abido ciertos dares y tomares tocantes... sobre los gastos que en el (retablo) se an hecho y rreparos de la cassa donde se labraua... y gasto de madera y comida de oficiales y otras cosas», y ordena que la demasía de los gastos por él satisfechos se cobre de los consocios.

Otra cláusula se refería a lo ya citado de no haberse tenido en cuenta en la tasación de Jordán y Roa, los gastos que llevaba hechos en modelos y demás.

Y la última es muy curiosa porque Juan de Juní, a pesar de tener a su hijo natural Isaac en el arte de escultor, recomienda a otro para la prosecución del retablo riosecano: «declaro y doy por consejo a los sseñores curas y mayordomos y oficiales de la dha yglesia... y las personas a cuyo cargo estuviere de hazer la obra contenida en la clasula antes desta que si dios fuere serbido de me llebar desta henfermedad por la mucha boluntad que he tenido y tengo a la dcha yglesia la encarguen y den hazer a Juan de ancheta escultor rresidente en vizcaya que es persona muy perita abil y suficiente y de los mas espertos que hay en todo este rreyno de castilla para acabar y proseguir la dcha obra y que conforme a la calidad della a lo que dios me da a entender no ay otra persona ninguna del dcho artej de quien se pueda fiar la dcha obra sino es del dcho Juan de ancheta lo qual digo y declaro por descargo de mi conciencia».

Esta cláusula se presta a algún comentario. Según he dicho, próximo a la hora de la muerte, se desprende Juan de Juní de recomendar a su hijo Isaac de Juní, escultor como él, de recomendarle para proseguir en la obra del retablo de Santa María de Rioseco, y tampoco se acuerda de Esteban Jordán, que convivía con él en Valladolid y con él había otorgado el contrato para hacer los relieves y estatuas de alabastro del antecoro de la catedral de León, pocos años antes, en 1574. En cambio, recomienda muy vivamente para proseguirle a Juan de Ancheta, que no era vecino de Valladolid y residía en Vizcaya. ¿Pudo haber algún pique entre Juní y Jordán para así prescindir de éste, que, al fin, quedaba por el maestro más serio de la Escultura vallisoletana? ¿Era sincera la recomendación de Ancheta, el cual, efectivamente, era el escultor de más mérito en los reinos de Castilla, una vez fallecido Juní? Si había alguna diferencia entre Juní y Jordán, ¿cómo es nombrado el último por parte del maestro para la tasación de lo hecho en el retablo de Santa María, cuya tasación se verifica pocos días antes del fallecimiento de Juní, quizá ya enfermo? Ignoro las causas del elogio y recomendación que Juní hace en momento tan solemne, como el de otorgar testamento postrado en cama de grave dolencia, a favor de Ancheta. Pero es significativo el hecho.

Juní conocía, de seguro, obras de Ancheta, quien, acaso, trabajara en el taller del maestro en su estancia, no tan breve, en Valladolid; pues escultor de sus bríos y habilidades no iba a estar en la entonces villa en la más completa holganza, y se sabe, por haberlo dejado dicho Martí en sus *Estudios*, que en 14 de Enero de 1565 se bautizó en la parroquia de San Esteban de Valladolid a Juan, hijo de Juan Ancheta, de Vizcaya, y de Catalina de Aguilar, de Burgos, no casados; que en 7 de Agosto de 1568 da poder a Ancheta en Valladolid, ante Juan de Villasana, a Francisco de la Maza, para cierto asunto, y se dice estante en Valladolid; y que en 1569 declara en su testamento Juan Bautista Beltrán, de Valladolid, que Juan de Ancheta le debe 96 reales que le prestó para el postrer viaje que el artista hizo desde Valladolid, según todos los indicios, a Briviesca. Esos datos demuestran, por lo menos, que Juan de Ancheta vivió en Valladolid por algún tiempo, y de él no se cita en la ciudad ninguna escultura; ¿puede suponerse, por ello y por esa recomendación de Juní, que en el taller de éste trabajara el artista, la única persona del arte de la Escultura «de quien se puede fiar la dicha obra»? No lo aseguro; pero es probable.

19 Abr. 1577.—Ya había fallecido Juní, y Melchor Ramírez, tutor y curador de los hijos menores del maestro, Jusepe, Juan y Siméon, habidos de su tercera esposa, María de Mendoza, pide se le provea de la tutela para los fines propios de defender los bienes de los menores.

20 Abr. 1577.—Los testamentarios de Juní, su hijo natural Isaac de Juní y su cuñado Melchor Ramírez, parecieron en Río seco para hacer inventario de los bienes que del maestro hallaren «en sus casas a la plaza del mandero donde dho Juan de Juny posaba y tenya su taller...».

El día siguiente se hizo el inventario y se encontraron, entre otras cosas, «dos modelos barro el vno de la figura de nra señora e otro de la de San Juan al pie de la cruz—(indudablemente, los que habían servido para labrar sus estatuas Francisco de Logroño)—... vna traça en pergamino del retablo de la yglesia de santa maria—(la hecha por Becerra, seguramente)—... un modelo de zera negra grande hecho para el dho Retablo metido en una caja de madera con su tapador / vn modelo de varro pequeño de la figura de nra. señora de la ascenss.^{on} adornada con angeles /—(sería el modelo para la Asunción del centro del retablo)— un modelo de varro metido en una caja de madera en triangulo que decian ser de la mano del dho Juan de Juny / otro modelo de barro de cristo mas pequeño / otro modelo de cristo de uarro de m.^o cuerpo, abaxo...»—(por uno de ellos labraría Bolduque el Crucifijo del remate).

Acto seguido el cura y mayordomos de Santa María expusieron que hacían «sauer como Juan de Juni v^{z.} de Vallid escultor tenía la obra del retablo... y la obra yba errada conforme a la traça... y viendo que no seguía la dha traça pedimos que... fuese vista por buen oficial del mismo of.^o estaban de jordan v.^o de ballid el qual fue nonbrado por par.^{te} del mismo Juan de Juny e por parte de la dha yglesia declaro auer la dha obra ydo herrada a cuya caussa la dha yglesia... estaua concertada con Ju.^o de Juny para que tomase la dha obra de nuevo... para que la hiziese... se murio los dias pasados, y deue a la dha yglesia de lo que tiene Resciuido de mas dello el daño q viene por no estar fecha conforme a la traça».

Es de chocar que estando concertado Juní con la iglesia de Santa María para continuar, solo, él, la obra del retablo, pidiesen el cura y mayordomos los daños por no conformarse lo hecho con la traza de Becerra. Y ello está en cierta contradicción con lo dicho por el mismo Juní en su testamento, pues parece que la tasación mencionada antes era «para hechar fuera della—(de la obra)—a los dchos» Logroño, Bolduque y Umaña. Además, se desprende de lo dispuesto por los representantes de la iglesia de Santa María, que algo debiera estar hecho de la arquitectura del retablo, en lo que pudieran apreciarse diferencias con lo proyectado por Becerra, pues solamente por la contemplación de las figuras labradas por los escultores y lo trabajado por el ensamblador, sin armar aún, no podía afirmarse así, a conciencia, que la obra fuese «errada», como decían, cosa que no se lee en la tasación de Jordán y Roa, a no ser que aquél lo dijera en informe aparte.

Fuese como fuera, lo cierto es que se mandó hacer el embargo de los bienes muebles que en Ríosepo tenía Juní al tiempo de su muerte, no sin que los testamentarios protestasen al día siguiente (22 de Abril) manifestando que el maestro tenía dadas fianzas en el doctor Enríquez, por lo que, para seguir el pleito, nombraron procurador.

Las declaraciones de los testigos no aportan datos de interés. Uno de ellos, el clérigo Mateo de Nobles, declara que en 1576 Juní y Umaña le interrogaron sobre lo que tenían recibido; hizo la cuenta y pareció ascender a 154.000 y tantos mrs. Otro testigo dice que haría un año que entre Juní y Umaña habían recibido 150.000 y tantos mrs., y según esto tiene Juní de su cuenta más que lo que importaba la tasación. Por lo que el Alcalde ordinario en 17 de Mayo de 1577 sentenció «no haber lugar de mandar alçar el dho embargo».

Los testamentarios volvieron a reclamar, basándose en las fianzas. Y llevado el asunto a la Chancillería, en sentencia de revista de 7 de Octubre de 1578 se confirmó el auto por el que se ordena-

ba que se levantase el embargo, dando los testamentarios fianzas legas, llanas y abonadas.

Lo que de todos modos se deduce de este estudio es que Juan de Juní hizo los relieves de San Pedro y San Pablo del zócalo del retablo de Santa María de Ríoseco, aparte otros detalles menos importantes, y ello lo comprueban las mismas figuras, y que la traza del retablo se debía a Gaspar Becerra, sorprendente noticia debida a la documentación publicada, muy oportunamente, por don Esteban García Chico.

Convento de San Francisco

LOS ALTARES DE PIEDRA DE SAN SEBASTIAN Y SAN JERONIMO (V. pág. 134 del t. I).

Tratando de los barro cocidos que Juní ejecutó para el convento de San Francisco, representando los dos hermosos grupos de San Sebastián y San Jerónimo, lancé la idea, nunca insinuada por nadie, de que los retablos o arcos de piedra que cobijan aquéllos, tenían fundamentos para atribuirlos en su conjunto a Juní mismo, o, por lo menos, a su traza, dibujo o modelo. Creía ver allí, lo mismo en la composición arquitectural, que en la escultórica, el estilo del maestro. Pero esas similitudes de gusto artístico no pasan de ser los detalles y el modo de ver de la época, coincidencias del *plateresco* en líneas y accidentes que nos conducen al error, por eso que he repetido tantas veces, en distintas ocasiones, de no ver nunca más que a los grandes maestros o artistas de más prestigio y nombradía cuando nos encontramos de nuevo ante una obra anónima.

Nada se había dicho del autor de esos hermosos retablos de piedra, y yo supuse en ellos la mano de Juní, recordando que en León había labrado en piedra y que por la calidad del material, aunque hubiese diferencias ostensibles con lo más conocido del maestro, en madera, había que conceder cierta técnica distinta, como he observado en Berruguete mismo.

Pero me equivoqué de medio a medio, y en esos retablos o arcos no puso mano Juní, a no ser las figuras de barro cocido, asunto principal de ellos, que o fueron ejecutadas para los arcos ya proyectados y quizá en construcción, como es más probable, o se hicieron los arcos para manifestar esos magníficos barro del que parecía venir a Castilla como un aventurero, sin fijeza de residencia, buscando un sitio donde pudiera desarrollar las genialidades que habrían de brotar de su inspiración fogosa y enérgica gubia.

En lo único que estuve acertado fué en fijar la época de arcos y estatuas por 1538.

Hoy aparece aclarada la cosa y hay que decir con Martí (en su

citado artículo *Juan de Juni y Esteban Jordán en Medina de Río-seco*): «No se cuidó Juni del estilo fino y delicado característico del primer renacimiento en que están labrados en piedra los altares donde habían de cobijarse las esculturas a él encargadas, pues dejándose llevar por su temperamento fogoso y por su personalidad artística, modeló en barro el San Jerónimo y San Sebastián, obras en que, particularmente la primera, reveló profundo estudio del natural, grandiosidad de estilo, movimientos decididos sin caer en lo barroco y dominio completo de la plástica».

El asunto principal de esta papeleta es indicar que los referidos altares no son de Juan de Juni, y sí del escultor en piedra Miguel de Espinosa, y paso a demostrarlo con extractos de un pleito que publicó don Narciso Alonso Cortés en *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII* (Madrid, 1922, págs. 8-11), de los cuales se deduce lo que sigue:

En 17 de Abril de 1537, el famoso rejero Cristóbal de Andino puso pleito al Almirante de Castilla don Fadrique Enríquez II, porque le había hecho (encargadas unos nueve años antes), para el convento de San Francisco de Río-seco, unas sepulturas de jaspe, «guarnecidas de metal bronce y dorado de oro de fuego», y encima de la cama dos bultos de dos señoras, con sus sitiales delante, de bronce dorado a fuego, también, lo cual se había de poner en una capilla de la iglesia de dicho convento, y quedó en pagarle el Almirante lo que declarase Pedro Orense de Covarrubias, vecino y regidor que fué de Burgos. Este falleció antes que se acabara la obra. Y por ello, Andino decía en la demanda que valía aquella más de 5.500 ducados, y aunque el Almirante le había pagado cierta cantidad, le debía aún más de 3.000 ducados por esa obra, además de más de 50 ducados por una piedra de jaspe que le mandó llevar para una sepultura, los cuales no ha querido pagárselos, y otros 50 ducados de salario de ciertos días que anduvo Andino en Río-seco entendiéndose en otras obras para don Fadrique.

Entre las cosas que contestó el Almirante a la demanda se dice que Andino no había hecho la obra en un año, según lo convenido, y que el artista le había manifestado «que se podían hazer en el monasterio de la dicha villa, donde se hazía la otra obra, dos altares de piedra... que costarían poco y para induzir al dicho my parte a que lo hiziese dixo que sería la mejor obra de Castilla y que no costaría quatro cientos ducados y él se asentó veynte y tres reales por cada vn día por maestro dello...»

Cristóbal de Andino debió de comenzar la obra de los altares de piedra, pues en la contestación de la demanda añadía el Almirante que «la piedra que traya de burgos para la dicha obra haciendola el dicho andino sacalla y traella lo pagava a vn precio

menor y lo contaba al dicho almirante otro mayor y se le pagava y por no ser como no era oficial perito y experto las piedras que se labravan eran mal labradas y se tornavan a hazer otras». Otro tanto se decía de otras obras de piedra que Cristóbal de Andino acometió, por cuenta del Almirante, en la iglesia del convento de San Francisco: «erró la obra de unos pulpillos», en las gradas del altar mayor «hazia y deshazia syn que el almirante lo mandase ni supiese», y en el enlosado de la capilla mayor «erró el dicho pavimento de tal manera que es menester hazerle de nuevo».

Por esos motivos tuvo que dejar Andino la maestría de los altares, por la que cobraba 23 reales diarios, y se contrataría la obra de su hechura con oficial experto en el arte de labrar la piedra, y, en efecto, en 1537 otro artista trabajaba en ellos, pues de lo expuesto en el pleito se viene a conocer que, en los arcos de los dos altares referidos, «toda la labor de lo romano e follajes e todo lo que está labrado en los dichos dos arcos los dibujó espinosa entallador que labraba en la dicha obra».

No podía, pues, ser Juní el autor de esos altares; lo era el entallador Espinosa. Y ¿quién era este Espinosa? El 10 de Noviembre de 1537 declara en Valladolid como testigo propuesto por Andino, en el susodicho pleito, ya en la Audiencia, Miguel de Espinosa, «imaginario, vecino que dijo ser de la cibdad de burgos... de veinte e seys o veinte e syete años, poco más o menos». El día 13 declaró Juan de Juní, como testigo del Almirante, y se decía «imaginario, vecino de la cibdad de leon... de treinta años, poco más o menos». Ese Miguel de Espinosa era al que se referían al citar los altares de piedra. Es indudable. Otro Miguel de Espinosa aparece en el pleito relacionado; pero aunque se dice hijo de Andrés y vecino de Burgos, fué pintor, y más cierto habría de ser que el «imaginario» o entallador se ocupase de la obra de los altares que el pintor, aunque por la vecindad y apellido podían ser ambos parientes.

Respecta de Juní parece resultar que en 1537 modelaba los barros de San Jerónimo y San Sebastián, lo primero, quizá, que hizo en Ríoseco. Era aún desconocido en estas tierras.

Iglesia de Santiago

LA DOLOROSA (procedente de la penitencial de la Vera Cruz).

De esta algún tanto desfigurada estatua, por haber sido restaurada en 1883 en Barcelona, me ocupé en un artículo titulado *La Dolorosa de Ríoseco, modelo de la Virgen de los Cuchillos de Valladolid*, inserto en *Guía de la Semana Santa* en Medina de Río-

seco (Marzo de 1926), y al tener que recordarla ahora, nada mejor que copiar aquí lo que escribí en su día:

«Desde que Ponz y Ceán Bermúdez indicaron que el obispo de León don Pedro Alvarez de Acosta trajo de Italia al célebre escultor Juan de Juní, y que el prelado, ya regentando la diócesis leonesa (1534-1538), bien la de Osma, a donde fué trasladado, se constituyó en gran protector del artista, pasa como cosa corriente que el primer punto de España en que residió Juní y estableció, quizá, taller, fué la ciudad de León. Y en León trabajó, efectivamente, por 1530 y tantos, como declaró en 1548 Llorente de Herreros, en el pleito entre Juní y Giralte por el retablo de la Antigua de Valladolid. En San Marcos, de León, hizo «muchas obras de piedra e si alguna buena ystoria se abia de facer en leon encomendaban al dho Juan de Juny así de piedra como de madera...». Por 1537 se labraba la fachada del convento de San Marcos, y dije yo mismo en otra ocasión: «Por aquella fecha dejó Juní a León y se acercó en Valladolid; pasando, quizá, por Medina de Ríoseco».

Así ha resultado, del mismo modo; pues se ve documentalmente a Juní en Ríoseco por 1537 ocupado en los barro cocidos de San Sebastián y San Jerónimo del convento de San Francisco, no siendo éstas las únicas obras que en barro pintado ejecutó, que a ellas hay que añadir otras en León y Valladolid.

Probablemente, no vuelve a verse a Juní en Ríoseco hasta que contrata en 1557, y luego en 1573, los retablos de la capilla de los Benavente y mayor de Santa María. Y estas dos obras, ya acercado el maestro en Valladolid, ¿habían de serle encargadas por la merecida fama de que ya gozaba, o es que existían del artista otros recuerdos en Ríoseco que harían dirigir las miradas al fogoso escultor, así que de obra de importancia se trataba? No eran poco los barro cocidos y policromados mencionados, es cierto, y aún otras labores efectuadas en el convento de los Almirantes, para no tener presente, al escultor genial. Ello era bastante para acordarse del mérito del artista. Pero aún hay más.

En 1543 debió de terminarse el magno grupo del Entierro de Cristo que Juní labró para el obispo de Mondoñedo don Antonio de Guevara, en San Francisco de Valladolid, y si le llevó «tan poca cosa» cinco años de trabajo, como dijo Jerónimo Vázquez en el pleito antes citado, en lo que seguramente habría exageración, por lo que habrá que rebajar el plazo a un par de años, a lo sumo, hay que suponer que hacia 1540 o 1541 Juní estaba ya residiendo en Valladolid.

De 1536 o 1537 a 1540 o 1541 ¿solamente pudo hacer Juní las esculturas y labores de San Francisco de Ríoseco? Eso sí que era «poca cosa» para un espíritu tan inquieto como el del maestro.

Poco campo debió de ofrecerle Ríoseco a Juní; y por ello, muy probablemente, pasaría por entonces a Salamanca donde labraría el sepulcro del arcediano don Gutierre del Castro con el grupo de la Santa Ana y la Virgen y la estatua del Bautista, en la catedral; y de esta ciudad pasó, indudablemente, a la villa de Valladolid, a la sazón el centro artístico más importante de Castilla, pues en 1540 se le ve, en documento, a Juní en Salamanca, y el documento era nada menos un testamento, que se otorgaba, por lo general, en aquellos tiempos, en trances de enfermedad grave.

Parece, pues, que puede seguirse la marcha de Juní hasta que definitivamente se establece en Valladolid. Primero en León, luego en Ríoseco, a seguida en Salamanca, más tarde en Valladolid, donde atraía el influjo de Berruguete. ¿Por luchar con el coloso dirigió Juní sus pasos a la villa del Pisuerga? ¿Hubo alguna indecisión en la vida del escultor, creído, francés? Y, sobre todo, ¿fué desperdigando obras a su paso por los pueblos, donde no hacía asiento? Y, más concretamente, en Ríoseco ¿no hizo otra cosa que lo de San Francisco?

Con toda seguridad y certeza, hoy puede afirmarse que Juní dejó en Ríoseco más obra que los barroes pintados referidos. Se menciona una Santa Ana, inédita hasta hace poco tiempo, cuya atribución al maestro es dudosa para algunos; y se presenta una Dolorosa que tiene todas las de la ley para adjudicársela al Juní.

Y es más; esta Dolorosa o Quinta Angustia viene a ser así como el modelo, el primer estudio, el tanteo de la que, años después, había de ser la magnífica escultura de la Virgen de los Cuchillos de Valladolid, una de las obras cumbres, como dicen los críticos, de la Escultura castellana.

Bien puede suponerse que me refiero a la imagen de «La Dolorosa» que en la procesión del Jueves Santo desfila majestuosa por las calles de la ciudad de Medina de Ríoseco. En la actualidad recibe culto la efigie de la Virgen en su representación de la Quinta Angustia, en la iglesia de Santiago; pero no siempre se veneró en ese templo. Cuando desaparecieron las penitenciales, en el siglo último, la Dolorosa que había en la de la Vera Cruz, fué trasladada a su actual sitio, con otros pasos que formaban en las procesiones de Semana Santa.

Su actitud, la composición general de la escultura, recuerdan en seguida la Virgen de los Cuchillos de Valladolid. Aparece la Señora sentada en un peñasco, en el que apoya también con gran fuerza la mano izquierda, y el apoyo es tan enérgico que se acentúa grandemente el movimiento del hombro; la pierna izquierda la inclina hacia atrás, mientras la derecha se ofrece ligeramente inclinada hacia delante, observándose la punta del zapato; la mano

derecha la apoya en el pecho y a su alrededor se clavaron las siete espadas; la cabeza está inclinada del lado del hombro izquierdo y a lo alto con la mirada al cielo en expresión de gran dolor. Parece que se describe la Virgen de los Cuchillos. La disposición general de los ropajes: túnica, manto, toca, lo mismo en una que en otra escultura. Las siete espadas de la Dolorosa, de Ríoseco—por cierto muy antipáticas con sus empuñaduras torneaditas—, tienen, igualmente, su repetición en la Virgen de los Cuchillos en las siete espadas de plata que sustituyeron, ya hace tiempo, a los siete pequeños cuchillos de hierro que en sus principios tuvo, y de donde vino a la imagen el título.

Con idéntica actitud en ambas, compuesta de la misma manera, como digo, tienen, sin embargo, las estatuas diferencias notables; y esas diferencias existen en la fuerza expresiva, en la energía acentuada de la Virgen de los Cuchillos, aparte detalles de técnica que hacen, por ejemplo, más menudos, movidos y barrocos los ropajes de la escultura de Valladolid, aunque colocadas las telas en las mismas posiciones.

A primera vista se obtiene la impresión, al contemplar la Dolorosa de Ríoseco, de tener delante una escultura de Gregorio Fernández. La expresión de tristeza de la Dolorosa de Ríoseco es de más dulzura, de más resignación, que la de Valladolid. Esta, toda ella, es un grito de dolor, como he dicho en otra ocasión. La de Ríoseco «gime y llora», como la Piedad de Fernández en el Museo valisoletano. Como el de ésta, el rostro de la de Ríoseco es bello y modelado finamente, sin exageraciones ni afectaciones, sin dramatismos ni efectos rebuscados. Los ojos, la nariz, la boca, el mentón, las mejillas, están justamente valorados; los detalles todos de la cara se completan unos a otros y cada uno de por sí está en su cierto instante. La mano derecha de la Virgen de Ríoseco, la que parece sostener la herida que la ocasionan las espadas clavadas en el pecho, es regordeta y su apoyo más suave que en la de Valladolid.

El parecido, pues, de la Dolorosa de Ríoseco con la Piedad de Fernández, está nada más en la expresión del rostro, de dolor resignado, dulce, suplicante. El dolor de la Virgen de los Cuchillos es dolor de desfallecimiento, no de ruego. Pero el parecido general, aquilatando detalles de técnica, es con la Virgen de los Cuchillos. No tienen los pliegues de las ropas de la Virgen de Ríoseco ese movimiento exagerado de las características obras de Juní; pero bien se nota que de unos nacieron los otros. Y, sobre todo, la actitud lo dice todo, ese trágico movimiento del cuerpo, de la figura entera, tan expresivo como el semblante mismo.

La atribución de la Dolorosa a Juan de Juní, además, está

comprobada documentalmente. Lo declaró el mismo artista en un testamento otorgado en el año 1540 en la ciudad de Salamanca, a que he hecho alusión y que confío en que se publicará íntegro en su día; dejaba, en aquella fecha, una imagen de la Quinta Angustia, de todo bulto, en la penitencial de la Vera Cruz de Ríoseco. Prueba más irrefutable no puede darse.

En consecuencia, poco antes de 1540 labró Juan de Juní la Dolorosa de la penitencial de la Vera Cruz de Medina de Ríoseco, residiendo allí temporalmente; pasó a Salamanca, quizá, y trasladó la residencia a Valladolid, y en esta población se avecina y en ella instala el famoso taller de fuera la Puerta del Campo, de donde salieron tan hermosas obras; y la cofradía de la Quinta Angustia y angustias y soledad de Nuestra Señora de los Desamparados, según se llamó en un principio la de las Angustias, le encarga una imagen de la Virgen Dolorosa al pie de la cruz, allá, por 1560. Cofrade de dicha cofradía quiere hacer una obra buena, y, aunque ya maestro de cuerpo entero, vuelve los ojos a la obra del mismo tema que veinte años antes, por lo menos, labrara en Ríoseco. Prueba ello que la tenía en aprecio. Repite el modelo; pero formado de todo punto el artista y con sus características propias, con su imaginación de fuego, con su espíritu excesivamente enérgico, más barroco al fin, talla esa estupenda Virgen de los Cuchillos, admiración de la Escultura castellana en todos los tiempos.

Fué la Dolorosa de Ríoseco como el estudio, el ensayo de la magna obra vallisoletana. Lo que en aquélla insinúa, en ésta desarrolla; lo que tímidamente apunta en la primera, en la segunda lo acentúa, y, quizá, exagera; lo que allí fué dulzura, aquí se convierte en expresión fuertemente enérgica, en dolor angustioso de ahogo y desfallecimiento, sino de protesta ante su anonadamiento. En la Dolorosa de Ríoseco la mujer madre que llora y gime; en la Virgen de los Cuchillos de Valladolid la madre que retuerce su dolor e impotente clama a los cielos.

Sólo por ese hecho, solamente por ser la estatua que Juní labra para la Vera Cruz de Ríoseco, el primer tanteo de la que había de tallar para la Cofradía de las Angustias de Valladolid, es digna de todo encomio la escultura ríosecana, aparte el mérito propio que refleja su emotiva expresión y su belleza de mujer».

Después de publicado este artículo he conocido y dado a la imprenta el citado testamento de Juan de Juní otorgado en Salamanca en 24 de Octubre de 1540 (Véase *Boletín del Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid*, núm. 8, Abril de 1927). En él se cita, efectivamente, la imagen de la Quinta Angustia que el escultor dejó en Ríoseco. No parece que la hiciera expresamente para la penitencial de la Vera Cruz; pero don Antonio de Guevara,

obispo de Mondoñedo, mostró deseos de adquirirla y Juní no se la negó: «el obispo de mondoñedo—decía el artista en el testamento de 1540—me la pidió e yo dexe mandado en medina de Ríoseco a donde estaba que embiando por ella el dicho obispo de mondoñedo que se la diese» por el precio en que fuera tasada. La escultura debió adquirirla el obispo y regalarla a la cofradía de la Vera Cruz, pues ésta se creó en el convento de San Francisco de Ríoseco, y los primeros cabildos los presidió Fr. Antonio de Guevara, y de la cofradía quedó la imagen y a principios del siglo XVII pasó a la capilla que la cofradía erigió de cal y canto en la calle de la Doctrina, próxima al patio de Comedias, y de allí, como se ha dicho ya, a la iglesia de Santiago.

La escultura fué pintada en Ríoseco también, por Martín de Fonseca, por encargo del artista Juan de Juní. Aun en 1540 no había pagado éste la pintura y ya era fallecido el pintor; pero dejaba dicho en el testamento Juní que su importe, previa tasación, se abonase a la mujer de Martín de Fonseca, descontando cuatro ducados que éste debía a Juní, quizá por recibirlos a cuenta de su labor.

Capilla del Hospital

SANTA ANA

Primeramente, en el último número publicado de la vallisoletana revista *Ideas*, correspondiente al 1.º de Diciembre de 1924, en artículo titulado *La Santa Ana del Hospital de Ríoseco*, bajo la firma de don Saturnino Rivera Manescau, y luego en *La Esfera*, de 9 de Mayo de 1925, en el apunte *De nuestro gran arte*.—*La Santa Ana del Hospital de Ríoseco*, autorizado con la inicial A, que supongo corresponde al apellido de don Francisco Antón y Casaseca, casi repetido en *La Santa Ana de Ríoseco* de este experto escritor de Arte en *Guía de la Semana Santa* de Ríoseco mencionada en otra papeleta, y en los tres casos con fotograbado del medio cuerpo superior, se dió noticia de una escultura inédita que representa a Santa Ana y se encuentra en la capilla del Hospital de Medina de Ríoseco, escultura que los señores Rivera y Antón clasificaron a la vez, al verla sobre andas, como obra de Juan de Juní.

La estatua, que hasta ese momento era desconocida para los críticos—pues a pesar de ser Ríoseco ciudad muy visitada no se nos había mostrado tan peregrina escultura, así como otras obras artísticas—es magnífica talla que recuerda, en primera impresión, el busto notabilísimo de su homónima del Museo de Bellas Artes de Valladolid. Las dos representan el mismo tipo y aun el mismo modelo, no tan viejo en la escultura ríosecana como en la otra.

Obra más acabada la del Museo, más hecha, más exagerada en

su fuerza expresiva, más enérgicamente tallada, quizá por representar también muy adelantada la vejez, síguela la Santa Ana de Ríoseco muy de cerca; y en ésta se observan los seguros y sobrios golpes de la gubia, los movidos ropajes, las ricas policromías de las telas, de un estilo parecido a otras muchas esculturas de Juní; en fin, una talla de gran importancia en la Escultura castellana, que si viene a aumentar el gran caudal de estas tierras en obras de los buenos maestros de los siglos XVI y XVII, muestra otra más, inédita hasta que la clasificaron los señores Antón y Rivera, de las inimitables de Juan de Juní, quien con Berruguete dió tanta importancia, interés, magnificencia y grandiosidad a la talla de madera policromada.

Con lo dicho se deduce que en principio me sumo a los citados señores en la clasificación que hicieron de la hermosa escultura ríosecana. Parece obra indudable de Juní, con todas sus valentías y arranques artísticos; con su barroquismo y originales genialidades, a veces exageradas y violentas, por más que tiene un algo que hace dudar de la paternidad atribuída. ¿Habrá sido también restaurada como la Dolorosa del mismo autor en la misma ciudad? No lo parece. ¿Será obra, acaso, de escultor ríosecano influído por Juní, ya que éste, durante una temporada, tuvo su taller en la ciudad de los Almirantes? ¿Es probable fuera la Santa Ana, como me apunta García Chico, de Juan de Picardo, «imaxinario vecino de peñafiel», que por los años 1550 a 1572, trabajaba en Ríoseco en un retablo de Santa Lucía para el templo de Santiago? Pudo ser lo uno y pudo ser lo otro; pero pretender buscar en Medina de Ríoseco un escultor que siguiera las huellas, tan de cerca, de Juní, y asociar a la talla de Santa Ana el nombre de Juan Picardo, porque Picardo y Juní trabajaran juntos en el retablo mayor de la catedral del Burgo de Osma, como indiqué y documenté en su tiempo, y verse también a Picardo en Ríoseco, sería alambicar mucho la cosa. Hay opiniones contradictorias sobre la paternidad de la santa de referencia a Juní, y Georg Weise la cree mucho más moderna para adjudicársela al maestro. Mas, aunque el documento hasta ahora no encontrado—y confío en que pueda dar con él algún día García Chico—contestará categóricamente en este asunto, todas las probabilidades, además del estilo, técnica, etc. apuntadas antes, están porque la escultura es de Juan de Juní. Casi puede suplirse el documento con estos antecedentes.

La estatua de Santa Ana recibe culto en la capilla del Hospital de Medina de Ríoseco, edificada en el antiguo convento de San Francisco, desde el año de 1888. Y en el convento franciscano hubo una capilla dedicada a la madre de la Virgen. El siguiente extracto lo demuestra:

«*Scriptura sobre la sepultura y capilla q̄ de jo fundada di.º lopez de mella.*

«en el monasterio de san fran.º estramuros de la villa de medina de rrioseco, a diez dias del mes de heurero de 1590, por ante mi Sanjuan de moreyra, escriuano del rrey, nro senor, y de la villa... dixo e declaro como diegoº lopez de mella, difunto, por el testamento con que havia fallecido, havia dexado declarado que se tomase una capilla en la dha casa e monasterio para que en ella se trasladasen sus guesos e de sus padres... e que havia señalado una de dos, que hera la de santa ana o la questa del sepulcro de la sacristia, y que haviendo dado e tomado en ello... que fuese la de santa ana, que linda con la dha sacristia, y que estan ynformados de la dha limosna que ofrecen con el arco que piden se abra..., si se hubiere de abrir sea trayendo licencia del almirante de castilla, patron de la casa, y no de otra manera, y trayendola se abra de suerte que quede estado y medio de hombre en alto donde se hubiere de empear abrir, de suerte que los que estuviesen en la capilla no puedan ver lo que hacen en la sacristia...»

Es decir, ya hacía tiempo en 1590, que había una capilla en el convento de San Francisco dedicada a Santa Ana, y esa capilla se traspasaba a Diego López de Mella para fundar en ella y tener allí sus restos y los de sus padres. Lindaba la capilla con la sacristía, y estaba próxima a la capilla mayor, donde tenían sus enterramientos los Almirantes. Pues bien esa misma capilla la erigió doña Ana de Cabrera, mujer del Almirante don Fadrique II, y está ello basado hasta en el detalle de la advocación de la capilla, muy propia y en su lugar por recordar el nombre de la *Almiranta*. Conocido es el caso de que Juan de Juni trabajó, en San Francisco mismo, para el Almirante, patrón del convento. Y ahora sí que se asocian detalles y pueden unirse circunstancias para deducir lo que vengo sentando.

Por esta serie de hechos se observa la más que probabilidad de ser la Santa Ana obra de Juan de Juni. Y si a ello se suma esa otra coincidencia de ser la talla del estilo del maestro, llevar las características bien señaladas e inconfundibles de sus obras auténticas, no es de extrañar que se considere tal probabilidad como una segura certeza. Por eso me he unido al criterio de los señores Rivera y Antón y me he separado de la opinión del docto Weise, muy conocedor de la Escultura castellana, aunque de ordinario resida en Tubinga regentando su cátedra de Historia del Arte en la Universidad.

SAHAGUN (León)**Capilla de Jesús****RELIEVES DEL RETABLO**

En la capilla de Jesús, aneja a la iglesia de San Lorenzo, de Sahagún, en un retablo del siglo XVIII, fechado en 1730, encontró Gómez-Moreno ocho bajorrelieves más antiguos, procedentes indudablemente de otro retablo, «que son obra de Juan de Juní, según fuertes indicios de estilo, y muy buenos, aunque su repinte les haga desmerecer en grande». Los temas de los ocho relieves son: la Oración del Huerto, Cristo con la cruz a cuestas, el Descendimiento, el Entierro del Señor y los cuatro Evangelistas, de medio cuerpo, escribiendo, éstos en medallones semicirculares y los primeros, rectangulares. Del Camino del Calvario dice Gómez-Moreno que la de Jesús es «grandiosa figura».

**SAN PEDRO DE LAS
DUEÑAS (León)****Monasterio de benedictinas****ESTATUAS DE SAN ANTONIO
ABAD Y SANTA ANA**

En la iglesia del monasterio de benedictinas de San Pedro de las Dueñas próximo a Sahagún, cataloga Gómez-Moreno un «San Antón, pequeño, imitación del de Valladolid, en su Museo, que parece de Juní». A continuación reseña, del mismo modo: «Santa Ana con la Virgen en brazos, pequeña también y del mismo estilo; repintada».

Que se pareciese este San Antón al de Gaspar de Tordesillas, en el Museo de Bellas Artes de Valladolid, no tiene nada de extraño. Lo que haría falta saber cuál de ellos era el más antiguo, así como levantar el repinte de las estatuas, modo de apreciar la diferencia en las estofas que pintaban Juní y Tordesillas, pues bien pudiera haber estado este último más cerca de las estatuas que el mismo Juní, a quien se las atribuye el maestro Gómez-Moreno.

SEGOVIA**Museo de la Catedral****BUSTOS**

Particularmente me ha indicado el profesor de la Universidad de Tubinga (Alemania), doctor Georg Weise, que en el pequeño museo que se ha formado en la catedral de Segovia, existen unos pequeños bustos muy parecidos al de Santa Ana del Museo de Be-

las Artes de Valladolid, por lo que él supone pueden proceder de Juan de Juni mismo o de su taller o escuela.

Solamente el parecido, como he dicho otras veces, cuando los caracteres no están bien fijos y determinados, no es razón bastante para atribuir definitivamente una obra a autor o artista definido. Basta considerar el hecho de que en todos tiempos ha habido imitaciones y de que el influjo de un maestro ha seguido en muchos años después de su vida, para acoger estas atribuciones con cierta reserva, como hago yo ahora.

TOLDANOS (León)

Parroquia

SAGRARIO

Cataloga este detalle del retablo mayor Gómez-Moreno, y dice de él que «Es obra muy estimable, que parece de Juan de Juni en sus primeros tiempos». Es de base trapezoidal; el tercio inferior de las columnillas tiene preciosos relieves en medallones; frisos con querubines; en los tableros el Calvario y San Pedro y San Pablo.

Yo desconfío algún tanto de las obras en que sale algo el estilo de Juni, para adjudicarlas a éste. Es necesario que el estilo sea bien definido y la técnica, en todos los detalles, sea la misma, así como el policromado y estofado. Así y todo pueden resultar chascos. Porque se le quiso imitar mucho y constituyeron novedad ciertos elementos decorativos, que es muy probable se quisieran asimilar otros artistas llevados de lo nuevo, precisamente.

TORO (Zamora)

Iglesia de la Trinidad

CRUCIFIJO

Gómez-Moreno, en el catálogo monumental de la provincia de Zamora, cita (pág. 235) «Otro [crucifijo], que bien pudiera ser de Juni, harto barroco; pero horroriza ver cómo lo han repintado. Era de Santa María la Nueva».

De Juni, como de otros maestros de la Escultura vallisoletana, hay muchas influencias y obras de su estilo. También pudiera ser la presente una de ellas.

VALLADOLID

Colegio de San Gregorio

RETABLO EN LA CAPILLA

(V. págs. 173-174 del t. I.)

Ponz y Ceán Bermúdez expresaron que en la capilla del Colegio de San Gregorio hubo un retablo de Juan de Juni. Bosarte dijo

que por allí no había tal obra y hasta dudó si pudo haberla alguna vez, y yo también seguí en la duda. Pero encuentro un dato en el discurso que en la junta pública del 7 de Diciembre de 1803 pronunció el académico de honor R. P. M. Fr. Andrés del Corral, en el reparto de premios de la Academia de Matemáticas y Nobles Artes de la Purísima Concepción, que viene a confirmar la existencia de tal retablo, ya que escribió, citando como obras perdidas: «Omitiré hablar del lienzo de Cárdenas de la Cena del Señor, que había en el Convento de San Pablo; del Altar de Juni, que hubo en San Gregorio... que ha naufragado todo en nuestros días no sin dolor, aunque tardío, de los que los poseyeron». Pero de tal obra ni el rastro más insignificante se ha podido encontrar, y no es ello de extrañar dado el tiempo transcurrido para perseguir una obra de ese género.

Museo de Bellas Artes

ENTIERRO DE CRISTO (V. pág. 177 del t. I).

En el testamento de Juan de Juni otorgado en Salamanca el 26 de Octubre de 1540, manifestó el maestro que tenía encargo de hacer una «obra de imaginaria» para don Antonio de Guevara, obispo de Mondoñedo, en San Francisco de Valladolid, siendo su fiador el albañil Rui Díez de Corrales. Recibió el escultor del prelado, en señal, cien ducados; pero como la obra no se había empezado, manda en el testamento que devuelvan al obispo los cien ducados, porque no reciba perjuicio el fiador.

La obra, pues, que no podía referirse más que al Entierro, se hizo en Valladolid y no pudo empezarse hasta 1541, por lo menos; y como se terminó en 1543, pues el obispo dijo en 7 de Enero de 1544 que estaba puesto el Entierro en el altar de su capilla de San Francisco, debe rectificarse de una manera rotunda el dicho del pintor Jerónimo Vázquez sobre que «tan poca cosa» llevara «cinco años» a Juni. En menos de tres labró la estupenda obra. Verdad que Vázquez fué afecto a Giralte y enemigo, entonces, de Juni.

VILLANUEVA DEL CONDADO (León)

Parroquia

RETABLO MAYOR

Cataloga Gómez-Moreno el retablo de esta iglesia parroquial, como una buena obra, «si no de Juni, de alguno de sus más próximos imitadores». Consta de dos cuerpos, el zócalo de niños, friso de querubines y relieves, y sagrario pequeño en perspectiva, «como Juni

solía» (otros artistas también tenían esa costumbre de poner algunos elementos en perspectiva).

El basamento tiene dos relieves, el Nacimiento y la Presentación de la Virgen, «donde lucen el atrevimiento y arte pintoresco de Juní»; lleva, además, en escultura, la Asunción con ángeles, San Miguel, y el busto del Padre Eterno en el remate.

III

ESTEBAN JORDAN

LEÓN

Museo Arqueológico

ESTATUA ORANTE (V. pág. 210 del t. I).

Al brevísimo apunte que consigné en el libro sobre una estatua orante existente en el Museo de San Marcos de León y atribuida a Esteban Jordán, puedo añadir hoy, tomándolo del catálogo monumental de la provincia de León, formado por don Manuel Gómez-Moreno, que dicha estatua orante es de un obispo, que está labrada en piedra caliza fina y es de tamaño natural. Los muy bajorrelieves de la capa pluvial son de figuritas de estilo italiano. Acompaña a la figura reclinatorio. Es la escultura un fragmento del sepulcro de don Juan de Quiñones y Guzmán, obispo de Calahorra, fallecido en 1576, cuya obra, hecha para el crucero de la desaparecida iglesia de Dominicos, fué costeada por el sobrino del prelado, don Gonzalo de Guzmán.

Añade Gómez-Moreno que «Parece obra de Esteban Jordán, cuya larga residencia en León principió hacia el tiempo en que este sepulcro se labraba». En efecto; hizo Jordán, para la catedral leonesa, trabajos en alabastro, que le llevaron algún tiempo; lo que no consta es que fueran tallados en León, siendo probable que se hicieran en el taller que el artista tenía en Valladolid, a imitación de otro gran maestro que aunque sus obras se extendieron más allá de Castilla, en Valladolid se labraron, y como le sucedió al mismo Jordán, que en Valladolid hizo y de Valladolid salió su retablo, nada menos, que para el monasterio de Montserrat.

MEDINA DE RIOSECO

Parroquia de Santa María

(Valladolid)

RETABLO PRINCIPAL (V. pág. 210 del t. I).

Ampliamente rectifico en la papeleta correspondiente a este retablo, en la parte de Juní de estas *Adiciones y correcciones*, lo que Juní y otros artistas, Francisco de Logroño, Pedro de Bolduque y Gaspar de Umaña, hicieron para el retablo mayor de Santa María de Rioseco.

La atribución de la obra, en su integridad, había sido hecha a Esteban Jordán, y esto hay que rectificarlo, también,

Por de pronto, la traza general no es de Jordán; éste modificaría algún tanto el proyecto de Becerra; pero si declaró que iba «errada» la obra de Juní y sus compañeros, ¿se atrevió él mismo a variarla por completo, y más cuando tenía que aprovechar las esculturas de Juní, Logroño y Bolduque? Hubiera sido ello una inconsecuencia censurable, y Jordán no sería ya el maestro de las genialidades y bríos de Juní; pero era un hombre formal y serio. Hay que suponer, forzosamente, ya que no lo dicen los papeles hasta ahora encontrados, que Jordán se encargó, poco después de fallecer Juní, de proseguir la obra del retablo, y si utilizó, y pruebas bien patentes de ello muestran las esculturas de San Pedro y San Pablo, lo que ya se llevaba hecho, pues que había costado dineros, aprovechó, del mismo modo, la traza de Gaspar Becerra, aunque introdujera algunas pequeñas variantes que no interesaran al conjunto. Así tiene justificación lo que observaba Martí en la composición del retablo; esa especie de concesión a lo más antiguo, según digo yo, en pugna con el estilo de Esteban Jordán.

Es de sentir que se haya encontrado la documentación de la obra del retablo de la época de Juní, así como la referente a la pintura del mismo, y no haya aparecido nada hasta la fecha en lo tocante al período de actuación de Jordán, que, al fin, fué el que más obra puso en el retablo.

Este debió terminar su labor en 1590, como dice el letrado pintado en el mismo retablo; pero ya en 1580 volvía a trabajarse en él, por cuanto en un recibo de Alvaro Daza de Silva, vecino de Valladolid, firmado en 3 de Julio de 1581, se hace constar que recibía tres mil mrs. del mayordomo de la iglesia de Santa María de Ríoseco por la venta «de una casa donde esta el taller», recibo que con otros se encuentra entre los papeles del retablo mayor en el archivo de dicha parroquia.

El único dato documental en que aparece Jordán relacionado con el retablo mayor de Santa María es incidental, y se muestra en una carta de pago dada por Pedro de Oña, pintor de aquél y yerno del escultor, en Ríoseco el 15 de Noviembre de 1607, por la que se da por recibido de varias cantidades, por diferentes conceptos, y, entre ellas, de «quinientos y cinquenta y nueue rreales e son por tantos que se le estauan deuiendo a esteuan xordan su suegro de lo que uvo de auer por hacer de madera el dho rretablo...»

No toda la obra fué realizada, sin embargo, por Jordán, aparte, es claro, lo ejecutado por Juní, Logroño, Bolduque y Umaña, mencionado en la papeleta del primreo de éstos.

Ya hacía tiempo que Jordán había terminado su trabajo, si ha de darse la conclusión en 1590 que se lee en el letrado aludido, y ya se había contratado y, quizá, empezado la pintura del retablo,

cuando echaron de menos algo que faltaba. El cura, mayordomos y oficiales de Santa María, «auiendo tratado y comunicado entre si lo que en el dicho retablo faltaua y auiendolo tratado con muchas personas allaron que faltauan quatro rremates y que la ymagen de nuestra señora de la asuncion que la auocacion de la dha yglesia tiene ciertas faltas y para las remediar y hacer los dhos rremates an tratado con el dho mateo enriquez aga quatro figuras de quatro profetas y aga otras cosas», entre las cuales entraba la reparación de la Virgen de la Asunción (arreglo que tasaría Oña) y facilitar oficiales para las «quebraduras y otras faltas» que hubiera en el ensamblaje, dando la iglesia seis reales por cada día de los que trabajaren. Las estatuas de los cuatro profetas se ajustaron en 2.500 rs. y el plazo para darlas terminadas se fija en fines de 1604. La escritura correspondiente para hacer esta obra Mateo Enríquez, escultor y vecino de Río seco, se otorgó, ante Diego de Tineo, en la misma villa, el 24 de Diciembre de 1601.

Ya no me es tan interesante lo relacionado con la pintura y dorado de la obra; por lo que muy brevemente indicaré las fechas de lo más principal.

11 Abr. 1601.—Se da licencia para dorar y pintar el retablo.

3 Sep. 1601.—Se otorga escritura con Francisco Verano, carpintero vecino de Medina de Río seco, para desarmar, bajar, hacer el andamio, tornar a subir y asentarlo el retablo, para proceder a su pintura. Oña asistiría, como Mateo Enríquez, a verle desarmar, bajar y subir. El precio de la labor sería 270 ducados.

14 Sep. 1601.—Escritura, ante Diego de Tineo, de capitulaciones y condiciones con Pedro de Oña para dorar, estofar y pintar el retablo. La labor se haría dentro de cuatro años a contar de 1.º de Marzo de 1602, y se fija en las condiciones que el precio sería el de la postura, 7.000 ducados, siempre que la tasación fuera de 9.000 ducados, de modo que lo de menos que se tasara de esta cantidad se rebajaría de los 7.000, y si la tasación fuese superior a 9.000 ducados sólo se darían los 7.000.

Entre las condiciones hay una que demuestra lo mucho que se apreciaban los relieves de San Pedro y San Pablo, labrados por Juní. Dícese al efecto: «el san pedro y san pablo questan en los lados de la custodia yran estofados tanvien a punta de pincel de lindas telas de ojas de cogollos agrutescados procurando con los coloridos destas cossas no ofender la vondad de las figuras que sino caen en manos questen vien en sauer lo que se hacen son faciles de echarlas a perder». No se dijo otro tanto del resto de las esculturas.

23 Dic. 1605.—Hicieron la tasación de la pintura Juan Pantoja de la Cruz, «Pintor de Camara de Sus Mag.^{des}», por parte de la

iglesia, y Francisco Pérez Quintana, vecino de la villa de Santiago, por Oña. Tasaron la pintura, dorado y estofado del retablo en 12.000 ducados (4.488.000 mrs.). Las demasías las fijaron: tres arcos en punta sobre los remates del retablo en la cantería y los pilares grandes por los lados de fuera, dorados y perfilados de oro mate y negro sobre blancos, en 250 ducados (93.500 mrs.); el sotabanco que se ha de dorar y pintar encima de la piedra, en 624 reales.

Juan Pantoja de la Cruz, «Pintor de Camara del Rey y Reyna nra s^{as}», recibió el mismo día 23 de Diciembre, mil reales por la ocupación del tiempo en que estuvo tasando el retablo y por la ida de la ciudad de Valladolid.

Hay cartas de pago de Pedro de Oña de 20 de Febrero de 1606 y 15 de Noviembre de 1607, ésta de parte del retablo y otras menudencias; y en 13 de Septiembre de 1610 figura una carta particular del pintor por la que se deduce que aún no se le había acabado de pagar su obra.

VALLADOLID

Catedral

SILLERIA DE CORO

En el trabajo titulado *Efemérides para la historia de la provincia y obispado de Orense*, publicado por don Benito F. Alonso en el *Boletín de la Comisión provincial de monumentos históricos y artísticos de Orense* (núm. 174, May.-Jun. 1927, t. VIII, págs. 69-72), se lee la siguiente noticia:

«1587.—Junio 6.—Hallándose reunido el Cabildo, entró en el salón el maestro escultor, afamado artista, Esteban Jordán, autor de las sillas del coro de la Catedral de Valladolid, que después de la escritura de compromiso con los escultores Solís y Juan de Angés para las obras del nuevo coro, le mandaron venir a Orense para oír su parecer respecto a la traza y diseños presentados por Angés y Solís, adoptándose por consejo de Jordán el proyecto número 1.^o»

De esta noticia parecen deducirse varios datos: que Jordán hizo la sillería de coro de la catedral de Valladolid; que Jordán eligió la traza y diseños que Angés y Solís hicieron para labrar la sillería de la catedral de Orense; y que en 6 de Junio de 1587 entró Jordán en el cabildo orensano, probablemente, para dar su opinión de cómo iba la obra.

El primero de estos datos debió ser cosa del señor Alonso, y aunque, en efecto, por la época en que por primera vez pudo ac-

tuar en el asunto Esteban Jordán, era el escultor de mayor fama en la región castellana, no había hecho la sillería de la catedral de Valladolid, que por aquellos días sólo tenía categoría de iglesia colegial. Estaban entonces muy atareados con la construcción del edificio proyectado por Juan de Herrera, y habían de correr muchos tiempos hasta que se habilitase la nueva iglesia, sin terminar, y cuando se habilitó, ya catedral, se hizo uso de la sillería antigua de la colegiata, de la cual se conservan algunos restos en dependencias de la catedral y capilla del palacio arzobispal. Jordán no hizo la sillería de la catedral de Valladolid, ni sé que hiciera ninguna sillería. No hay más que observar, al caso presente, que la sillería antigua ha subsistido hasta en el siglo XIX, y era de una época muy anterior a Esteban Jordán, y que la actual, sustituyendo a esa antigua, se colocó en la catedral poco después de la exclaustación, perteneciendo al Museo y procediendo del coro del convento de San Pablo de Valladolid, labrada por Francisco Velázquez y Melchor de Beya de 1617 a 1621, bastantes años después de fallecido Jordán.

Dícese en la noticia comentada que a Jordán, después de hecha la escritura de concierto para la sillería orensana, con Solís y Angés, le mandaron ir a Orense para oír su opinión respecto de las trazas y diseños presentados, eligiendo uno de los proyectos, el número 1.º, que sería, indudablemente, el de Angés y Solís, y como en 10 de Junio de 1580 se ajustó la obra de la sillería del coro de la catedral de Orense, con los maestros escultores Diego Solís y Juan de Angés, vecinos de León, otorgándose la consiguiente escritura ante Juan Fernández Luaces, hay que suponer que, poco tiempo después, pasó Esteban Jordán a dar su informe sobre las trazas presentadas, sin poderse fijar fecha aproximada, pues el 22 de Junio de 1581 el entallador Haymon manifestó al cabildo que él había ido a Orense para hacer proposiciones en la construcción del coro, y como se había encargado a otros, pedía se le abonase el trabajo ejecutado, que consistiría en el diseño, y el viaje, por lo que le dieron seis ducados, y en Agosto de 1584 el mismo entallador Haymon, fundándose en que a pesar del tiempo transcurrido no habían ido a Orense los maestros de la sillería, proponía al cabildo encargarse él mismo de la obra.

(Este entallador hizo en 1581 los antepechos de los órganos del coro, dándole el cabildo por ellos 3.000 mrs. en Febrero de 1587).

La obra de la sillería la ejecutaron al fin Angés y Solís, constando que el último, en 1586, pidió al cabildo le diera el orden de las sillas, puertas, escaleras y sillón del prelado, ordenándole el cabildo, como se retrasaba tanto la obra, que metiera más oficiales en ella.

Al año siguiente, en la fecha indicada (6 Junio 1587), aparece Jordán en Orense, como he dicho, probablemente, para examinar la obra que llevarán hecha los maestros de la sillería, y ya no vuelve a aparecer Jordán en Orense, pues en Diciembre de 1588, hallándose trabajando Haymon en Samos, fué a buscarle un canónigo de Orense para que examinara la obra que estaban ejecutando Solís y Angés, en 19 de Enero de 1589 pidieron los maestros consulta sobre ciertos detalles, y en el mismo año fué Haymon, llamado por el cabildo, y señaló en la obra algunos defectos, que corrigieron los escultores.

La sillería se hizo con maderas compradas en Allariz, y se trató de vender, como pasada de moda, la sillería vieja del coro de la catedral de Orense, que, por poco, habría de ser interesante, pues sería gótica, tomándose acuerdo sobre ella el 23 de Julio de 1588; pero en 13 de Abril del año siguiente se acordó dar veinte sillas a Fr. Pedro de Ribadavia, que las llevó al coro de su convento.

De todos modos, y aparte esas minucias de la sillería de la catedral de Orense, lo que puede sentarse es que Esteban Jordán no hizo la sillería para la iglesia mayor de Valladolid. Y todo lo que intervino en sillerías de coro fué reducido a asesorar al cabildo orensano, ya para elegir traza para la de su iglesia, bien dando su parecer, autorizado por la fama de que estaba revestido el escultor vallisoletano, sobre la obra que ejecutaban Solís y Angés.

Y a eso queda resumida y rectificada la noticia dada por don Benito F. Alonso sobre Esteban Jordán.

IV

GREGORIO FERNANDEZ

CRISTO A LA COLUMNA Y SANTA TERESA DE JESUS, LA VIRGEN DEL CARMEN, ESCULTURAS DEL RETABLO MAYOR Y ESTATUA DE SAN JUAN DE LA CRUZ. (V. pág. 7 de este tomo):

En la papeleta correspondiente al convento de Carmelitas descalzos de la ciudad de Avila, titulado de «La Santa», porque Santa Teresa de Jesús nació en la casa en que luego se construyó y fundó la conventual, sostuve y fijé la atribución del Cristo a la columna a Gregorio Fernández, y de la Santa Teresa arrodillada y de la Virgen del Carmen, también atribuidas al maestro, expresé que, como obras artísticas, bajaban mucho del Cristo, y suponía, como más probable, ser trabajos de los discípulos u oficiales de Fernández, pues me costaba trabajo reconocer en las dos tallas femeniles la mano del maestro. Indiqué, del mismo modo, que no convenía perder de vista que Gregorio Fernández trató varias veces, como si fueran de su predilección, los asuntos o temas mencionados y que fué muy de su agrado trabajar para conventos de Carmelitas. Como remate, y como una comprobación de lo que yo decía, copié unas breves líneas de las *Cartillas excursionistas «Torro»*, en la correspondiente a Avila, en las que, como yo, adjudicaban sin reservas a Gregorio Fernández el Cristo a la columna, y, como yo, expresaban que, «acaso hechas bajo... dirección» del maestro fueran la Santa Teresa y la Virgen del Carmen, y, agregaban también en ese «acaso», el «alto relieve del altar».

Como en estas cosas de atribuciones hay que andarse con mucha parsimonia, porque a lo mejor un documento de los llamados de archivo da al traste con la adjudicación más razonable, pero no comprobada, he insistido sobre esos particulares y he tenido la buena suerte de acudir al R. P. Fr. Abelardo de los Sagrados Corazones, conventual del de «La Santa», el cual, en su trabajo de investigación en el archivo de su casa religiosa, ha sido afortunado, y me ha facilitado con un desinterés y generosidad, nunca bastante agradecidos, preciosos datos que confirman plenamente que las obras mencionadas: el Cristo a la columna y Santa Teresa de Jesús, la Virgen del Carmen y la escultura del retablo mayor, son de Gregorio Fernández, y en su taller se hicieron (esto es lo que

yo venía sosteniendo), y agrega otra talla: la de San Juan de la Cruz, que también parece ser obra probabilísima del mismo Fernández.

Iré por partes y con orden, tratando sucesivamente de todas esas esculturas.

Siempre se ha afirmado, y tal fué mi parecer desde que, hace tiempo, vi las tallas de Avila, que el Cristo a la columna era obra de Gregorio Fernández, y ya había dudas de dar la misma paternidad a la Santa Teresa arrodillada, aunque algunos generalizaron la atribución. Hoy está suficientemente explicado todo. Como dijo Ponz, a la Santa Teresa «la han hecho ridícula» con la capa de damasco que sobrepusieron a la obra del escultor; fué repintada y perdió su carácter con la transformación, como escribió Dieulafoy; está «tan pésimamente retocada, que está desconocida casi por completo», como me comunica el P. Abelardo. Eso es un dato; y otro dato es que la Santa Teresa formó, desde el principio, grupo con el Cristo a la columna, y así la he observado en una lámina, ya algo antigua, vista en un pueblo. Constituyeron un grupo las dos esculturas, representando una de las visiones de la Santa; pero se separaron allá por el siglo XVIII, según me escribe el P. Abelardo, el cual, para afirmarlo, dice posee «algún dato positivo que ahora no hace al caso», y al hacerse independientes las dos esculturas, se llevó la imagen de la Santa arrodillada a la capilla, donde, impropriamente, se dice nació Santa Teresa.

Demuestra que las dos tallas formaron un grupo en sus principios, la escritura de concesión del patronato de la capilla del Santo Cristo, otorgada en 12 de Septiembre de 1651 a favor de Juan Dávila, oficial del Santo Oficio, ante el escribano público Nicolás de Torralba, en la cual se lee, refiriéndose a tal capilla: «... y en ella está la ymagen de xpo nro Señor a la columna y la ymagen de nra madre santa theresa de rodillas uno y otro acabado en toda perfeccion... con la obligacion de no sacarla de allí y adornarla a su costa de retablo y ademas ofrece dar de limosna 950 ducados... y asi mismo se le da y queda para el dicho Juan Davila la ymagen del santisimo xpo a la columna con la de nra Madre sta theresa de rodillas junto a el con su peana para que esté en el altar de dicha capilla».

Me parece que no puede estar más clara la alusión al grupo que formaban ambas estatuas; y ahora se comprende perfectamente la anormalidad que hubiera sido querer representar a la Santa sola, independiente del Cristo, cuando lo natural hubiera sido, como hizo Gregorio Fernández para los Carmelitas calzados de Valladolid, al efigiar la Santa Teresa sola, hacerlo con el libro y la pluma, según repitió en el retablo de Plasencia. Arrodillada Santa Teresa,

y sin nada que motivase su actitud, no estaba justificado. Representó una santa carmelita: Santa María Magdalena de Pazzis, como se ve en el Museo de Valladolid, también arrodillada; pero contemplando un Crucifijo que sostiene con una mano. Esa actitud de arrodillada sí que está justificada en la escultura sola, aislada, sin otro detalle que la acompañe; no en la Santa Teresa de Avila que requiere, forzosamente, otro motivo que fundamente la actitud; y ese motivo no podía ser otro que la presencia de Cristo a la columna en que se la reveló en una de sus místicas y fervorosas visiones.

Si pues las dos tallas de Cristo a la columna y Santa Teresa arrodillada, formaron forzosamente conjunto, una composición, un grupo, ¿habrá razón para atribuir unánimemente el Cristo a Gregorio Fernández y dudar de la filiación de la estatua de la Santa?

Con todos estos antecedentes, hoy me atrevo a afirmar que el grupo de las dos estatuas es debido a Gregorio Fernández; ahora, que en el Cristo, quizá por ser un desnudo, principalmente, trabajó él mismo casi por completo, y en la Santa Teresa hubo mucha labor de oficiales, aparte de lo que queda indicado, según se ha escrito, de que la Santa ha sufrido modificaciones que, desde luego, la han empeorado.

Y conocido y demostrado que «la ymagen del santísimo xpo a la coluna con la de nra Madre sta tteresa de rodillas junto a él» eran una agrupación de conjunto, cómo no se procura formarla de nuevo y reconstruir el paso «con su peana», es decir, con un sólo tablero o asiento, que prueba aun más la composición del grupo? Es fácil que se intente.

Lo mismo que de Santa Teresa arrodillada, puede decirse de la Virgen del Carmen. Es, indudablemente, obra más inferior que las acostumbradas de Gregorio Fernández; como digo yo, obra de sus oficiales en la mayor parte, sino en todo; pues fué efígie que se repitió mucho y sería parecida, en la traza, a la famosísima del mismo tema labrada por Fernández para los Carmelitas calzados de Valladolid, y hoy perdida, por desgracia. Lo que resulta indudable es que, la Virgen del Carmen, tuviera poca o mucha labor del maestro o de sus oficiales, salió del taller del maestro. La prueba es sencilla.

La primera piedra del convento de «La Santa» se colocó en 1630 y la iglesia se inauguró en 1636, precisamente en el año que falleció Gregorio Fernández. El Capítulo general de la Orden celebrado en 1664 ordenó se redactara el Libro de la fundación del convento de «La Santa», y, efectivamente, se escribió, y es manuscrito inédito de 1667, a la vista de relaciones inéditas en la mayor parte. Y en el capítulo IV, folio 8 vuelto, después de describir la

capilla donde se venera la imagen de Nuestra Señora del Carmen, se dice textualmente: «Está (la capilla) como ya dijimos, en la misma alcoba donde nació la st.^a dedicado a nura S.^a del Carmen, con una imagen de talla del famoso Gregorio hernández, celebre escultor».

La noticia debió tomarla el autor del manuscrito, de documentos existentes en el archivo del convento, pues escribió que el libro le hizo a la vista de los documentos que había en su archivo. Luego no puede haber duda, tampoco, de que Fernández fuese el artista de la talla de la Virgen del Carmen, es claro, que trabajando en ella más que él sus oficiales, mucho más cuando trabaja Gregorio para el convento de «La Santa» en los últimos años de su activísima vida artística y delicado como estaba, ya de muchos años antes. Por eso no han sido francas las atribuciones de algunas obras del maestro, porque en ellas hubo mucha mano de oficiales.

Únicamente en la Cartilla excursionista de Avila de la colección Tormo, ha visto que el alto relieve del retablo mayor del convento de «La Santa» fuera, «acaso», hecho bajo la dirección de Gregorio Fernández. Dicho alto relieve recuerda aquel otro grande que representa la Virgen del Carmen entregando a San Simón Stock el escapulario, que el maestro hizo para el retablo mayor de la iglesia de Carmelitas calzados de Valladolid, ahora en su Museo de Bellas Artes. El relieve de Avila es también de grandes dimensiones y ocupa toda la parte principal de la obra. Representa la visión de Santa Teresa (que se ofrece de frente y arrodillada), en que se la aparecieron la Virgen (a la izquierda del observador) y San José (a la derecha), vistiéndola un manto de mucha gloria. En la parte central del gran alto relieve, se ofrece la paloma representativa del Espíritu Santo, rodeada de una corona de ocho cabezas de serafines, y más arriba, sentadas, las imágenes de Cristo con la cruz, a un lado, y el Padre Eterno con el mundo, a otro; todo ello rodeado de gran coro de querubines, serafines y angelitos tañendo, algunos, instrumentos músicos. Flanquean el gran medallón grupos de dos columnas, y sobre sus entablamentos, figuras femeniles con bandas, por lo que pudieran ser ángeles. El centro del frontón curvo, lleva el pellicano simbólico.

La obra es de Gregorio Fernández, pero no de lo mejor, ni mucho menos. El estilo de las dos figuras de sobre las columnas laterales, es el del maestro; los ropajes son los característicos, como lo son en las figuras principales de la gran medalla. Pero allí hay mucha labor de oficiales.

De Gregorio Fernández es la parte de escultura, es claro; pues sabido es que el trabajo de ensamblaje, la arquitectura del retablo, como su dorado y pintura, no corrieron nunca por Fernández.

Y siento tan rotundamente que la labor escultórica es de Gregorio, porque en las cuentas juradas rendidas por el P. Fr. Jerónimo de la Encarnación, administrador de las obras del convento, y firmadas por él y Fr. Alonso de San José, otro administrador, en 6 de Febrero de 1635, al M. R. P. General de la Orden Fr. Esteban de San José, manifiestan y declaran, después de sumar lo gastado desde 1633 a 1635, que ascendía a 156.900 reales, que «No entra en esta cuenta el dinero que va dando a Gregorio Fernández, escultor de Valladolid, para las figuras que está haciendo para el retablo». Y en la misma relación jurada existe otra pequeña partida dada al mismo escultor por poner los palos en el altar. Terminan las cuentas con estas solemnes palabras: «todo lo que declaramos para descargo de su conciencia y en cumplimiento del precepto de N. P. General Fr. Esteban de San José, y por ser esto verdad lo firmamos de nuestro nombre en la dicha ciudad de Avila dicho día, mes y año».

Aunque ya el estilo de la obra escultórica del retablo mayor prueba que no podía referirse la labor de Gregorio Fernández más que a la del actual, hay que tener en cuenta, como me apunta el P. Abelardo, que se refería el retablo de que se trataba al mayor, primero, porque era el único que hacía la comunidad por propia cuenta, pues los restantes de la iglesia se hicieron por patronos debidamente nombrados, a quienes se les imponía la obligación de hacer el retablo correspondiente; y, segundo, porque ningún altar tiene figuras, sino una simple imagen del santo a que está dedicado el altar y retablo, siendo en dos de ellos, no escultura, sino pintura.

Creo que está fuera de duda que la gran medalla o relieve de la visión de Santa Teresa en el actual retablo mayor de la iglesia de «La Santa», así como las otras dos esculturas exentas de los lados, son del maestro Gregorio Fernández: se invoca un testimonio del mismo que pagaba la obra al artista. Pero, repito lo dicho: los oficiales del escultar vallisoletano labraron allí con demasía, quizá por no existir desnudos que se reservara para tratarlos por sí mismo el jefe del taller.

Otra escultura existe en el convento de «La Santa» que tiene muchísimas probabilidades de ser también de Gregorio Fernández, o de haber salido de su taller. Me refiero a la estatua de San Juan de la Cruz. No invalida el hecho de que se hiciera la talla unos cuarenta y dos años antes que fuera beatificado por la Santidad de Clemente X, el insigne místico, para ser la obra de un artista que fallece en 1636. En las mismas cuentas mencionadas, rendidas por el P. Fr. Jerónimo de la Encarnación, dícese que ya en 1633 «había dado por ella 210 rs.». Luego la estatua se hizo entonces, y aunque

es cierto que no dice Fr. Jerónimo a qué artista entregó los dineros, lleva muchas probabilidades de ser éste Gregorio Fernández, cuanto por aquellos años su taller está activísimo en encargos para el convento de «La Santa». Además, la actitud de San Juan de la Cruz recuerda la de la Santa Teresa de pie del Museo vallisoletano y la del retablo catedralicio de Plasencia, actitud más airosa aun en la talla de Avila; el decorado de los ropajes de ésta es más rico que lo acostumbrado ver en las estatuas de Fernández, que por lo general es de tonos lisos con grecas o cenefas en los bordes de las vestiduras; pero se parece mucho al de la Virgen del Carmen y a la Santa Teresa de la misma iglesia, lo que da un indicio mayor, de más fuerza, para que se comprenda la escultura de San Juan de la Cruz hecha cuando se hacían las otras labores en el taller de Gregorio Fernández. La única explicación que puede darse a la inferioridad de estas tallas de Avila respecto de obras cumbres del maestro, está en lo que ya dije: se hacen todas ellas en los tres o cuatro últimos años del fecundo artista; su trabajo siempre fué abrumador; su taller estaba atiborrado en todo momento de encargos para Valladolid y fuera de Valladolid, pues se extendió prodigiosamente su fama en Castilla y más allá de Castilla durante su activísima vida; tuvo que valerse de muchos oficiales, algunos conocidos, pero ninguno llegó al genio del maestro: no es de extrañar que algunas obras bajasen algún tanto de lo que fué sembrando por todas partes.

Parece, pues, demostrado que todas las esculturas mencionadas ahora de nuevo fueron de Gregorio Fernández: de su taller salieron, aunque en algunas su gubia, suave para los desnudos, tocara en contados detalles el leño, que en ocasiones felices, llegó a emocionar al pueblo para quien siempre hizo su labor.

AZCOITIA (Guipúzcoa)

Ermita

ECCE HOMO

En la revista *Euskal erriaren alde* de Abril de 1928 (año XVIII, número 292) publica mi colega, el arquitecto don Joaquín de Irizar, un brevísimo artículo presentando el medio cuerpo superior de una estatua del Ecce Homo que ha descubierto en una ermita del pueblo de Azcoitia, cuya escultura atribuye a Gregorio Fernández.

Por el fotograbado dado con el articulito, no se puede, por entero, dar una opinión decidida sobre la filiación de la talla, pues falta, precisamente, el paño de la cintura, cuyo detalle pudiera ser

decisivo en la atribución. Pero la manera de estar tratados los cabellos de la cabeza y barba; las manos (cruzados los brazos sobre el pecho) con movimiento de los dedos y puntas de ellos como era peculiar en Fernández; la morbidez de las carnes; el rostro que recuerda otros varios del maestro, parecen inclinar mi parecer a que la atribución está bien hecha. Un estudio de presente de la talla o una buena fotografía de conjunto, darían resuelta la cuestión, por más que me inclino a creer que la escultura mencionada es obra de Gregorio Fernández.

Este maestro trabajó para las provincias de Alava y Guipúzcoa, y oficiales tuvo de la última. No era por allí un desconocido; al contrario, sus méritos fueron muy elogiados y sus obras apreciadísimas. No puede extrañar que se repitieran los encargos hechos por familias vascas.

Algo historia la estatua el señor Irizar. Ella era de la familia Idiáquez y la tenía colocada en su oratorio particular. Cuatro años vivió con los Idiáquez la Madre Josefa del Santísimo Sacramento, y en ese período, el sitio predilecto de la casa para la V. Madre era el oratorio, teniendo muy especial devoción por la escultura del Ecce Homo que representaba tan magníficamente a Jesús en un acto de gran humildad, aparte los méritos artísticos de la talla, los cuales bien apreciados habían de ser.

Don Pedro de Idiáquez construyó una ermita sobre el solar donde estuvo la casa natal de la M. Josefa, y para mejor perpetuar el recuerdo de la monja, mandó trasladar la escultura del Ecce Homo, delante de la cual, tantas veces orara la venerable M., desde el oratorio de su casa a la ermita erigida en honor de la religiosa, en 1724, y, para mejor hacer las cosas, según un papel que cita del señor Irizar, del archivo de la casa Idiáquez, y del 14 de Marzo de dicho año 1724, quizá «sospechando su autor la expectación que esta talla había de despertar a lo largo de los años, se adelanta a satisfacerla, diciendo: «que si acaso algún afecto o curioso deseara saber, se previene que el Ecce-Homo que se halla en el retablo, fué obra de Gregorio Hernández».

El dato es de valor y de gran significación. Cierto que casi un siglo después de fallecido el maestro se hace constar la atribución de la obra; pero ¿pudo haber otro interés que consignar un hecho, fijar una noticia que iba pasando de unos a otros herederos según la posesión de la estatua? Con esa noticia y las características observadas, en lo que se puede observar en el fotograbado, de la cabellera y barba y demás detalles que he citado, puede comprenderse bien hecha la atribución a Gregorio Fernández del Ecce Homo de los Idiáquez, que según carta particular del señor Irizar, quien algo me dice de los paños de pureza, los de la estatua están «pin-

tados de blanco, son de esos gruesos con pliegues muy amplios, como de tela dura».

CALAHORRA (Logroño)

Convento de Carmelitas descalzas

CRISTO A LA COLUMNA Y DOLOROSA

El señor don R. G. Segura, con fecha de 18 de Diciembre de 1928, envió, desde Logroño, unas notas para don Francisco de Cossío y para mí, por si nos interesaban para el estudio de la Escultura y Pintura vallisoletanas. La primera de las dos enviadas, dice de este modo:

«En las páginas 273-82 del libro *Galería de Riojanos Ilustres* (Valladolid. Imp. de la V. de Cuesta, 1888), escrito por D. Constantino Garrán, puede leerse una fundación del Convento de Carmelitas Descalzas en Calahorra, y en su descripción lo de haber un Cristo atado a la columna y una Dolorosa, esculturas de Greg.^o Hernández.

»El que escribe estas notas puede decir que ha visitado la iglesia donde están, dos veces. Que en ellas se afirmó que el Cristo flagelado tiene todas las características de la escultura del artista gallego vallisoletano. No podría decirse otro tanto, quizás, de la cabeza y manos de la Dolorosa; pero su conocimiento no puede alcanzarlo.

»Lo que no se dice en el libro, y puede ser cierto, es que la iglesia, acaso, la proyectara algún arquitecto de esa capital castellana. Que los tres retablos principal y laterales son de la misma arquitectura del tiempo de Hernández; que en los tres hay pinturas que deben examinarse si son de Diego Valentín Díaz.

»Son tres retablos que conservan la armonía y conservación de su pristina labor; la idea de las pinturas se apoderó de mí por haber visitado el Museo de Valladolid».

Es un indicio favorable a la atribución sentada líneas arriba, el estar la escultura del Cristo a la columna en un Convento de Carmelitas, y para Carmelitas trabajó mucho Gregorio Fernández. Y otro indicio; que el tema de la estatua fué de los que formaron tipo y modelo definitivo, que se repitió e imitó muchas veces. Pero no puedo decir nada más: no conozco las obras, ni por fotografía siquiera, y ello sería muy poco para sentar una atribución definitiva. De todos modos, bueno será tomar nota, por si se puede comprobar la filiación algún día.

CEGAMA (Guipúzcoa)

Parroquia

RETABLO PRINCIPAL (V. pág. 10 de este tomo).

Aunque expresé que creía muy verosímil fuera de Fernández la escultura de este retablo, ni cabe esa verosimilitud, pues en conferencia dada en Vergara el 10 de Octubre de 1926 por mi buen amigo don Juan Allende-Salazar sobre el Arte en las provincias vascongadas, manifestó claramente que no era tal obra de Gregorio Fernández. «No es suyo (en mi opinión)—dijo Allende-Salazar— el altar mayor de San Martín de Cegama, que le atribuyen el conde de la Viñaza y otros autores, pues consta en los libros parroquiales de Cegama que labró dicho retablo Juan García Berasátegui».

No conozco la obra y no puedo formar ningún juicio; pero el dato consignado por Allende-Salazar dice bastante.

CUBILLOS (León)

Parroquia

CRUCIFIJO

Una verdadera revelación parecía constituir la noticia que don Eloy Díaz-Jiménez y Molleda dió en su articulito *El arte religioso en España. Riquezas de la villa de Pomferrada* (en el número de *A B C* de 16 de Septiembre de 1928). Dando a la noticia la importancia que el asunto requería, escribió el catedrático citado: «Desde allí nos dirigimos a la—(iglesia)—de Cubillos, para admirar una obra ignorada del gran escultor Gregorio Hernández, de mérito artístico muy superior al Crucifijo que se venera en el monasterio de San Pedro de las Dueñas, en la provincia de León, del mismo artista, con ser este Crucifijo mucho más excelente que el de la Luz, de igual mano, custodiado en el Museo de Santa Cruz, de Valladolid. Grandiosa, trágicamente bella la imagen del Cristo, muerto en la Cruz, de Cubillos, que, con la cabeza, ceñida de agudísimas espinas, derribada sobre el pecho, y las huellas del dolor pretérito en la carne macerada y sangrienta, entristece y hace brotar lágrimas al creyente que la contempla, cayendo de hinojos ante sus divinos pies».

El señor Díaz-Jiménez da como obra poco conocida la escultura del Cristo de Cubillos, y, en cambio, como cosa sabidísima el ser del imaginero Gregorio Fernández, y le compara con el Crucifijo

de San Pedro de las Dueñas, que con ser tan excelentísimo le considera muy inferior a aquél, si bien es superior al Cristo de la Luz del Museo vallisoletano el del monasterio leonés. De la comparación de estos Cristos de San Pedro de las Dueñas y de Valladolid, ya traté en la papeleta correspondiente. Si el de Cubillos es superior al de San Pedro de las Dueñas, pero «muy superior», como dice el señor Díaz-Jiménez, y el de San Pedro «mucho más excelente» que el de la Luz», de Valladolid, calificado por algunos como la «Perla» de Gregorio Fernández, júzguese el valor artístico que para el señor Díaz-Jiménez tiene el Cristo de Cubillos. Debe ser una maravilla, o cosa así.

Pero este ignorado Crucifijo de Cubillos, ¿es de Gregorio Fernández, como sin dudas ni titubeos ni reserva de ningún género sienta el señor Díaz-Jiménez? ¿la atribución está bien hecha? Yo lo dudo. Tal talla no me parece del maestro Fernández. ¿Razones que tengo para decirlo? No conozco de tal obra más que una reproducción de un fragmento, de medio cuerpo arriba, que en huecograbado acompaña al articulito mencionado, y, en seguida observo que el torso no se parece a los otros dos Cristos comparables, el de San Pedro de las Dueñas y el de la Luz de Valladolid, ni a los otros muchos Cristos desnudos que conozco del maestro, incluyendo los ya descendidos de la cruz. El paño de pureza del de Cubillos no tiene las señaladas características de los plegados de Gregorio Fernández. La corona de espinas del de Cubillos está tallada y forma cuerpo con la cabeza, cosa que nunca hizo Fernández, quien llevó su realismo a colocar la corona suelta, hecha de vástagos vegetales o de plata, sobre la testa del Señor. La conformación de la cabeza de Jesús de Cubillos, en la parte alta del cráneo, no recuerda el perfil y forma de los demás Cristos de Fernández. Y, muy particularmente, la técnica del cabello en el de Cubillos, sobre todo, en la parte superior a la corona de espinas, no tiene semejanza alguna con la técnica de los cabellos en las obras indubitables del maestro.

De la parte material, de forma, ¿qué queda de Fernández? Nada. Porque eso de que la imagen entristezca y hasta emocione en términos de que al creyente le haga doblar la rodilla y brotar lágrimas, se dice de muchísimas estatuas del mismo tema, pues el asunto es, ciertamente, conmovedor y emocionante cual ningún otro.

Por el examen del susodicho grabado, deficiente y todo para hacer un estudio detallado, deduzco que el Crucifijo de Cubillos no es obra de nuestro Gregorio Fernández, y para más afianzar mi opinión acudo a la prestigiosa autoridad del maestro en estas cuestiones, a don Manuel Gómez-Moreno, quien en el *Catálogo monu-*

mental de la provincia de León apunta en la pág. 499, refiriéndose a la talla de referencia:

«Crucifijo, casi de tamaño natural, no malo y como de fines del siglo XVI».

De esto a lo que escribió el señor Díaz-Jiménez hay bastante diferencia, que supongo no rectificará gran cosa lo catalogado por Gómez-Moreno, quien, seguramente, con haber notado en la escultura solamente el estilo de Gregorio Fernández lo hubiera consignado, como hizo tantas otras veces, y tampoco le entusiasmó la obra, pues en el elogio del Crucifijo no le califica más que de «no malo», y hay que recordar lo que alabó el Cristo de San Pedro de las Dueñas, inferior al de Cubillos, según el señor Díaz-Jiménez.

Y por hoy, nada más de esto, y no es poco.

MADRID

Convento de la Encarnación

ESTATUAS DE SAN AGUSTIN Y SANTA MONICA (V. pág. 18 de este tomo).

Los que nos hemos ocupado de estas dos esculturas madrileñas, nos hemos equivocado, y puede hoy sentarse una atribución cierta que niega la paternidad de las dos tallas a Gregorio Fernández.

Claro que algún fundamento había para fijar la atribución del San Agustín y la Santa Mónica del convento de la Encarnación de Madrid, a Fernández o su taller, y aun ahora mismo que está demostrado quién fué el autor, se le une al nombre del escultor famoso de Valladolid, como se verá; pero es lo cierto que el «se tienen» por de Gregorio Fernández que escribió Ponz; la catalogación que hizo Ceán; la no negación de Sarrano Fatigati; la afirmación de Répide; y mi creencia que salieran del taller del maestro, con más o menos labor de su misma mano, las dos esculturas mencionadas, quedan ya sin duda de ningún género, y puede afirmarse de modo definitivo que las contrató el escultor Juan Muñoz, aunque las labró Juan González por su encargo.

La noticia se observa en los extractos de la *Colección de documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España*, que forma parte del tomo II de *Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura españolas*, por don Cristóbal Pérez Pastor, que constituye el XI de las *Memorias de la Real Academia Española*.

De tales extractos se deduce que el escultor Juan Muñoz contrató hacer los retablos mayor y colaterales de la iglesia del convento de la Encarnación de Madrid, y a tal efecto da cartas de pago en 7 de Junio y 13 de Agosto de 1614, de 5.000 y 6.630 rea-

les recibidos a cuenta del pago de la obra que hacía. La obra la contrataría Muñoz poco antes de la primera de estas fechas.

Pero aparece un documento de 9 de Julio de 1616 de concierto entre Juan Muñoz y el también escultor Juan González, en el que se dice que este último ha hecho siete figuras de siete pies para el retablo mayor de la Encarnación, estatuas que representaban a *San Agustín, Santa Mónica, San Felipe, Santiago* y las tres del Calvario: el Cristo, la Virgen y San Juan, más un Dios Padre para el remate. Estaba haciendo, o las tenía sin rematar, otras cuatro estatuas para los retablos colaterales, que eran San Nicolás, San Guillermo, San Esteban y San Lorenzo, además un Salvador para la puerta de la custodia y una Nuestra Señora, pequeña, que está encima de la custodia. En el segundo cuerpo (sería también del retablo mayor), otras dos estatuas de San Andrés y San Bartolomé. La obra de escultura la hizo, por tanto, el escultor Juan González, y el encargo directo fué hecho a Juan Muñoz; pero éste no perdía nada, porque «De todo esto ha de cobrar—el ejecutante de las esculturas, el Juan González—la mitad de la tasación que se haga». Es fácil que la otra mitad quisiera para sí el escultor Muñoz, que daría los modelos o dibujos de las estatuas, llevaría la maestría de la obra y aun, quizá, corrieran de su cargo los materiales y, probablemente, el local del obrador o taller.

Las estatuas de San Agustín y Santa Mónica eran del retablo mayor; pero en las obras del siglo XVIII se hizo retablo nuevo, y quedaron en la iglesia como un excelente adorno.

Y, en efecto, don Elías Tormo en una de las conferencias dedicadas a las iglesias de Madrid, al tratar de la Encarnación, expresó que allí se conservan «También de lo primitivo, las imágenes, bellamente policromadas, de San Agustín y Santa Mónica, su madre, documentadas como de Juan Muñoz, el de Valencia (año 1616), discípulo de Gregorio Fernández, el de Valladolid, a quien se atribuían. La ejecución material la encargó a Juan González». (Extracto de la conferencia dedicada a la Encarnación en *La Lectura Dominical* de 5 de Marzo de 1927).

Las estatuas no son, en consecuencia, de Gregorio Fernández, ni aun del discípulo del maestro vallisoletano: del escultor Juan Muñoz. Este, como se ha repetido, encargó el encargo, con otras esculturas, a Juan González; pero él daría los modelos, seguramente, y de ahí que viéramos a Gregorio Fernández en las dos estatuas de referencia.

Tormo no duda en llamar a Muñoz discípulo de Fernández, y para mí que sentó la especie fundándose en el estilo que en las estatuas se observa, muy semejante al del maestro Gregorio, lazo en que, ciertamente, caímos varios. Pero por la obra y los caracte-

res de ropajes de las esculturas, hechos de modo parecido a los auténticos de Fernández, por lo que yo dije que de su taller salieron, si no puso él la mano en ellos, pudiera decirse mejor que el discípulo de Gregorio Fernández lo fuera Juan González, que era el que realizaba el trabajo, al fin. Y, además, hay que recordar que Ceán indicó que se sospechaba que Muñoz aprendiera en Toledo—desde donde salió para trabajar en el retablo del monasterio de Guadalupe, detalle de la salida no cierto, pues salió desde Madrid, donde ya estaba establecido desde 1603, por lo menos, llevando de compañeros a dos escultores toledanos para aquella obra—, aunque otros decían que había estudiado en Italia. El conde de la Viñaza busca a Muñoz otro maestro y expresa la hipótesis de que éste lo fuera el escultor Juan de Campos.

El supuesto de Tormo no le veo tampoco fundado por el tiempo. En 1603 estaba Muñoz establecido con taller en Madrid, y sigue haciendo obras por su cuenta hasta que fallece el 18 de Mayo de 1631, cinco años antes que Gregorio Fernández. ¿Cuándo pudo trabajar Muñoz en el taller del maestro vallisoletano? ¿antes de establecerse Fernández en Valladolid? ¿en Madrid mismo, pues se supone que en esa villa residió antes de ser trasladada la Corte a orillas del Pisuerga? Es la única manera de poder aceptar el supuesto de Tormo; pero, así y todo, entonces Fernández sería un modesto oficial; no adquiere la maestría en la Escultura hasta entrado el siglo XVII, y se le ve primeramente en Valladolid en labores modestas y sin pretensiones, que no acreditaban, ciertamente, el prestigio que luego adquiriera. Y cuando le adquiere, Muñoz había hecho ya obras de empeño. No hay más que pasar revista a las obras en que, documentalmente, intervino.

Aparte las nuevas estatuas que citó Ceán como de Juan Muñoz en las iglesias de Valencia, únicas obras que se indicaban del artista natural de aquel reino, y lo de Guadalupe, que también añadió Ceán, se ve, en los extractos de Pérez Pastor, que en 30 de Noviembre de 1603, contratan el pintor Bartolomé Carducho y el escultor Juan Muñoz, hacer el retablo mayor y los dos colaterales del monasterio de Atocha, de Madrid, en 68.000 reales, obra que, como tantísimas más de artistas, motivó pleitos y disgustos. Acompañado de Francisco López, pintor de Su Majestad, Juan Muñoz remató y en ellos quedó la hechura del retablo de la iglesia de San Martín, de Madrid, cediendo aquél en 8 de Enero de 1611 su parte a Muñoz, dándole éste 200 ducados; luego cedió Muñoz el dorado y estofado de la obra a Melchor Quijada. En 27 de Marzo de 1612 se obliga la Hermandad de los sastres de Madrid, instalada en el Hospital Real de la Corte, a pagar a Muñoz 450 ducados como precio del retablo que había hecho para dicha cofradía. Se

otorga en 11 de Septiembre de 1612 escritura de sociedad entre Antonio Vallejo y Juan Muñoz para hacer los retablos de Algete y Colmenar de Oreja, los dos en la provincia de Madrid, haciendo la pintura del primero Gaspar Cerezo. Firma Muñoz en 30 de Diciembre de 1613 la escritura de la labra del retablo de Santo Domingo el Real de Madrid. Y en 7 de Febrero de 1615 otorga poder Muñoz, con su mujer Antonia Hernández, a Giraldo de Merlo, escultor de Toledo, para que en su nombre consienta y obligue la obra del retablo mayor del monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe, acordado hacer por Juan Muñoz, Giraldo de Merlo y Jorge Manuel, éste también escultor de la ciudad de Toledo.

No se observa la probabilidad de ser Muñoz discípulo directo de Fernández. Otra cosa puede decirse de Juan González; pues si no aparece como escultor hasta 1616, bien pudo trabajar antes de esa fecha en el obrador que Gregorio Fernández tuvo en la acera de Sancti Spiritus de Valladolid, taller ya acreditadísimo del que habían salido obras tan admiradas en su tiempo y posteriormente.

De todos modos, y sea como fuere, lo cierto es que las estatuas de San Agustín y Santa Mónica de la Encarnación de Madrid fueron talladas por Juan González, y que tienen mucho del estilo de Gregorio Fernández. Su influencia, al menos, se muestra evidentemente.

MEDINA DE RIOSECO (Valladolid) Carmelitas descalzos

LA VIRGEN DEL CARMEN, SANTA TERESA DE JESUS, SAN JOSE Y SAN ELIAS (V. pág. 30 de este tomo).

Indiqué en una papeleta anterior, que Ponz y Ceán Bermúdez señalaron en los Carmelitas descalzos de Medina de Ríoseco una Nuestra Señora del Carmen, en el retablo mayor, repetición «executada» por el mismo Gregorio Fernández de la que éste hizo para los Carmelitas calzados de Valladolid, tontamente desaparecida. Y el primero daba como del estilo y escuela de aquel maestro, las estatuas de San José y San Elías, en las capillas colaterales, y Santa Teresa de Jesús, en otra. Yo puse como comentario: «Sería de algún sucesor o imitador del maestro».

Y hoy, relacionando muchas cosas y notando que lo de Avila ha resultado ser de Gregorio Fernández, creo que, si no todas, la mayor parte de las estatuas del epígrafe son del maestro. No se conserva la escultura de la Virgen del Carmen de Valladolid, que sirvió de modelo para casi todas las de Castilla; pero a fuerza

de ver la misma imagen siempre, con escasas diferencias, puede suponerse cómo sería la primera imagen del tema ejecutada por Gregorio Fernández, y la del retablo mayor de la iglesia que fué de los Carmelitas descalzos de Ríoseco, es del tipo de tantas más Vírgenes del Carmen, pero lleva una ventaja sobre muchísimas para ser de Gregorio Fernández: los plegados de la capa en los dos lados de las caídas, con el característico movimiento que el maestro supo imprimirlos, son signos muy señalados de su técnica y labor. Creo, ahora, que como dijo Ponz, y repitió Ceán sin verla, la estatua es de Gregorio Fernández, o salida de su taller, por lo menos.

Más aún del maestro parece ser la Santa Teresa. El tipo, disposición, actitud, la composición en conjunto, son iguales a las Santas Teresas de Valladolid y Plasencia. El mismo recogido y elevación por delante de la capa; las manos, con los dedos acanutados, sosteniendo el libro y pluma; la toca, telas y detalles técnicos; expresión de la santa, todo es idéntico a las auténticas citadas, ¿por qué no serlo esta, también? Pudiera decirse que la parte anterior del escapulario de Santa Teresa, está muy decorada de rico estofado, como no es costumbre ver en las estatuas de Fernández; pero recuérdese lo de Avila. Todo era cosa de maravedís o ducados.

De las otras dos esculturas, la de San José (hoy en el intercolumnio del lado del Evangelio, en el retablo mayor de la iglesia), es indudable, tiene, del mismo modo, las características de las obras de Fernández, y los paños lo demuestran. Tampoco tiene nada de particular que el San Elías tenga igual procedencia que las otras estatuas mencionadas, mucho más si lo mismo ésta que la de San José, estuvieron de principio en los retablos colaterales; porque, además de lo dicho, hay dos circunstancias muy señaladas que abonan la atribución ahora expresada de las esculturas referidas, a Gregorio Fernández, o a su taller, que viene a ser lo mismo con todas sus consecuencias.

Una de esas circunstancias es que los retablos mayor y colaterales de la iglesia, son del corte, traza, estilo y detalles de los de la familia Velázquez, entalladores de Valladolid, que tanto trabajaron en obras similares cuyas esculturas hizo y contrató Gregorio Fernández, lo mismo para Valladolid que para fuera de esta ciudad castellana. Los retablos de esta iglesia de los Carmelitas de Medina de Ríoseco les hicieron, al parecer, los de la familia de Cristóbal y Francisco Velázquez, en la parte de arquitectura y ensamblaje; y en la escultórica, Gregorio Fernández, es claro, con sus oficiales, con más o menos labor de sus oficiales, como tantísimas veces.

Otra circunstancia es la época de la fundación del patronazgo de la capilla mayor y quién la hizo. Para esta parte documental

acudo, como acudo siempre que de cosas de Ríoseco se trata, a la amabilidad del investigador riosecano don Esteban García Chico, y me facilita datos de valor para relacionarlo con todo lo demás.

Por de pronto, la escritura de venta de las casas donde se levantó el convento e iglesia de los Carmelitas de Medina de Ríoseco, lleva la fecha de 9 de Marzo de 1603; y en Madrid, el 18 de Julio de 1620, firma la escritura fundacional de patronazgo del convento doña Victoria Colonna, duquesa de Medina de Ríoseco, pues «por ser su determinada voluntad—dice—se quiere encargar y encarga del señorío y patronazgo perpetuo deste dicho nuestro convento y capilla mayor de la iglesia del con algunos cargos de misas, memorias, fiestas y sufragios...»

«... que la capilla mayor del dho monesterio sea de la duquesa y sus patrones en el qual puedan poner a los lados los tumulos y armas que le pareciere y si quisieren se puedan enterrar en ella..»

«... que en la dicha capilla mayor y en las puertas de la iglesia della y en las demas partes del dicho monesterio la Duquesa y sus patrones puedan poner sus armas y letrero que les pareciere en que se aga mencion del dho patronazgo...»

Otra noticia: el Santísimo Sacramento se trasladó a la nueva iglesia en el mes de Junio de 1629.

Es decir, que se construye la iglesia, se funda el patronazgo del convento y por completo se termina aquélla, en un período en que la actividad artística de Gregorio Fernández es inmensa; es probable que los retablos dichos fueran costeados por la fundadora del patronazgo, y es de notar que las señoras de la familia de doña Victoria Colonna, como su hija la duquesa de Alburquerque, doña Ana Enríquez de Cabrera y Conna, y su hija política doña Luisa de Sandoval y Rojas, duquesa de Medina de Ríoseco, según ya se ha visto (pág. 26 de este tomo), fueron entusiastas de las obras de Gregorio Fernández. ¿No parece que todo ello tiene una relación muy íntima para fundamentar la atribución de las estatuas de los Carmelitas descalzos de Ríoseco, al maestro imaginero?

Y se recordará, también (pág. 28), que al hacerse en 1662 el retablo mayor para el convento de clarisas de la misma Medina de Ríoseco, se pone como condición «que toda la escultura que se entiende de las ymagenes an de ser por modelos de los de grigorio Hernandez». El recuerdo no puede ser más oportuno. Las clarisas sabían que hacía algunos años (26 nada menos) había fallecido el maestro; pero la fama de las esculturas de los Carmelitas estaría muy extendida, pues fué Gregorio Fernández de los artistas que llamaban célebre ante sus mismos bigotes (no tenía barbas); y la idea del estímulo, la emulación, el no ser menos, movió a las cla-

risas a dirigir la mirada al convento de Carmelitas. Y la condición se impuso, teniendo tan cerca de ellas modelos de las obras capitales de Gregorio, pues la Virgen del Carmen y la Santa Teresa son estatuas de las que dieron más celebridad al artista.

Todo ello confirma la atribución que ahora expongo: del mismo Gregorio Fernández, o de su taller, por lo menos, salieron las esculturas referidas de Ríoseco. Y hechas para uno de los conventos de Carmelitas, en los que tuvo sus devociones el maestro, para donde trabajó mucho, y en uno de ellos quiso ser enterrado, prefiriendo el de Carmelitas calzados de Valladolid, próximo a su glorioso taller y honrada morada.



INDICE

I.—ALONSO BERRUQUETE.

- Burgos.—*Catedral*: Dos estatuas en mármol en la capilla del Condestable, página 155.
- Granada.—*Capilla real*: Pinturas al fresco y arreglo de estatuas, 157.—*Iglesia de San Jerónimo*: Grupo del Entierro de Cristo, 159.
- Nájera (Logroño).—*Santa María la Real*: Panteón Real, 159.
- Soria.—*Colegiata de San Pedro*: Retablo colateral en la nave de la Epístola procedente del monasterio de Santa Clara, 161.
- Toledo.—*Catedral*: Modelos en yeso, 165.—*Convento de San Clemente el Real*: Portada de la Iglesia, 164.—*San Vicente*: Retablo, 167.—*Museo*: Fragmentos pétreos, 167.
- Valladolid.—*Museo de Bellas Artes*: Seis estatuas de alabastro, procedentes de los retablos gemelos de San Juan Bautista y San Miguel—hoy en San Esteban—del convento de San Benito, 168.
- Villar de Fallaves (Zamora)—*Parroquia*: Retablo Mayor, 169.
- Zaragoza.—*Convento de Santa Engracia*: Sepulcro del Gran Canciller Selvagio, 170.
- Obras en lugares no citados.—Una obra para Don Alvaro de Bazán, 172.

II.—JUAN DE JUNÍ.

- Coimbra (Portugal).—*Museo*: La Piedad, 177.
- León.—*Catedral*: Figuras en el trascoro, 178. Crucifijo, 179. Relieve de la Visitación en la puerta del claustro, 179.—*Convento de San Marcos*: Obras de piedra, 180. Tableros en la sillería del coro, 181.—*Iglesia de Santa Marina*: Grupo de la Sagrada Familia, 182.—*Museo arqueológico*: San Mateo y relieves, 185.
- Lisboa (Portugal).—*Museo de Arte Antiguo*: Bajorrelieves, 185.
- Mansilla la Mayor (León).—*Parroquia*: Sagrario, 184.
- Medina del Campo (Valladolid).—*Santa María del Castillo o la Cruz*: La Piedad, 184.
- Medina de Ríoseco (Valladolid).—*Parroquia de Santa María*: Retablo principal, 188.—*Convento de San Francisco*: Los altares de piedra de San Sebastián y San Jerónimo, 199.—*Iglesia de Santiago*: La Dolorosa, 201. *Capilla del hospital*: Santa Ana, 206.
- Sahagún (León).—*Capilla de Jesús*: Relieves del retablo, 209.
- San Pedro de las Dueñas (León).—*Monasterio de Benedictinas*: Estatuas de San Antonio Abad y Santa Ana, 209.
- Segovia.—*Museo de la Catedral*: Bustos, 209.
- Toldanos (León).—*Parroquia*: Sagrario, 210.
- Toro (Zamora).—*Iglesia de la Trinidad*: Crucifijo, 210.
- Valladolid.—*Colegio de San Gregorio*: Retablo en la capilla, 210.—*Museo de Bellas Artes*: Entierro de Cristo, 211.
- Villanueva del Condado (León).—*Parroquia*: Retablo mayor, 211.

III.—ESTEBAN JORDÁN.

- León.—*Museo arqueológico*: Estatua orante, 215.
- Medina de Ríoseco (Valladolid).—*Parroquia de Santa María*: Retablo principal, 215.
- Valladolid.—*Catedral*: Sillería de coro, 218.

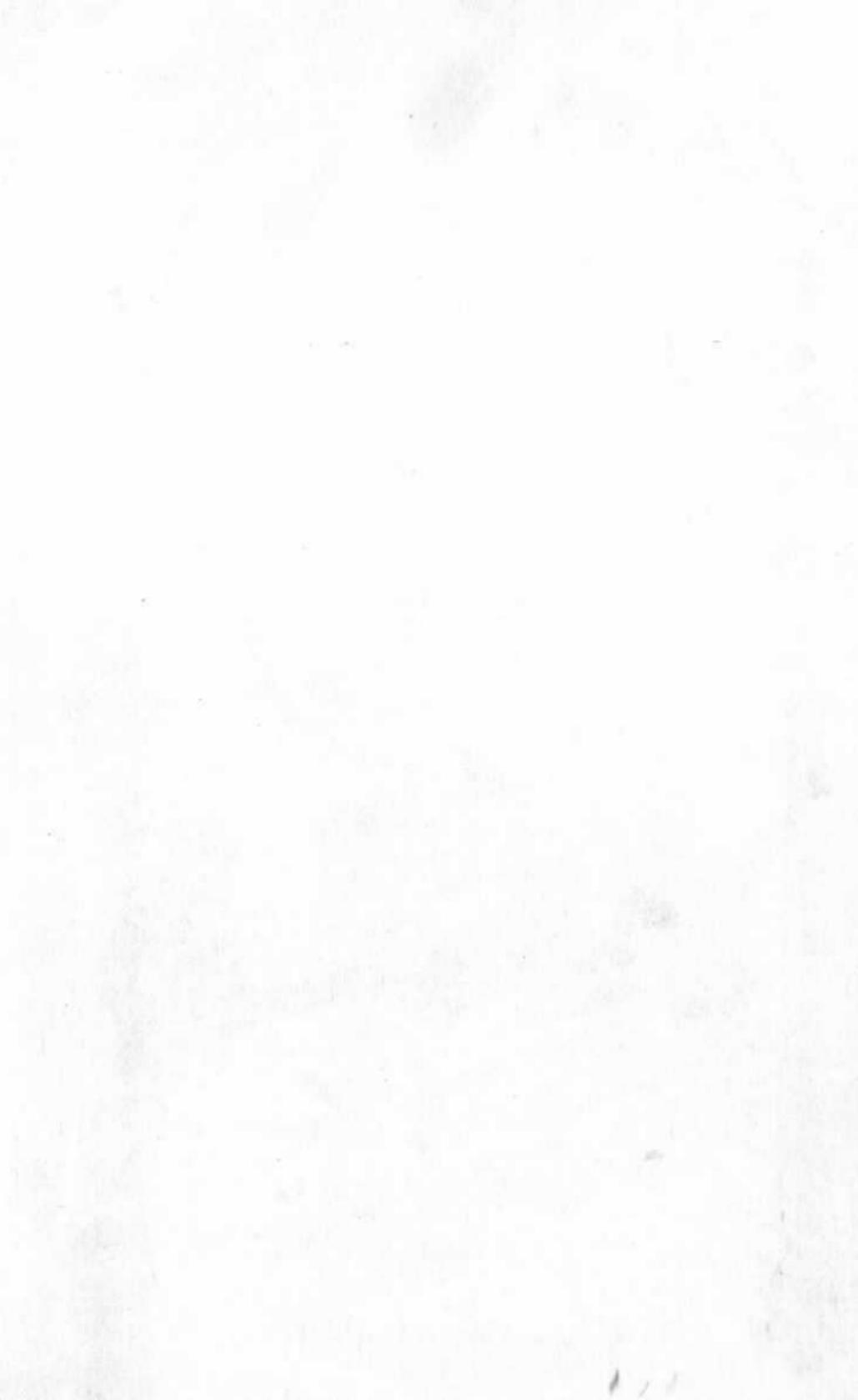
IV.—GREGORIO FERNÁNDEZ.

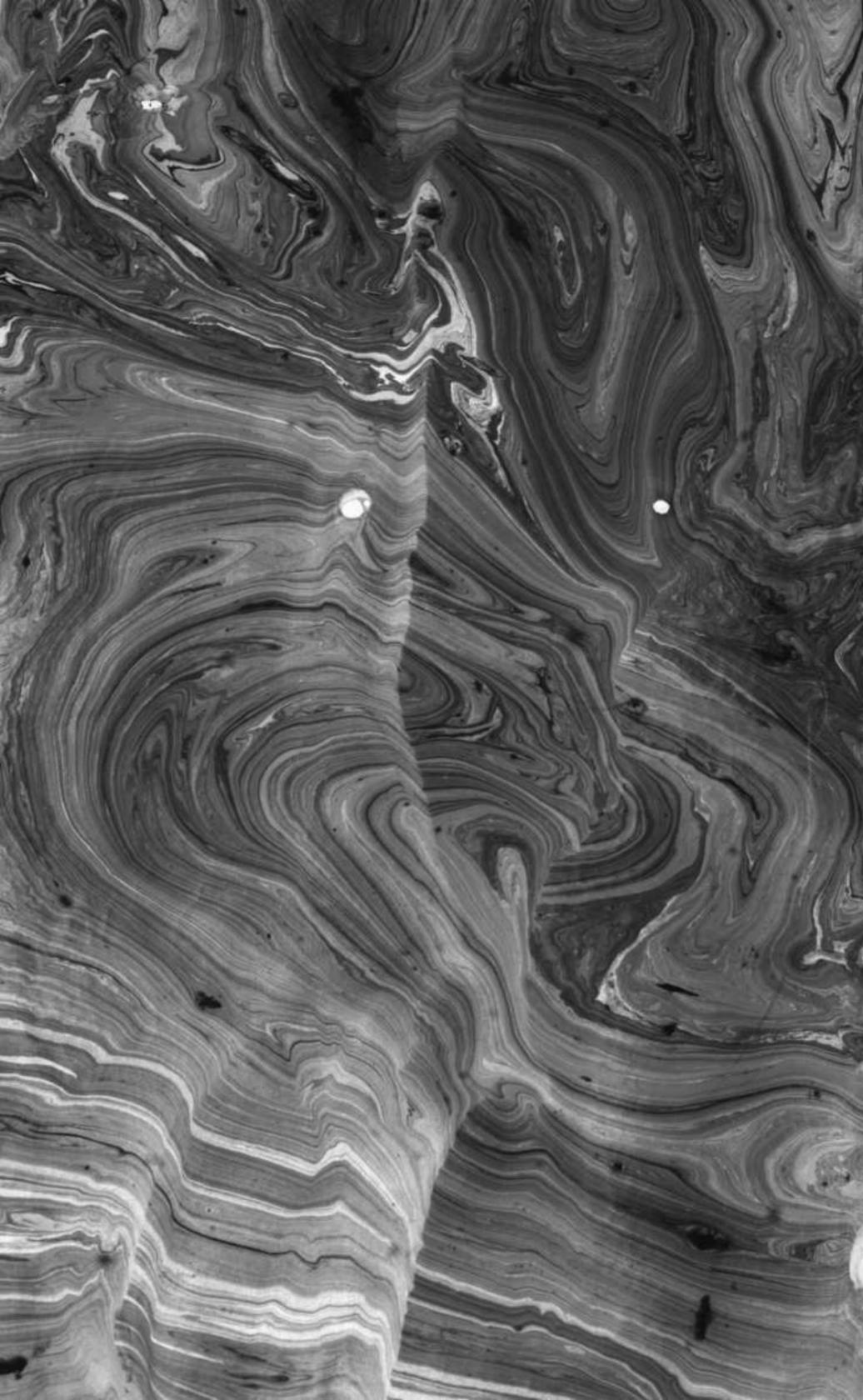
- Alcalá de Henares (Madrid).—*Los Filipenses*: Estatua de Santa Teresa, 3.
- Aránzazu (Guipúzcoa).—*Santuario de Santa María (Franciscanos observantes)*: Esculturas del retablo mayor, colaterales, otros de la iglesia. Entierro de la capilla del claustro y sillería de coro, 4.
- Astorga (León).—*Catedral*: Inmaculada y Santa Teresa, 6.
- Ávila.—*Convento de Carmelitas descalzos*: Cristo a la columna y Santa Teresa de Jesús, la Virgen del Carmen, esculturas del retablo mayor y estatua de San Juan de la Cruz, 7 y 225.
- Azcoitia (Guipúzcoa).—*Ermита*: Ecce Homo, 228.
- Burgos.—*Parroquia de San Gil*: Virgen de los Dolores (antes de la Merced), Crucifijo (en pueblo no recordado), 8.—*Convento de PP. Carmelitas descalzos*: La Piedad, 9.
- Calahorra (Logroño).—*Convento de Carmelitas Descalzas*: Cristo a la columna y Dolorosa, 250.
- Cegama (Guipúzcoa).—*Parroquia*: Retablo principal, 10 y 251.
- Conjo (La Coruña).—*Iglesia Parroquial*: Crucifijo, 11.
- Cubillos (León).—*Parroquia*: Crucifijo, 251.
- Eibar (Guipúzcoa).—*Convento de monjas Franciscanas*: Esculturas de los retablos mayor y colaterales, 12.
- Guardia (La) (Álava).—*Parroquia de Santa María de los Reyes*: Estatuas de los Apóstoles (en piedra), 12.
- Laguna de Duero (Valladolid).—*Parroquia*: Crucifijo, 15.
- León.—*Catedral*: Estatua de Santa Teresa, 14.—*San Marcelo y hospital*: Estatuas de San Marcelo, Crucifijo, Inmaculada y San Antón, 14.—*Iglesia de Santa Marina*: Estatua de San Ignacio, 15.—*Convento de la Concepción*: Nuestra Señora de los Ángeles, 15.
- Madrid.—*Iglesia del Buen Suceso*: Cristo yacente (procede de la iglesia de Atocha y antes del convento de San Felipe Neri o Casa Profesa de Jesuítas, hoy en el Museo del Prado), 16.—*Convento de la Encarnación*: Estatuas de San Agustín y Santa Mónica, 18 y 255. Cristo yacente. Cristo en la columna y la Inmaculada, 26.—*Iglesia del convento de San Plácido*: Cristo yacente, 25.—*Convento de Bernardas del Sacramento*: Cristo yacente, 24.—*Convento de las Descalzas Reales*: Estatua de Santa Clara, 24.—*Convento de la Merced calzada (desaparecido)*: San Ramón, 25.—*Convento de Carmelitas (calzados o descalzos)*: La gloriosa Santa Ana, 25.—*Para la duquesa de Alburquerque y duquesa de M.^{na} (Medina de Ríoseco?)*: Dos Concepciones, 26.
- Medina del Campo (Valladolid).—*Parroquia de San Antolín*: El Cristo de la Paz, 27.—*Parroquia de San Miguel*: Grupo del Descendimiento, 28.—*Parroquia de Santiago el Real*: Cabeza de San Ignacio, 28.
- Medina de Ríoseco (Valladolid).—*Convento de Santa Clara*: Esculturas del retablo mayor, 28.—*Convento de Carmelitas descalzos*: La Virgen del Carmen, Santa Teresa de Jesús, San José y San Elías, 30 y 256.—*Parroquia y ermita de Santa Cruz*: Imágenes de Cristo, 30.—*Soledad (ermita)*: Pasos de Semana Santa, 30.
- Nava del Rey (Valladolid).—*Parroquia*: Escultura del retablo mayor y la Virgen y San Antonio Abad, 31.
- Oña (Burgos).—*Colegio de San Francisco Javier (antes Benedictinos)*: San Ignacio de Loyola y San Francisco de Borja, 35.
- Oñate (Guipúzcoa).—*Convento de Isabeles (Monjas Franciscas)*: Santa Ana y la Virgen, 36.
- Pardo (El) (Madrid).—*Convento de Capuchinos*: Cristo yacente, 36.
- Peñafiel (Valladolid).—*Iglesia de San Miguel*; Santa Teresa de Jesús, 39.
- Peñaranda de Bracamonte (Salamanca).—*Parroquia de San Miguel*: Escultura del retablo mayor, 40.
- Plasencia (Cáceres).—*Catedral*: Esculturas del retablo mayor, 42.
- Pontevedra.—*Parroquia de San Bartolomé*: La Magdalena, 45.

- Renedo de Valdetuéjar (León).—*Parroquia*: Estatuas de San Juan, San Mateo y San Lucas, 48.
- Sahagún (León).—*Monasterio de Santa Cruz y capilla de San Juan de Sahagún*: Esculturas de San Benito, San Facundo y San Primitivo (procedentes de los retablos mayor y de San Benito del monasterio de Benedictinos), 49.
- Salamanca.—*Parroquia de San Martín*: Retablo principal (destruido), 52.—*Convento de Agustinos calzados*: Retablo mayor, 52.—*Convento de Carmelitas calzados (desaparecido)*: Santa Teresa y otras estatuas, 55.—*Convento de San Esteban*: La Inmaculada, 55.
- San Cebrián de Campos (Palencia).—*Parroquia*: Estatua de Jesús Nazareno, 54.
- San Pedro de las Dueñas (León).—*Convento de Benedictinas*: Crucifijo, 55.
- Santiago (La Coruña).—*Iglesia de la Compañía*: Estatuas de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, 58.
- Segovia.—*Catedral*: Crucifijo (Ante-sacristía), 59. Cristo yacente (Capilla de San Antón), 59.—*Parroquia de San Martín*: Cristo yacente, 60.—*Parroquia del Salvador*: Inmaculada, 60.—*Iglesia del arrabal de San Lorenzo*: Inmaculada, 60.
- Toro (Zamora).—*Colegiata*: Altar, 60.—*Convento del Carmen descalzo*: Retablos, 61.
- Torre Marte, des poblado (Palencia).—*Ermita*: Crucifijo, La Virgen y San Juan, 61.
- Trujillo (Cáceres).—*Parroquia de Santiago*: Estatua de Santiago, 62.
- Tudela de Duero (Valladolid).—*Parroquia*: La Virgen del Rosario, 62.
- Valencia.—*Catedral*: El Cristo del Socós o Cristo de la Buena Muerte, 65.
- Valladolid.—*Parroquia de San Juan (antes iglesia del cnvto de Belén, hoy medio hundida)*: Retablos mayor y colaterales, 64.—*Parroquia de San Lorenzo*: Grupo de la Sagrada Familia y efigie de la Virgen de la Candelaria, 66.—*Parroquia de San Martín*: La Quinta Angustia (procedente del convento de San Francisco, de Valladolid), 68.—*Parroquia de San Miguel*: Esculturas del retablo principal y lados de la entrada de la capilla mayor, 70. San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, 75. La Magdalena, 77. San Antonio de Padua 79. El Cristo de la Buena Muerte, 79.—*Parroquia de San Nicolás*: Ecce Homo, 80.—*Parroquia de Santiago*: Santiago a caballo, en el retablo mayor, 81.—*Iglesia de Jesús Nazareno*: Jesús Nazareno, Cristo del Despojo, Cristo de la Agonía, Soledad y Cristo yacente, 81.—*Iglesia de la Cruz*: La oración del Huerto, Cristo en la columna, Ecce Homo, el Descendimiento y la Dolorosa, 81. Virgen del Carmen, antes de la Candelaria, 82.—*Iglesia de la Pasión*: Cristo a la columna, Jesús con la cruz a cuestas, Cristo del Perdón y Crucifijo, 83.—*Iglesia de las Angustias*: Esculturas del retablo mayor, 84. Cristo de los Carboneros, San Juan, la Magdalena y Jesús en el Sepulcro, 90. Cristo a la columna, 90. Estatuas en piedra de la fachada, 91.—*Iglesia del Sagrado Corazón*: La Concepción (procedente del Museo), 91.—*Iglesia de San Benito el Real*: Virgen del Carmen, 96.—*Colegio de Niñas huérfanas*: Busto de Santa Teresa, 97.—*Convento de Carmelitas descalzos (hoy el Carmen, cementerio)*: Varias estatuas, 100.—*Convento de la Aprobación (Dominicas—desaparecido al culto)*: Estatuas del altar mayor, 102.—*Convento de las Huelgas*: Escultura del retablo principal, 105. Retablos colaterales, 107. Escultura de la capilla del Cristo, 107.—*Convento de San Agustín (hoy Provisión Militar)*: Esculturas del retablo de la capilla de Santiago, 108.—*Convento de Sancti Spiritus*: Sepulcro de Cristo (procedente del convento de monjas de San Nicolás), 108.—*Convento de San Felipe de la Penitencia*: Retablo mayor, 109.—*Convento de San Pablo*: Santo Domingo de Guzmán y sepulcro de un caballero, 111. Cristo yacente en el sepulcro, 114.—*Convento de San Quirce*: Estatuita de Santa Librada, 114.—*Convento de Santa Ana*: Cristo yacente, 115.—*Convento de Santa Catalina*: Retablo mayor, 117. Cristo yacente, 117.—*Convento de Santa Isabel*: Escultura del

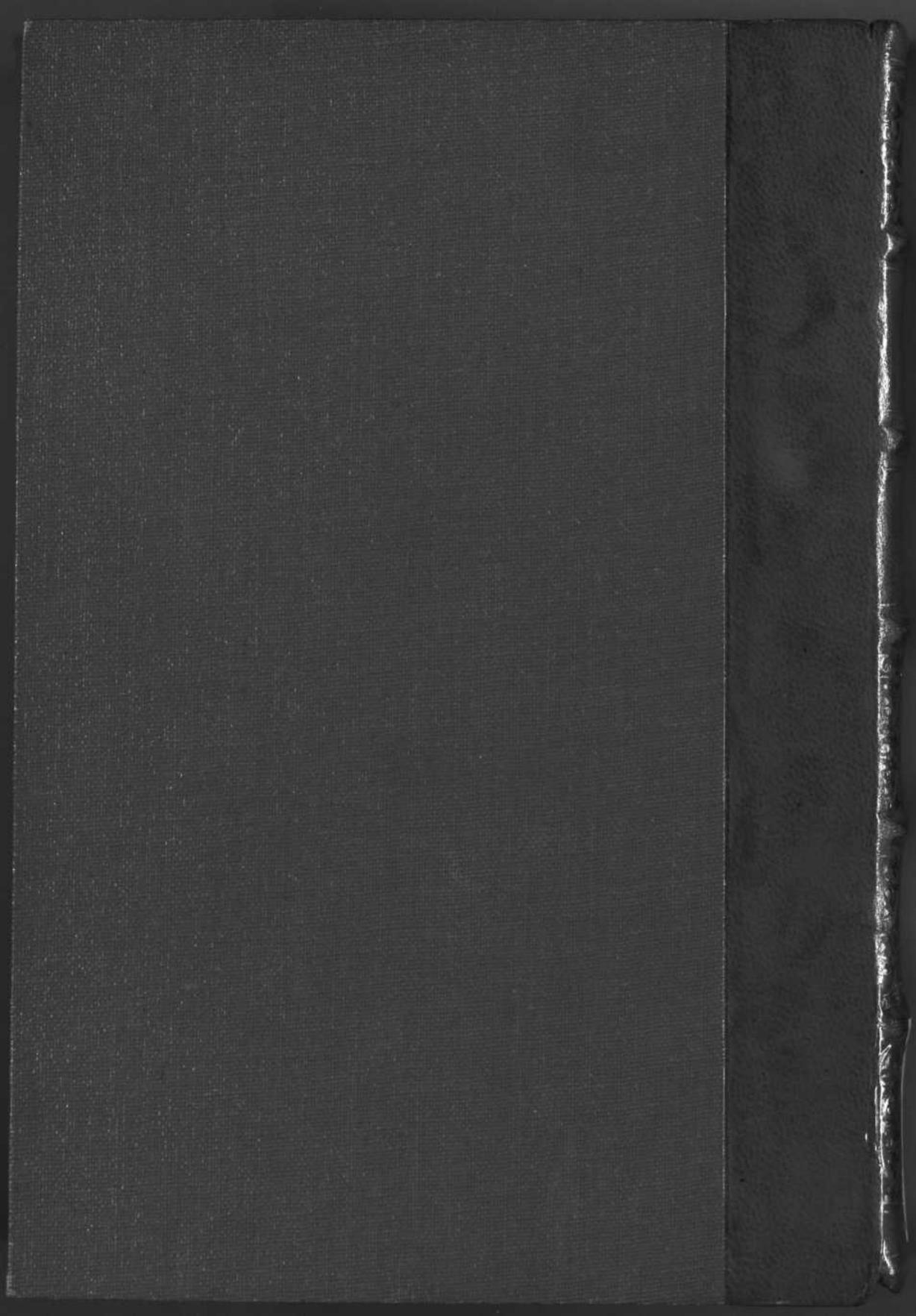
- retablo mayor, 117. Santa Teresa (bajo relieve), 120.—*Convento de Santa Teresa*: Cristo a la Columna, 120.—*Museo de Bellas Artes*: La Virgen dando el escapulario a San Simón Stock y dos Angeles, 121. Estatuas de la Virgen del Carmen, de Santa Teresa de Jesús y de Santa María Magdalena de Pazzis, 124. Bautismo de Cristo, alto relieve, 128. Cristo de la Luz, 132. San Sebastián, 134. Pasos de Semana Santa, 135. Estatuas y Calvario (proceden del retablo mayor del convento de San Diego), 136. San Bruno (procedente de la Cartuja de Aniago), 137. San Francisco de la Parrilla o San Francisco de Asís (procedente del convento de San Francisco de Valladolid), 138.—*Palacio Real (Fiestas por el nacimiento de Felipe IV)*: Estatuas, 140.
- Vergara (Guipúzcoa).—*Colegio de Jesuitas (Seminario)*: Estatua de San Ignacio, 141.
- Verín (Orense).—*Parroquia*: Cristo de las Batallas, 142.
- Vitoria.—*Parroquia de San Miguel*: Escultura del retablo mayor, 144.—*San Pedro*: Esculturas en capillas, 146.—*Iglesia de San Vicente*: Pasos, 146.—*Iglesia de la Soledad*: Una estatua, 146.—*Casa de Misericordia*: Estatua de Don Martín de Salviatierra, 147.—*Convento de la Concepción (Franciscos descalzos)*: Esculturas de los retablos mayor y colaterales, 147.
- Zamora.—*Convento de Carmelitas*: Estatua de Santa Teresa, 148.—*Iglesia de San Vicente*: Santa Teresa, 148.











JUAN A. DE VERA

LA ESCUELA
VALIENDIANA

G - 7763