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

I

Berruguete - Juní - Jordán

VALLADOLID
IMP. DE E. ZAPATERO
Ferrari, núm. 30

La obra de los maestros de la Escultura vallisoletana

Papeletas razonadas para un catálogo

PRÓLOGO

Valladolid no tuvo Escultura propia hasta que un artista nacido en la región, después de saturarse en Italia de las auras del Renacimiento, se estableció en las orillas del Pisuerga, residencia que es punto inicial del desarrollo que por un siglo largo adquiere la Escultura en Valladolid.

Hasta entonces los escultores vallisoletanos no habían descollado con obras de ninguna importancia, y hasta se desconocen sus nombres, y se acude a otras regiones, y aun a otras naciones, para adornar los monumentos de la villa con la rica ornamentación tallada de fines del siglo XV y principios del XVI, en que comienza en Valladolid la era artística que toma su iniciación en los tiempos de los Reyes Católicos. De Burgos, principalmente, vinieron los entalladores y escultores que llenaron de filigranas la iglesia de San Pablo y el colegio de San Gregorio; de Amberes vino el interesante retablo de San Juan de la parroquia del Salvador; de país flamenco también trajeron el retablo gótico del convento de San Francisco; de Italia importaron el magnífico retablo de porcelana que se colocó a principios del siglo XVI en la capilla mayor de Santiago, obra en absoluto desaparecida, mas con referencias fidedignas de ser notable.

Pero engrandecida Valladolid en época de Carlos I, siguiendo el impulso iniciado por los católicos monarcas, como he dicho, a poco empieza a descollar en las Bellas Artes, y la Escultura toma rápido asiento y se entroniza, sobresaliendo muy por encima de las artes hermanas. Se logra una Escultura que puedo llamar vallisoletana.

Mas ¿es cierto que hubo Escultura vallisoletana? es decir ¿escuela vallisoletana de Escultura? A muchos parecerá una pretensión desmedida, quizá un pomposo título que quiero agregar al nombre del pueblo en que nací, la afirmación de su existencia. Nada más lejos de mi ánimo que exagerar los méritos de la ciudad de Valladolid, y suponer en ella un

centro superior del arte en los antiguos tiempos, escuela fundamental y matriz de donde irradiara una obra de Escultura que en Valladolid naciera y se extendiera por toda la España del siglo XVI.

Conviene aclarar el concepto de la frase «escuela vallisoletana de escultura.» Dos acepciones pueden señalarse a la expresión: una de ellas aplicada a la serie de artistas, nacidos o establecidos en la misma ciudad, que por su continuada permanencia en ella crearon un centro de producción artística de gran importancia: esta pudiera llamarse «acepción geográfica.» Otra es la originada en el «sentido estético», y entonces la palabra «escuela»—como dice Paul Lefort en *La Peinture Espagnole*, pág. 5,—implicaría, en efecto, la existencia más o menos prolongada, y más o menos activa, de un grupo o de una serie de artistas poseyendo, sino una unidad absoluta de enseñanza, al menos una comunidad de tendencias, de tradiciones, de sentimiento, viéndose aún en la ejecución una cierta fraternidad de métodos.»

Aunque se observa en la Escultura de Valladolid, por algún tiempo, esa identidad de condiciones para constituir «escuela», es lo cierto que desaparece, sin duda, por la evolución del arte al hacerse más nacional, y que domina más largo tiempo la circunstancia «geográfica», no interrumpida por más de un siglo.

La «escuela vallisoletana» tiene más de «geográfica» que de «estética», y hay que convenir que, aun no siendo nacidos en la ciudad del Pisuerga, en ella se establecieron, a partir del segundo cuarto del siglo mencionado, maestros escultores de fama, y al instalar en ella sus talleres, no abandonados más que cuando las exigencias del encargo reclamaban su presencia en otro sitio, fué porque en Valladolid respiraron el ambiente a propósito al desarrollo de sus iniciativas y actividades. Años antes, Burgos había absorbido el centro de la influencia artística en la región castellana. Al ganar en importancia Valladolid, en la época de los primeros austrias, en ella asentaron sus reales los artistas, y al trabajar mucho, la dieron un relieve de interés, al que no eran indiferentes ni otros artistas ni los que podían encargar obras con que adornar sus fundaciones.

La Escultura, pues, que llamo «vallisoletana», no puede tener otro concepto que el que acabo de indicar; no tendrá siempre tendencias propias, no es tampoco indígena ni autónoma; mas en Valladolid se desarrolla por aquellos artistas que se llamaron Alonso González Berruguete, Juan de Juní, Esteban Jordán, Gregorio Fernández, principales maestros que sucesivamente sostienen el culto de la buena Escultura; en Valladolid mismo se avecindaron y se casaron; aquí les nacieron los hijos; y de aquí brotaron, por conjuro mágico del arte, esos preciosos relieves, esas interesantes estatuas que nos admiran con envidia otros pueblos y otras regiones.

Evidente es que esos artistas asumieron en sí todas las influencias de la Escultura vallisoletana en el siglo XVI y primer tercio del siguiente, y que esa Escultura, que va transformándose insensiblemente, tan distinta en los tiempos de Carlos I y aún de Felipe II, que en los de Felipe III, es cada día más interesante y más sujestiva.

Atrae el tema del gran influjo que ejerció Alonso González Berruguete, a su regreso a España por 1520, influjo que dió al traste con el arte francés, que tantos y tantos escultores trajo a nuestra patria, en términos tales que los mismos artistas franceses, al trabajar cerca de Berruguete, o ver sus obras, en todas partes alabadas, dejábanse inspirar, quizá sin notarlo ni darse cuenta de ello, por el arte italiano que importaba el gran maestro del Renacimiento español, muy superior, más apreciado y mejor visto, al decir de múltiples testimonios de oficiales de la época, al estilo y manera franceses.

Lo he dicho en otro lugar: los ideales del arte español estaban en lo italiano, en lo romano, como se decía, y el influjo de la moda y las inclinaciones de tendencias que llevan un ideal, son inquebrantables.

Felipe de Vigarni, de Biguerny, de Borgoña o el Borgoñón; Vasco de la Zarza, quizá portugués; Doménico Fancelli, florentino; Damián Forment, valenciano; Diego de Siloe y Bartolomé Ordóñez, de Burgos, y muchos más artistas, unos de fuera y otros de España, tienen su obra, y a su alrededor se evidencia la influencia de su estilo; pero ninguno de ellos iguala a nuestro castellano Berruguete, pues que en Valladolid se estableció, el cual admite la comparación con el gran Miguel Angel, y el título que le han dado muchos del Buonarroti español. «El hombre que encarnó la primera evolución de las escuelas del Norte y diolas una dirección de que no se separaron sino después de dos siglos, el maestro que supo conciliar el genio nacional y las enseñanzas obtenidas en los talleres de Florencia o de Roma, fué Alonso Berruguete, el mismo que el cabildo catedral de Toledo asoció para la ejecución de las sillas del coro a Felipe de Borgoña,» dijo Mr. Dieulafoy en *La Statuaire polychrome en Espagne*, (pág. 101).

El genio de Berruguete se generalizó en España, se solicitó su obra en todas partes, ocasionó tal revolución que el primoroso Forment abandonó su estilo característico de los retablos de Zaragoza y Huesca, y esculpió, también a lo romano,—no haciendo traición a sus ideales, sino aceptando el progreso de los tiempos,—el de Santo Domingo de la Calzada. Y todo porque le subyuga Berruguete, de quien dice Berteaux (tomo IV, 2.ª p., 952, *Hist. de l'Art* de Michel) que «En frente del Valenciano, siempre dispuesto a poner al servicio de un modelo o de un ideal nuevo su actividad infatigable y su prodigiosa habilidad, el castellano aparece aún más grande y más imperioso que en Valladolid y en Toledo».

Llegó a tanto su influencia que se atribuyen a Berruguete muchísimas obras en las que no puso mano. Bastaba que su estilo imperase y que la obra estuviera fechada en los tiempos del maestro, para que se creyera que era suya, sobre todo si era buena. Por eso se le atribuyó equivocadamente el sepulcro de Fr. Alonso de Burgos en la capilla del colegio de San Gregorio en Valladolid, obra de Felipe de Borgoña, así como la sillería de Andrés de San Juan, o de Nájera, en San Benito el Real de la misma ciudad.

Las obras magníficas se creían todas de Berruguete; desaparecía la

personalidad del autor, pero no el mérito de la obra. Con razón escribió Dieulafoy (pág. 112) que «No es permitido a todos los escultores ser expoliados por Berruguete».

Después de Berruguete, el gran maestro del Renacimiento en España, ocupa Juan de Juní en Castilla la Vieja, el primer lugar de los escultores del siglo XVI. Ausente aquél de Valladolid por las contínuas exigencias de sus múltiples obras en diferentes regiones españolas, Juní se establece en Valladolid, a poco de comenzar el segundo tercio del siglo, y no abandona ya el taller que aquí estableciera, fuera de la Puerta del Campo, donde años después, en el mismo local, le tuvieron, entre otros escultores, Pompeyo Leoni y el gran imaginero Gregorio Fernández.

De Juní se ha escrito poco aún.

Que fué francés de naturaleza, se va aclarando hoy por indicios de gran fuerza: Emile Berteaux (L. c., pág. 979) escribe que «Juan de Juny, o de Jony (forma dada al nombre en un acto notarial), era quizá, como Biguerny, un Borgoñón, oriundo de Joigny»; que se llamó como he escrito Juní y no Juni, según expresaron corrientemente el apellido, ya está demostrado; que estudió el Arte en Roma y de Roma le hizo venir su protector el obispo Don Pedro Alvarez de Acosta, es noticia que aceptan los escritores de arte español; pero descartando la obra que pudiera hacer en Oporto, que desconozco, si en aquella ciudad portuguesa dejó algo su gubia, y luego de los trabajos que realizó en San Marcos de León,—siendo a la sazón obispo de la diócesis el mismo Acosta,—y de los barros cocidos de San Francisco de Medina de Rioseco, se establece Juní, por 1538, en Valladolid, y tanto se acredita su taller, que aquí toma vecindad, aquí se afinca y aquí fallece en 1577, después de una labor prodigiosa y abrumadora.

Se ha dicho más de una vez que Juní quiso imitar el gusto de Berruguete y que exageró el estilo del maestro haciéndose más expresivo o más violento. Es probable que tengan razón los que tal han manifestado; se haría preciso, de todos modos, para estudiar las *maneras* de Juní, si tuvo varias épocas, conocer la obra suya anterior a las primeras de Rioseco y Valladolid. Hay que reconocer que la Arquitectura que desarrolla Juní en sus retablos es más *clásica*, por decirlo de algún modo, que la de Berruguete; mientras éste emplea sistemáticamente las columnas abalaustradas, Juní usa los fustes estriados, ya en el tercio inferior, ya en los superiores, y muy andando el tiempo, cuando su labor estaba sancionada por el éxito, emplea, sin embargo, las columnas de balaustre, como en Tordesillas y Osma. ¿Influiría en él el arte de Berruguete? Este tuvo la fortuna de crearse la maestría absoluta del arte castellano; su taller estaba siempre repleto de encargos, aquel taller que montara en la hoy calle de San Benito, frontero a su magna obra en Castilla la Vieja, ello era razón muy bastante para que quisiera emular Juní la fama de Berruguete, y tanto se entusiasmara de la obra de éste, que pretendiera seguirle en sus aspiraciones e ideales. Cierto que la fama del escribano del crimen de la Audiencia de Valladolid, fué avasalladora e influyó tan en grande que supo arrastrar tras de sí a muchos escul-

tores y entalladores franceses como a España vinieron, atraídos por el desarrollo general de la nacionalidad en sus diversas y varias actividades.

Juní quizá fuera uno de tantos; pero hay que poner en su haber, que estudió, como Berruguete, en Italia; al establecerse, como él, en Valladolid, respiraba el mismo ambiente; traía ideas nuevas, también como Berruguete, pero tenía que acoplarlas y adaptarlas al modo de ser de la sociedad española. Otra cosa hubiera sido pasar inadvertido; hay que dar a la sociedad, al tiempo, lo que es de su agrado y lo que es del tiempo. Por eso, indudablemente, se ha creido que Juní quiso sobrepujar al maestro. Por eso algunas veces las obras del uno se las aplicaron al otro, hasta confundirlas lastimosamente; y que una de las primorosas y de gran fuerza, de Berruguete, en Santiago de Valladolid, haya pasado por de Juní, y que una estatua de Juní en el Museo vallisoletano fuera creída obra de Berruguete y entre sus estatuas se catalogara; no llegando a comprender que en la obra de uno, de Berruguete, se ve en conjunto la obra de taller con grandes aciertos a veces, con grandes defectos en otras ocasiones, abusándose siempre de lo que se ha llamado «recetas de taller»; mientras que en Juní la obra es más personal, con estilo imborrable que no pueden seguir con éxito sus discípulos u oficiales, ni su hijo mismo Isaac de Juní.

Hay que convenir en que no descuella Juní todo lo que debe, al lado del coloso que lo absorbe todo: se llama a aquel el «mejor oficial» que vino a España desde país extranjero, y se reserva para Berruguete el dictado de «maestro» único e indiscutible. La misma actividad despliegan ambos, mas las obras de Juní no alcanzan a separarse de Valladolid tan enormes distancias como las del hijo de Paredes de Nava.

También se ha censurado agriamente en Juní el excesivo movimiento de sus estatuas que llegan hasta la exageración en las actitudes y, más allá, a la violencia y a las retorcidas contorsiones. Hay que decir en su descargo que no supo ver el dolor tranquilo y dulce que pintó Gregorio Fernández, por ejemplo, siempre con el modelo delante; Juní no comprende el reposo, la beatitud, el éxtasis: representa a San Francisco de Asís, y le mueve de tal modo que parece quiere saltársele el pecho; pinta a la Virgen en su Quinta Angustia, y su dolor no refleja el dolor tranquilo, sino el dolor violento, angustioso, no el de la resignación dulce y mística. Da vida con el movimiento; no representa las escenas como sucedidas en un instante, sino que quiere impulsarlas sucesión de momentos, de tiempo, y de ahí la fogosidad, la fuerza de vida, el movimiento, al fin, que refleja en los rostros, como tenía que reflejarlo en los paños en cierto modo barrocos.

Con todos sus defectos, Juní es genial, es verdaderamente artista; no se enamora del modelo, no le espiritualiza a fuerza de estudiar su alma; al contrario, sus ropajes son caprichosos, de mucho claro-oscuro; pone en los rostros y actitudes mucha de su fuerza creadora. En algunas figuras se ve el mismo modelo, es cierto, como se observa tantas

veces en los artistas; pero aún con él delante, Juní le observa a su modo, no como él es, sino como él quisiera que fuera. Sin duda, fué todo un artista.

Mas hay que hacer notar que Juní, en sus últimos años, sobre todo, evoluciona algo, como evolucionó también Berruguete, y que tendió a sujetarse más al naturalismo,—dentro, es claro, de sus ideales y de su fogosidad,—que Berruguete. Ya lo ha hecho notar Dieulafoy (L. c., página 121): «Juan de Juní, como Berruguete, permanece fiel a las carnes brillantes, pero termina por renunciar al empleo de los paños y damascos de oro de que el maestro de Paredes había abusado. La *Virgen de los Cuchillos* es sin duda la primera estatua de este período que fuera policromada sin que el *estofador* recurriera a la ayuda poderosa del metal. Está pintada como lo sería un retrato o un cuadro. El hecho se observa ya en el San Bruno. Era de notar; pues, con ello, Juan de Juní resucitó la verdadera tradición nacional».

Su obra es muy extensa, aún contando con que él contrataba también los retablos, y muchos de ellos representan una labor inmensa. Trabajó, que se sepa, para Adalia, Aranda de Duero, Arévalo, Burgo de Osma, Ciudad Rodrigo, León, Medina del Campo, Medina de Rioseco, Orense, Salamanca, Santoyo, Segovia y Tordesillas, pero en Valladolid dejó mucha obra; era la ciudad donde tuvo su taller, aquel taller donde la fiebre del trabajo movía la gubia enérgica que dirigía un carácter de fuertes pasiones; aquel taller mismo que en el primer tercio del siglo XVII regentaba el gran imaginero de Castilla, haciendo arte más naturalista, más espiritual, más español, pero también de menos fuerza, de menos genio; arte que dió pronto la decadencia, mientras el de Juní preparó el apogeo.

Inmediato sucesor de Juan de Juní en la posesión del cetro de la Escultura vallisoletana es Esteban Jordán, que convivió con aquél una veintena de años, y con él hizo contratos para trabajar conjuntamente algunas obras. Todas las probabilidades son de que Jordán naciera en Valladolid mismo. Su íntimo amigo Isaac de Juní,—el hijo natural de Juan, —lo era desde «niño pequeño»; casó Jordán, siendo joven, con Felicia González Berruguete, sobrina del gran Berruguete, y hermana de Inocencio; con éste se le vé trabajar por primera vez, en trabajo de maestro; en Valladolid, allá, fuera de la puerta del Campo, en la misma acera de casas donde tuvieron sus talleres Juní, Pompeyo Leoni y Gregorio Fernández, tuvo también el suyo, y de allí salieron los múltiples bultos de alabastro, en los que Jordán fué una especialidad.

Se ha dicho por Ceán que Jordán «Pudo haber sido discípulo de Berruguete, o de alguno de los grandes artistas que hubo en Valladolid en el siglo XVI, si es que no estudió en Italia como ellos», especie que repite Mr. Paul Lafont (*La Sculpture en Espagne*, pág. 188): «Es probable, aunque no puede asegurarse, que estudió bajo la dirección de Berruguete, del que fué pariente por afinidad... La mayor parte de su existencia la pasó en Valladolid, entonces capital artística, así como política de España». Yo creo que no estudió en Italia, y sí que fué discípulo de

Berruguete. Nace por 1534, y en 1556 trabaja con Inocencio Berruguete en un retablo de Paredes de Nava. ¿Cuándo tuvo ocasión de estudiar en Italia? En 1558 le nace un hijo del que es padrino de pila Alonso Berruguete: ¿no es esto un indicio firme del aprecio del maestro, no solamente a su sobrina Felicia, sino al marido, al aventajado discípulo que se había soltado en su taller?

Para mí no admite duda que Esteban Jordán trabajó, como Inocencio Berruguete, en el taller de su tío. Y ¿cómo no sigue las tendencias del maestro, que tampoco siguió Inocencio cuando trabajó ya por su cuenta? Cualquiera supondría que las actitudes, las nerviosidades, ese sello característico de las obras de Berruguete, habrían de verse, por tanto, reflejadas, y, mejor, seguidas en las de sus discípulos. A mí no me extraña la diferencia. No puede dudarse que el estilo de Jordán es italiano; a lo italiano le educaría Berruguete; pero lo que no pudo enseñarle fué lo personal, lo exclusivamente de Berruguete. Verse libre de la tutela del maestro a los veintidós o veintitrés años, ante una evolución que sufría el arte, ya mediado el siglo XVI, nacida del ambiente de época, eran causas para que, como joven, pretendiera ir más allá, y no aceptase las genialidades del maestro ni el *barroquismo* de Juní, por ser cosas que pasaban de moda, a la que era lógico rindiera culto.

Visiblemente, de Berruguete y Juní a Jordán, decae la Escultura vallisoletana; pero decaía, del mismo modo, el arte patrio en general. La estatuaria de Jordán no tiene el movimiento y exquisitices de su maestro Berruguete; carece también de los atrevimientos y rasgos exagerados de la de Juní; será quizá pesada, falta de esbeltez, como quieren algunos, pero no se negará que, por punto general, es correcta, robusta, bien estudiada, sencilla, nada nimia y sin detalles menudos, como si fuera preparando el paso a la imaginería de Gregorio Fernández, el más español de los estatuarios castellanos.

No estudió, es cierto, Jordán las situaciones patéticas, ni los estados o momentos terribles del espíritu. Hay que convenir, sin embargo, que sus tres principales obras documentadas: los retablos de la Magdalena de Valladolid, de Santa María de Medina de Rioseco y de Alaejos, son obras juiciosas, inteligentes, que acreditan al maestro, no precisamente porque de una vez, como expresó Bosarte refiriéndose al primero, se abarcase el conjunto y los detalles, y no necesitara la repetición de la visita para enterarse de todas sus circunstancias; sino porque la escultura está estudiada, tiene conciencia la obra, al fin lo era de un maestro que señala la celebridad suprema en la época, y lo comprueba la multitud de encargos que recibe para tantas poblaciones de la región, así comopara la corona se ve precisado a trabajar, nada menos que para el principado de Cataluña, para Montserrat, a donde no había acudido nunca el arte castellano.

Contemporáneos o casi contemporáneos de Esteban Jordán, fueron Francisco Giralte, Gaspar de Tordesillas, Inocencio Berruguete, Isaac de Juní, y luego, Adrián Alvarez, Francisco del Rincón—el creído maestro de Gregorio Fernández,—Pedro de la Cuadra, Cristóbal Velázquez; pero ninguno de ellos descolló como Esteban Jordán, aunque es cierto que por

su época se hicieron los retablos gemelos del hoy San Miguel de Valladolid y del, en la actualidad, de Santiago, de Medina del Campo, y el notable por más de un concepto, de Tudela de Duero.

Un gran maestro de la Escultura vivió en Valladolid al mediar el siglo XVI; otro al principiar el siguiente siglo, cuando, precisamente, bajaba a la tumba Esteban Jordán. Mas ni uno ni otro arraigó en Valladolid. Gaspar Becerra, que es el primero de los aludidos, vivió, en efecto, en Valladolid, y hasta alguna vez se me ha pasado por la imaginación que de él pudiera haber recibido alguna enseñanza Jordán; mas desisto de sostener semejante especie, no sólamente porque la grandiosidad de Becerra no fuera inculcada en la obra de Jordán, sino por el tiempo. Becerra, como él mismo dijo en documento irrefutable, era vecino y residía en Valladolid; la segunda mujer de Esteban Jordán se llamó María Becerra; fácil era asociar esas circunstancias. Pero viene la realidad de los hechos a deshacer esa conjetura que se iba formando. Becerra vino a vivir a Valladolid, porque su mujer era de Tordesillas, y todo lo más pronto en 1556, una vez celebrado su matrimonio en Roma. En 1558 toma el encargo de hacer el magno retablo de la catedral de Astorga, y el compromiso le exige trasladar la residencia al mismo sitio para donde labraba su celebrada obra. Tan corto tiempo, y precisamente en esos años, ni fué oportuno que con Becerra estuviera Jordán, ni dió espacio y lugar para que aquél dejara aquí, en Valladolid, nada importante. Todo lo que se creyó poder atribuir en Valladolid a Becerra fué una falsa atribución o una lamentable equivocación.

El segundo maestro aludido que anduvo por Valladolid en el siglo XVI y, quizás más largo tiempo, a principios del XVII, fué Pompeyo Leoni, descartando, como no hay otro remedio que descartar, la residencia en la ciudad del Pisuerga de León Leoni, confundida quizá con la primera de su hijo Pompeyo. Este, por los mismos años que Becerra, reside también en Valladolid; nada se sabe de su ocupación por aquella época, y no se cuenta en la ciudad nada, por lo menos de valor, que saliera de su mano. Así como Becerra marchó a Astorga, Pompeyo Leoni se traslada a Madrid, y no vuelve a citarse su nombre en Valladolid hasta 1601 en que sus oficiales preparan los modelos de las estatuas de bronce que le encargara el duque de Lerma, y dos años después las del retablo principal de San Diego.

Ni Becerra ni Leoni, mediado el siglo XVI, residieron por largo tiempo en Valladolid, ni dieron lugar a que la escuela vallisoletana sintiera su influencia.

Con Jordán, pues, como principal maestro, se sucedió la tradición de la escuela vallisoletana, bien que siguiera por otras tendencias en que la habían iniciado y desarrollado el gran Berruguete y el audaz Juní. Muere Jordán al finalizar el siglo XVI, e inmediatamente le sustituye en la jefatura de la Escultura vallisoletana el que la elevó a su mayor grado de esplendor, el que la hizo sujestiva, el que la inculcó mejor el carácter nacional.

Apareció, en efecto, en Valladolid, al comenzar el siglo XVII, el gran

imaginero Gregorio Fernández, que tanto se le ha conocido (y aún sigue llamándosele) por Hernández. Su arte es de tranquilidad, de reposo, de dulzura; desapareció el genio y el vigor, la valentía y hasta la violencia de la Escultura del siglo XVI, y se entroniza el modelado culto, naturalista de suyo; siempre la figura magníficamente hecha, pero sin los arranques audaces, sin los destellos subyugantes de la valentía o del atrevimiento. El arte camina por otros rumbos. Las composiciones de los retablos se amaneran. Ya el artista deja de ser arquitecto, escultor, y pintor. El escultor necesita del que trace y haga las armazones del retablo; se hace más independiente, pero precisa del pintor que encarne y estofe sus estatuas: no es más que imaginero: la estatua suelta, los relieves de gran composición, son los asuntos y temas de las obras; mas aquél no pone la mano en las tallas de columnas, frisos, etc. que van desterrándose para dejar lisos los elementos arquitectónicos.

Escultores apreciables y de mérito hubo en Valladolid al principio de la época de Gregorio Fernández, según ya he expresado; y del mismo modo que Berruguete y Juní absorben en sí la labor de casi medio siglo, y luego Esteban Jordán es el jefe de la Escultura vallisoletana, Gregorio Fernández cristaliza su época y es el artista y el maestro del primer tercio del siglo XVII, cuyo taller inagotable, cuyo trabajo intenso influye poderosamente y contiene la decadencia que el arte castellano alcanza luego.

Un resumen sintético y acertadísimo de Gregorio Fernández, me lo da hecho Dieulafoy (L. c. pág. 133). Escribió el entusiasta del artista: «Hernández había estudiado la escultura bajo los excelentes profesores que Castilla contaba en esta época; pero en lugar de inspirarse en el estilo italiano, entonces en gran favor, y de seguir la escuela de Berruguete y Becerra, busca la belleza en la pureza de las formas, en la sencillez de las actitudes, en la perfección de las facciones, en lo justo de la expresión. Rara vez la fuerza expresión, el conocimiento de la anatomía, lo entendido y lo sentido de los paños fueron unidos con más intenso sentimiento de la vida. En verdad que el maestro de Gregorio Hernández fué la naturaleza y su inspirador, su genio personal. No se halla en la obra de este gran maestro indicio de fórmulas, ninguna rebusca aparente, ningún esfuerzo visible, ninguna exageración. Su perfección los rechaza o antes bien, parece desconocerlos.

. . . . . .

«Se anotará aún en el activo de Hernández su audacia tranquila y su confianza. Abandonando los recursos del bajo-relieve y el apoyo del arquitecto y del decorador, rechazando todo artificio, no se limita a componer aquellos retablos que resumen los esfuerzos de sus antecesores, sino que marcha como Juan de Juní. Sin inquietarse de los obstáculos ante los cuales se detenían los maestros del XV y del XVI siglo, talla a toda madera estatuas y grupos que rodea el aire, y que se trate de carnes o de vestidos, exige que sean pintados con la misma conciencia que les ha modelado y tallado».

Tiene razón Dieulafoy.

Es Gregorio Fernández el artista más genuinamente castellano. Su fama es casi universal. Vive en el siglo de Montañés, de Alonso Cano, de Pedro de Mena; pero su obra no desmerece de la de ninguno de ellos, y a veces tiene destellos y reflejos que la superan. Es artista equilibrado siempre, y tan personal, que el conjunto de su labor, con ser tan considerable, lleva un sello inconfundible y una característica tan sujestiva y simpática que acrecienta la conciencia artística y la escrupulosidad y cuidado con que sus obras son acabadas, aún por los artistas que habían de ayudarle a encarnar y pintar sus estatuas.

Sucediendo los impulsos y tendencias de adaptación al ambiente nacional que hay que reconocer iniciaron en la Escultura española los Berruguete, Becerra, Juní y Jordán, puede verse en Fernández el carácter genuino del arte patrio que, precisamente evolucionaba grandemente al pasar del siglo XVI al siguiente. Los rastros de la manera italiana desaparecen con Fernández; llega al apogeo del arte nacional, porque, como dice Serrano Fatigati en *Escultura en Madrid*, «sabía lo bastante para copiar bien la naturaleza y era lo suficientemente discreto para no acentuar en sus inspiradas creaciones la nota de la erudición científica».

Ha reaccionado mucho la crítica artística, mejor dicho, se ha puesto y colocado en su justo sitio, y aprecia toda la sabia labor del gran imaginero castellano. Se dijo que era la del artista época de mal gusto, y hubo un período que, así como por sistema se execraba todo lo que procedía de la época barroca, se calificaba a la obra de Gregorio Fernández de afectada y humilde. No se penetraron del ambiente de los tiempos, no comprendieron el espíritu nacional del arte, y no estudiaron en conjunto la obra del escultor.

La obra de Fernández marca el apogeo de la Escultura castellana; es muy natural que después de llegar a la cúspide no se sostenga el desarrollo, y la decadencia se acentúe en seguida, mucho más por aquellos que pretendiendo imitar al maestro no tienen sus arranques geniales ni sus talentos consolidados. Eso ha sucedido y sucederá siempre, y ello es una prueba de la gran altura a que llegaban las obras de Fernández.

En ellas hay desigualdades, cierto; pero ¿qué artista no tuvo sus equivocaciones o sus momentos poco inspirados y felices? En un taller como el de Fernández, trabajaban muchos oficiales; llevaría el artista la maestría de todas las obras, mas no era posible que todas ellas fueran rematadas por la destreza de una mano que había de reservarse para los encargos de valía y las obras capitales.

Por último; se ha dicho que trataba mejor la figura femenina que la del hombre. Y ello no es de extrañar; en todo artista se observa la frecuencia de inspirarle más profundas obras el eterno femenino, «el dolor de las mujeres, que los sufrimientos de los hombres», como dice Fatigati, «teniendo esto en común con los grandes literatos de todos los pueblos, que dibujan en sus obras damas ideales y en ellas ponen lo más alto y espiritual de sus concepciones».

La representación artística de Gregorio Fernández, con todos esos caracteres, que, al fin, no son defectos, se eleva a una altura inconmen-

surable; el apogeo de su fama está fundamentado en un trabajo honrado, serio, sin afectaciones ni artificiosos recursos, de que huyó siempre el artista. Por eso sus obras son sólidas y resisten el estudio detallado y profundo de la crítica razonable. La obra, en conjunto, de Gregorio Fernández, a más de ser inmensa y de cantidad, es grandiosa.

Y falleció en 1636 Gregorio Fernández, y con él desapareció la Escultura vallisoletana sostenida por más de un siglo con alientos de titán. Nadie supo recoger sus enseñanzas, ninguno continuó las tradiciones del último de los maestros reseñados, no por falta de ambiente: el mismo existía en el primer tercio que en los otros dos del siglo XVII y la esterilidad, la vulgaridad y el adocenamiento siguieron en la región a las obras del maestro, aun cuando se copiaban o imitaban. Absorbió todo el trabajo y toda la fama para sí, Gregorio Fernández; hombre caritativo y generoso, muy dado a la piedad y a las obras buenas, tuvo la poca suerte de no dejar un sucesor de mérito, continuador de su obra colosal, y no por que le faltasen discípulos u oficiales en su obrador.

Dudosos oficiales suyos pueden citarse a Manuel del Rincón y a Bernardo y Gregorio del Rincon, hijo y nietos del Francisco, que se supone maestro de Fernández, que apenas le ganaron en tiempo (falleció el primero en 20 de septiembre de 1638 y el tercero en 10 de junio de 1642). Oficiales auténticos lo fueron Juan de Beovide, vizcaino; Alonso González del Peral, de Comelnar de Oreja, muy aventajado y de desahogada posición, y un tal Cosmes; pero se sujetaron al taller y fallecieron antes que el maestro. Lo mismo ocurrió con Juan Alvarez, hermano de Gregorio Fernández, y los yernos primero y tercero que le dió su hija Doña Damiana. Fué el primero Miguel de Elizalde, natural de Olazagutia, que se casó con la hija de su maestro antes que la novia tuviera catorce años; era hombre de rentas; dió en arras 500 ducados que cabían en la décima parte de sus bienes, y a pesar de la dote del padre de Doña Damiana, el escultor, en quien quizá fundase esperanzas Fernández de que fuera su continuador, había «de estar como está en los obradores y oficinas de dicho gregorio fernández y trabajar en todo lo que se ofreciese en dicho arte de escultura» por un salario de catorce reales. Viuda segunda vez doña Damiana, del médico D. Juan Pérez Lanciego, se casa por tercera con otro escultor, Juan Francisco de Hibarne o Iribarne, oficial también de Gregorio Fernández. Tampoco sobrevive al maestro.

Dos oficiales que yo sepa, pasaron de los años de Fernández: Luis de Llamosa y Luis Fernández de la Vega: ¿qué representación tuvieron en el arte escultórico? Del primero dijeron que había continuado y terminado las esculturas de su maestro labradas para los retablos mayor de San Benito en el monasterio de Sahagún; las tres estatuas que se conocen de esa procedencia, y se atribuyen a Fernández, bajan tanto de las auténticas de éste, que no se reconocen su estilo y caracteres principales. Luis Fernández de la Vega, fué un escultor asturiano que floreció al mediar el siglo XVII. Según Ceán y Jovellanos, trabajó con Gregorio Fernández desde que se traslada la corte de Felipe III a Valladolid hasta el fallecimiento del maestro, volviendo luego a su patria, de donde no salió más,

y se dedicó a reproducir tipos de estatuas de su maestro en Oviedo, Gijón, Avilés y algunas más poblaciones; pero las copias, imitaciones o inspiraciones son obra mediocre, por punto general, y algunas estatuas, verdaderamente deplorables.

Mucho se quiso imitar al imaginero en Valladolid mismo, hasta con relieves tan hermosos como el Bautismo de Cristo; pero se llevó Fernández a la tumba la docilidad de aquella gubia que materializaba y daba forma corpórea y real lo que su alma veía en sus deliquios artísticos; se llevó el secreto de su naturalismo simpático, la manera de hacer de aquellas hermosas esculturas que a fuerza de humanizarlas las hizo inspiradísimas y hasta casi divinas en algunos motivos, como dice la leyenda.

No supo conservarse la escuela vallisoletana, a la muerte de Fernández, en un rango artístico decoroso, a que tenía derecho por su tradición gloriosa. La caida fué tan inmensa que no sonó ningún nombre de escultor ni obra siquiera regular en Valladolid. Se anularon en un instante todos los esfuerzos, tendencia e ideales del arte serio y honrado de Berruguete, Juní, Jordán y Fernández. Las imágenes de vestir se multiplican prodigiosamente; hasta se cubren de hábitos y túnicas costosas las esculturas, y se ponen barbas y cabellos naturales en las efigies. Una obra tan sólo puede citarse en Valladolid que represente algo, después de los días del último maestro vallisoletano. Tardó años en llegar y vino de Madrid hecha por Juan Alonso Villabrille en 1707, la cabeza de San Pablo, obra de un realismo brutal, pieza anatómica que no inspira aquella compasión y aquella dulzura a que nos acostumbró Fernández, sino otra cosa que no expreso en obsequio a lo bien hecha que está la talla. ¡Ya no importaba arte Valladolid! De aquí salieron esculturas para toda España, en los buenos tiempos de los cuatro maestros reseñados; fué Valladolid el obrador primoroso de tallas geniales, inspiradas: el movimiento, la fogosidad, la ordenación, la tranquilidad y el reposo; la fuerza de expresión, el carácter decidido, sin argucias ni artificiosidades; todo ello se vió en la Escultura de Valladolid. Todo se ausentó luego; la decadencia artística fué general en Valladolid! no era posible llegar a más en la Escultura, y por eso desapareció con el artista que evolucionando fuertemente y con arranques de caudillo la condujo a los campos en que fué laureada de la fama imperecedera, de la gloria bendita que merecía siquiera por su carácter nacional, por su espíritu español!

***

Estudiar la labor detallada, circunstanciada, pieza por pieza, de cada uno de esos cuatro artistas vallisoletanos, será de interés, mucho más si se complela el trabajo deshaciendo atribuciones erróneas de obras dudosas, y agregando a cada uno lo auténtico suyo, deducido de investigaciones modernas. Pero el trabajo es colosal. Algo de ello quiso hacer Martí, y así que ahondó el estudio y amplió la investigación documental, se encontró con un caudal inmenso de noticias que abruma y fatiga.

Un trabajo así se me ha encargado, y no podía aceptarle. Hace falta dedicarse a él en cuerpo y alma, y yo no puedo destinarle más que los

ratos libres de otros trabajos, los descansos de mi labor cotidiana. Sin embargo que el estudio no haya de desarrollarle con el programa que se me daba, algo he de hacer ya que tengo formadas múltiples papeletas de obras de los escultores que habían de servir de tema al estudio. Doy un orden apropiado a esas notas, y algo he hecho. Esas papeletas son, no más, que notas sueltas, incompletas, de las obras que de Berruguete, Juní, Jordán y Fernández han citado otros autores; pero de ellas se desprende algo, se depura un tanto la obra de cada uno de aquellos artistas, y se deshacen atribuciones equivocadas. En muchos casos es labor negativa, pero es labor al fin.

Es cada papeleta un resumen o sumario de la escultura u obra artística a que se refiere. Es la reunión de mis apuntes, desordenados y esparcidos a granel, y ahora clasificados por pueblos, edificios y obras. En algunos casos no hice más que copiar o resumir lo que otros dijeron; en otros doy la síntesis de mis observaciones y fijo mi criterio. Es el programa de lo que sería un estudio documentado, con provechosa preparación y dilatado tiempo. Pongo también las procedencias antiguas de las obras, sin perjuicio de su destino actual.

Reuno todas esas papeletas, desde hace tiempo redactadas muchas, para que puedan servir de estímulo en mayores empresas: rectificando, modificando y ampliando lo reunido, puede formarse un catálogo razonado, por ejemplo, que con nutridas ilustraciones puede ser de interés, o de curiosidad, por lo menos.

I

ALONSO BERRUGUETE

ALCALA DE HENARES (Madrid) **Palacio arzobispal**

LABORES EN LOS PATIOS Y ESCALERA.

Algunas obras citó Ponz, refiriéndolas a Berruguete, en el palacio episcopal que en Alcalá de Henares tenía el arzobispo de Toledo. Así se expresó el citado viajero (I, c. 6.ª, núms. 51 y 52): «El primer patio de este Palacio no tiene hecha mas de una fachada con tres altos, cuyas ventanas están adornadas con similitud á las del Alcazar de Toledo, y hasta en las cabezas de relieve, que cada una de las ventanas baxas tiene en sus frontispicios, se asemejan á aquellas; de manera que por el caracter grandioso, y por lo bien executadas parecen de un mismo artífice.....

»El segundo patio, que es el de la escalera, está cerrado de claustro inferior, y superior, adornados de arcos, y columnas, que tienen extraños, pero hermosos capiteles, inventados segun el fecundísimo ingenio de Berruguete. Hay cabezas entre los arcos de no menos mérito que el de las referidas del otro patio..... En el arco de la misma [escalera], sus paredes, y balaustres hay prodigiosas labores, grutescos, trofeos, figurillas, animales, y otras cosas, que manifiestan el grandísimo ingenio, y estudio de su autor, que sin duda fué Berruguete, segun la manera, y porque la mandó hacer el Cardenal, y Arzobispo Tavera, como lo indican sus armas, puestas entre los adornos de la escalera; el qual Cardenal empleó al citado profesor..... de manera que gran parte de la obra se reconoce que la mandó executar el expresado Arzobispo [Fonseca], empleando en ella á los insignes Covarrubias y Berruguete, que entonces florecian, y se dexa ver en la manera del trabajo».

Siguióse en la misma atribución de labores en los patios, y sobre todo, en la escalera, a Berruguete.

«..... excelentes adornos de mármol, capiteles, grupos, trofeos, cabezas, figuritas y bichas que estan en la escalera y en el segundo patio», catalogó, entre las obras de Berruguete, Ceán en su *Diccionario* (I, 143), pero no hay ningún fundamento serio para atribuir al maestro semejantes detalles. Si todo lo hecho con arte y suntuosidad en los infinitos monumentos del Renacimiento español, por ser del estilo y escuela de Berruguete, se habría de atribuir a éste, en media España había dejado obras

salidas de su mano. Se ha exagerado mucho lo del «estilo» de Berruguete, y mucho más en obras de piedra. Esa generalización dice bastante, es cierto, de la influencia del artista en su época, y aunque haya aún muchas obras ignoradas de Berruguete, tampoco es prudente aplicarle tanto; otros artistas pregonan sus merecimientos en sus obras mismas y no se les recuerda. Yo creo que en piedra debió hacer poco Berruguete, y en decoraciones de edificios, aun mucho menos.

Tengo que negar muchas obras atribuídas al insigne escultor, mucha labor es negativa; pero solo me haré eco de aquellos trabajos de más significación é importancia.

ÁVILA **Iglesia de San Segundo**

ESTATUA ORANTE DE SAN SEGUNDO.

Por alguien se ha atribuído esta estatua a Berruguete, según Ponz. Yo la creo obra más probable de Juan de Juní, quizá trabajada con Esteban Jordán, y entre las de aquél la catalogo.

BADAJOZ **Catedral**

SILLERÍA DEL CORO.

De este modo trató en *Extremadura* (pág. 125) D. Nicolás Díaz y Pérez, la interesante y hermosa sillería coral de la catedral de Badajoz:

«En primer término está la sillería del coro, que según opinión de autorizados inteligentes, no hay otra mejor en España. Esta rica sillería y molduras son de roble artísticamente esculpido. Tiene 79 sillas y su escultura de medio relieve con estatuas de imágenes, medallones y arabescos, es de un mérito artístico digno de la observación por cuantos amen el arte. Se hizo en 1557 y quiere el erudito Fernández Guerra ver en su ejecución la mano del famoso Berruguete. El P. Fita dice que si no es obra de este artista, se debe á uno de sus mejores discípulos. El historiador Herculano, que tanto nombre goza en Portugal, y el anticuario Carderera, creen que sea de Berruguete».

Don Pelayo Quintero en su estudio sobre *Sillas de coro españolas*, al tratar de la de Badajoz *(Bol. de la soc. española de exc*, t. XV—1907—, pág. 225) escribe que «De la misma época y muy semejante á la de Toledo, pero de mayor sencillez es la sillería de la Catedral de Badajoz.» Descríbela ligeramente y expresa que consta de 85 sitiales, y termina con que «Son bastante buenas las esculturas, y parecen de la misma escuela que las toledanas. Según parece fué labrada esta sillería por el año 1557».

Exageró algo Díaz y Pérez en calificar la sillería de la mejor de España. Es de buen trazado y sencilla composición; pero no llega, con mucho, a la celebérrima de Toledo. Además, he visto excelentes fotografías de ella, y no me parece ser obra de Berruguete; los relieves de los respaldos distan muchísimo de la manera como están tratados los que se conocen de Berruguete. Es de la escuela o estilo de la toledana; pero es más pro-

bable que sea de algún oficial que trabajara en la sillería de la catedral primada, y que estuviera influido por la que pocos años antes (1548) se había terminado con el grupo de la Transfiguración, de Berruguete.

Ya había dicho Ponz (VIII, c. 5.ª, n. 12) que el coro «es obra de escultura con ornatos de diferente mérito. Algunas figuras de los tableros mas inmediatos á la reja, son bastante buenas: las demas son inferiores; pero todo se ve executado, así en las figuras, como en los ornatos, segun aquel antiguo estilo de Berruguete».

CÁCERES — Parroquia de Santa María la Mayor

CRUCIFIJO

D. Nicolás Díaz y Pérez, en el tomo de *Extremadura*, pág. 669 (*España. Sus monumentos*, etc.), describe el retablo mayor de esta iglesia, que se hizo en blanco en cedro, acana, cerezo y otras maderas finas, por el «notable escultor Maestro Guillén Ferraz y Roque Balduque, entalladores é imaginarios, vecinos de Sevilla, según obligación que otorgaron en 1547»; y después de describir la obra, añade, refiriéndose al retablo, que concluye este «con un crucifijo perfectamente acabado. Este trabajo es propio de Maese Berruquete.» El citar el año de la obligación para hacer el retablo, hace suponer que el Sr. Díaz y Pérez tomó los datos de documentos originales y que con la misma incorrección que escribió el apellido Berruguete lo leería en los documentos. Dando por sentado que sea Berruguete, aún cabe la duda del artista que fuese, por más que al llamarle «Maese» se crea fundadamente fuera Alonso.

Parroquia de Santiago

RETABLO MAYOR

El mismo D. Nicolás Díaz y Pérez en la pág. 730 de *Extremadura*, al hablar de la parroquia de Santiago, expresa que «Los retablos y pinturas de varios altares son excelentes, y, aunque obras anónimas, tienen sumo mérito algunas esculturas de la escuela de Berruguete».

En efecto, Martí (*Estudios*, 157) demostró que el retablo principal de Santiago en Cáceres, fué la última obra de Berruguete. Se hizo la escritura por Francisco de Villalobos Carvajal, como testamentario de Don Francisco Carvajal, arcediano de Plasencia, y Berruguete, en Cáceres el 24 de noviembre de 1557, ante Diego Pacheco. Murió Berruguete sin terminar la obra, que continuaron la viuda y el hijo, Alonso Berruguete Pereda, motivando un pleito la tasación El pleito es curioso. Se terminó la obra en enero o febrero de 1570, y el pleito duró hasta el 14 de diciembre de 1585, en que se dictó por la Chancillería de Valladolid la última sentencia.

CUENCA **Catedral**

PUERTAS DE LA SALA CAPITULAR

Describiendo Ponz (t. III, c. 2.ª, núms. 16 y 17) las hermosas hojas de puerta, en nogal talladas, de la sala capitular, escribió: «En la de la mano derecha, como se entra, hay dos figuras medianas en pie, de S. Pedro y S. Pablo, y debaxo de ellas dos medallas con cabezas, que parecen de Profetas: mas abaxo adornos de grutescos, y todo está compartido de pilastras, cuyos capiteles son unas graciosas composiciones al modo de los de Alonso Berruguete, de cuya mano creo que es toda esta media puerta,» y sigue describiendo la hoja con la medalla de la Transfiguración y los angelitos con los atributos de la Pasión.

Al pie de la letra siguió Ceán esta atribución de Ponz.

«Una hoja de la puerta de la sala de cabildo, que comprehende en baxo relieve las figuras de S. Pedro y S. Pablo de mediano tamaño, y encima una medalla que representa la transfiguración del Señor, con adornos de cabezas y de otras lindas cosas»—(Ceán, I, 142).

Estas bellas puertas de la sala capitular de la catedral de Cuenca son de autor desconocido, y llevan muchos detalles del adorno, como el friso bajo los medallones circulares, que no son del estilo de Berruguete.

Es general atribuir a una hoja, de las dos de que se compone el cierre, superior mérito que a la otra, y es una equivocación en que cayó también Quadrado, que expresó, siguiendo a Ceán, refiriéndose a la puerta *(Castilla la Nueva*, II, 287): «Por alhajas merecen también contarse las puertas de la Sala capitular, especialmente la hoja derecha; tal es el exquisito gusto y trabajo de sus figuras completas de San Pedro y San Pablo y el de su medalla de la Transfiguración, esculpidas en el nogal como en blanda cera con otra infinidad de menudos adornos».

Ponz, Ceán y Quadrado sufrieron error. Las dos hojas son iguales: las figuras en relieve de la hoja de la izquierda son San Juan Bautista y San Pedro; las de la derecha, San Pablo y otro santo; la medalla circular sobre los dos primeros, representa la Adoración de los Magos, y la otra la Transfiguración, más del estilo de Berruguete aquélla que ésta. El San Juan también tiene mucho sabor de Berruguete, pero, como escribe Berteaux *(Hist. de l'Art.* de André Michel, IV, 2.ª p., 971), «son obras de un maestro desconocido, que une el vigor de Berruguete a la delicadeza del primer Renacimiento».

Ya había dicho antes Lampérez *(La catedral de Cuenca* en *La Ilustración Española y Americana*, t. LXX, pág. 207.—8 octubre 1900): «Cierra la entrada de la sala capitular soberbia puerta de nogal, tallada por mano de artista meritísimo. ¿Mas quién pudo ser el autor de aquella bellísima composición de elegantes pilastras recuadrando figuras de enérgica y movida silueta y acusada anatomía, y que coronan hermosos medallones de finísima labor? Berruguete dice la fama, y en verdad que el estilo denuncia al maestro de Paredes de Nava, aunque allí se acusan

dos manos; pues si las figuras están tratadas al modo que ha dado en llamarse *miguelangelesco*, en los medallones márcase una tendencia hacia las esquisiteces de Ghiberti».

Lo mismo al artículo de Lampérez que a las líneas de Berteaux acompaña un fotograbado de la hermosa puerta. Otro gran fotograbado publicó *La Esfera*, (núm. 56-23 enero 1915) y dice el epígrafe, muy cuerdamente, que la puerta es atribuída a Berruguete, en colaboración con uno de sus discípulos.

Yo encuentro mucho parecido y bastantes semejanzas entre el tablero de San Juan Bautista de esta puerta, y el mismo asunto en el espaldar de la sillería de San Benito, en el Museo de Valladolid, correspondiente al de la silla del abad de Burgos, y es común, aunque la sillería sea del maestro Andrés de Nájera, atribuir ese relieve a Berruguete. Ello sería un indicio más que afirmase la atribución a Berruguete de la puerta de Cuenca. Pero en 1913 el erudito Gómez-Moreno, hijo, señaló como obra de Diego Siloe el relieve citado de la sillería de Valladolid. ¿Podrá atribuirse con más justicia a este maestro la obra de Cuenca, que a Berruguete? Todo pudiera suceder. Lo mismo Siloe que Berruguete no anduvieron muy lejos de Cuenca, por más que más tiempo y más próximo vivió el segundo en Toledo por largas temporadas.

GRANADA — Capilla real

PINTURAS AL FRESCO

En la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (t. IV de la primera época, 1874, pág. 70) se publicaron por primera vez por Don Patricio Ferrer; en el *Anuario de las colecciones austriacas* (t. XII, 1891, documentos 8.350 y siguientes) por don Rodolfo Beer, por segunda vez; y por tercera, en fragmentos, en *Estudios* de Martí (págs. 76-77), unos documentos del Archivo de Simancas de los que se deduce que Francisco Berruguete, pintor, se comprometió, según minuta de escritura, con Don Antonio de Fonseca, contador mayor de Castilla, como testamentario de Doña Isabel la Católica y en nombre del rey don Carlos I, a pintar de pincel, al fresco, quince historias, de los asuntos que habría de fijar Fonseca, nueve alrededor del retablo del altar mayor de la capilla real de Granada, y las otras seis en la sacristía de la misma capilla.

En memoriales que siguen a ese documento ya no se da nombre al artista, y sólo se escribe «berruguete criado de Vuestra Magestad» y «pintor de su Magestad», y entre ellos, aparte de suplicaciones de pagos de gastos y detalles referentes a los mismos, se indica que había comenzado la obra por «dos cartones, el vno es un diluvio para la sacristia e el otro vn dezendimiento de la cruz para el adornamento del altar mayor»; fija luego el memorial lo que ha de hacerse: «Que se an de pintar quinze ystorias e los campos de oro de musayco a la manera de Italia... las nueve ystorias... an de yr en los dos ochavos de la capilla mayor del Retablo e las otras seys... en la sacristia... en los dos altares que no

tienen nada dentro en la capilla mayor an de ser dos retablos de ystorias de bulto, en que sera vn decendimiento de la cruz e una piedad... y en el otro un Christo a la coluna e vn afincamiento... e en los follaxes de alrededor con las armas rreales...» En el último memorial Berruguete pide que se vea la escritura que hizo «con el Señor Comendador mayor don Antonio de Fonseca e el capellan mayor pasado» y «me mande despachar, pues estoy gastando desde Sevilla»»,—refiriéndose quizá a colores,—y añade «otro si sup.co maden que las otras cosas necesarias ansy de aderezar los bultos de la Reyna doña ysabel e rretablos que faltan que yo los are».

Martí, desde luego, al leer el nombre de Francisco Berruguete, se inclinó porque el artista de la capilla real era otro muy distinto a Alonso; pero en los índices, la incertidumbre sobre si ambos artistas eran una sola persona, parece que le asalta de nuevo, y al tenerla fija en la mente, escribe en una nota (pág. 669): «Hacemos constar nuevamente la duda acerca de si existió un Francisco Berruguete, ó si los documentos se refieren á Alonso,» cuando antes, en el texto, había señalado a un nuevo artista desconocido y muy diferente al famoso escultor.

Creo como Don Francisco Javier Sánchez Cantón *(Los pintores de Cámara de los Reyes de España* en *Bol. de la Soc. esp. de exc.* t. XXII), p. 158) que eran muchas coincidencias la de haber, por la misma época, dos Berruguetes pintores, que se llamen criados del rey, que pinten historias sobre fondo dorado imitando los de los mosáicos «a la manera de Italia», que conocía porfectamente Alonso, según dejó pruebas en el retablo de San Benito de Valladolid. Con fundamento expresa Sánchez Cantón: «no creo puedan invalidarse tantas coincidencias con la cita en un solo documento de un nombre que puede ser errata». Eso supongo yo: una errata del nombre al redactar la minuta de la escritura, en la cual, a mayor fuerza de argumento, se dejó en blanco el pueblo de donde era vecino el artista. El escribano no le conocía bien, sin duda; lo que sonaba más era el apellido, por ser, seguramente, criado del rey la persona a quien se refería. Esos documentos no llevan fecha, y se la señala muy probable en 1523, Don Manuel Gómez-Moreno (*Guía de Granada*, p. 298), afirmando que las obras no llegaron a ejecutarse, aunque los documentos indican que se había comenzado la obra por los dos cartones referidos.

Todos los indicios son, pues, de que el titulado Francisco Berruguete fuera el mismo Alonso. No insistiría éste en la obra de la capilla real, quizá por otros encargos de importancia en la misma ciudad, acaso por el grupo del Entierro de Cristo en San Jerónimo, si es que él lo labró.

ADORNOS EN EL PALACIO DE CARLOS V

Palomino conjeturaba que Carlos I empleó a Berruguete en las obras del palacio de la Alhambra, del Alcázar de Madrid y del Pardo. [1] Pero ya indicó Llaguno (II, 11) que «En la Alhambra está bastante averiguado que no sirvió Berruguete, ni aun para la escultura de aquel palacio [se refiere al llamado de Carlos V]; y las obras de Madrid y del Pardo fueron de Covarrubias y Luis de la Vega».

Eso no obstante, Ceán en su *Diccionario*, (I, 138),—verdad que le publicó antes de conocer los manuscritos de Llaguno,—catalogó entre las obras de Berruguete, en la Alhambra «Los baxos relieves, bustos y otros adornos del Palacio de Carlos V. Los baxos relieves de los pedestales no pueden ser suyos porque son muy medianos,» agregó, sin embargo.

Como de Berruguete se han dado también otros detalles. «No lejos de esta fuente [de la del Pilar],—escribe Lafont (p. 173),—en la misma Alhambra, empotrados en los muros del palacio construído por Carlos V en estilo greco-romano, se ven curiosos bajo-relieves de una época algo anterior [1547], atribuidos sin la menor prueba a Berruguete, tallados a cincel sobre placas de una especie de mármol gris verde, conocidos con el nombre de *Triunfos de Carlos V.*» No hay más que ver el grabado que dá Lafont para diferenciar su estilo y forma de trabajo de los que se conocen en obras auténticas de Berruguete.

Estos trabajos de la Alhambra, no tienen fundamento alguno.

Pero antes de hacerme cargo de ellos, he de exponer una duda. Berruguete ¿estuvo efectivamente en Granada, como se pretende? y de estar ¿en qué época? ¿trabajó para Carlos I y en qué obras?

Por de pronto, el 22 de mayo de 1523 contrata con Don Alonso Niño de Castro el tríptico para la entrada de la iglesia de San Lorenzo de Valladolid, y en el documento correspondiente se llama «andante en la corte», es decir, en Valladolid, y en 1 de octubre del mismo año se le dice en la cédula nombrándole escribano del crimen de la Chancillería de Valladolid, «vecino de la vylla de paredes de nava», y se le hace tal merced «acatando vra suficiencia e Abjijdad y algºs servºs q nos aveys fecho y esperamos q nos fareys de aqui adelante», expresaba la voluntad de Carlos I. Esos servicios ¿se referirían a algo que hiciese Berruguete al rey en el año de su estancia en Valladolid, de agosto de 1522 al mismo mes del 1523? Es probable.

---

(1) Expresó así: «Y por sus muchas, y aventajadas partes, le honró el Señor Emperador, y Rey de España Carlos Quinto con la Llave de su Ayuda de Camara, Oficio que le sirven Cavalleros cruzados, ó muy notorios (en atencion, sin duda, á lo que sirvió a su Magestad en la Fábrica de los Palacios de Madrid, el Pardo, y la Alhambra de Granada)».

Líneas antes dijo de Berruguete que «fué Pintor de Cámara, y Maestro Mayor de las Obras Reales del Invictissimo Señor Emperador Carlos Quinto, y su Ayuda de Cámara», poniendo por cita «Buttron disc. 15, fol. 121», refiriéndose a los *Discursos apologéticos de la Pintura*, por Don Juan Alonso de Butrón-Madrid, 1626.

De aquí se desprende que antes de ser nombrado escribano, se había ocupado Berruguete en algún trabajo para el rey, y que hasta esa fecha no adquiere la vecindad en Valladolid, precisamente por su oficio de escribano. En noviembre de 1524 reside en esta villa, pues contesta el 12 Berruguete en el pleito por lo del tríptico, y aún no había salido de Valladolid, porque testigos en el pleito declaran que le habían visto trabajar en aquella obra. Mas un año después por cédula real (Toledo, 27 nov. 1525), se concede facultad a Berruguete para que ponga sustituto en la escribanía alegando que «estays al presente ocupado por my mandado en algunas cosas conplideras a nro svy.º», dándole la autorización «entretanto q estovieredes ocupado en my servjº como despues por tiempo de tres meses primeros siguientes», a contar desde la fecha de la real cédula, que se leyó en la Chancillería de Valladolid el 5 de diciembre de 1525. Y poco después de terminarse el plazo de los tres meses, vuélvese a dar otra real cédula, en Sevilla (14 de abril de 1526), dando a Berruguete la misma facultad, para poner sustituto en su nombre, pero más amplia, pues dice el rey por «el tienpo q estovieredes ocupado en nuestro servycio», llamándole al principio del documento «nuestro criado».

Ya a esas fechas se había casado Berruguete con Doña Juana de Pereda, vecina de Rioseco; la facultad para fundar mayorazgo, se les concedió el 14 de febrero de 1526. Y en 8 de noviembre se concertó con el convento de San Benito de Valladolid para hacer el retablo, cuyo contrato se elevó a escritura el 27 de mayo de 1527.

¿Cuándo, pues, estuvo Berruguete al servicio de Carlos I, y cuándo pudo ir a Granada? El rey entró en Granada el 4 de junio de 1526 y en ella estuvo hasta el 10 de diciembre, no sin que hiciera múltiples excursiones cortas a Santa Fe. ¿Fué con él Berruguete y en calidad de qué? pues la palabra «criado» era muy amplia en aquellos tiempos.

Dice Martí que es indudable que Berruguete estuvo en Granada, «ya fuera en el 1526, después o antes. Una sola obra era muy poco para absorber toda la atención de Berruguete, ni las distancias y viajes arredraban al que en temprana edad marchó fuera de su patria. El año tiene muchos días y Berruguete sabía aprovecharlos.» (*Estudios*, 168-169).

Lo cierto es que en marzo de 1528 comienza sus casas principales en Valladolid y en noviembre de 1529 contrata el retablo del colegio del Arzobispo en Salamanca, y esos trabajos, además de lo de San Benito, requerían su presencia en Valladolid.

Queda, pues, como más probable que Berruguete estuviera en Granada antes del 22 de mayo de 1525, y en parte de 1526 o 1527; pero no como indudable, según dijo Martí, para sentar lo cual ni él mismo aportó documento ni referencia de género alguno.

Otra cosa que se deduce es que Berruguete al servicio de Carlos I y de su madre Doña Juana, estaba temporalmente y en calidad de pintor. ¿Sucedería que le encargasen trabajos sueltos? El 15 de agosto de 1532 despachó Doña Juana, desde Tordesillas, una real cédula autorizando para que despachasen la escribanía del crimen los oficiales de Berrugue-

te, porque éste «entiende y a de entender por mi mandado en cierta cosa de mi servj°», y que ese servicio era de pintor lo demuestra un memorial que dirigió el escribano Berruguete, y está junto con los demás documentos en el archivo de la Chancillería, por el que expresa «que esta ocupado en servicio de vra magestad en algunas cosas q tocan a su oficio de pintor», con motivo de lo cual pide autorización para sustituirse por tres años en el de escribano. En 9 de noviembre de 1536 ya no pide Berruguete sustituto en su nombre, «por quanto el esta ocupado en cosas tocantes al servicio de su mag.t», sino que renunciaba la escribanía en su hijo, repitiéndose en otro escrito «q el quiere servir al emper.or..... en su oficio de pintor» y renunciaba en su hijo, el cual necesitaba sustituto por ser niño de diez años; insistiendo en el mismo pliego una nota: «berruguete dize que por servir a su mag.d en su oficio» quiere renunciar en su hijo. [1]

Pudo, pues, estar en Granada el escultor Berruguete, y es probable que los encargos que de los reyes Doña Juana y Don Carlos recibiera fuesen temporales, trabajos sueltos, de pintura, quizá hechos con alguna frecuencia, y que le dieron motivo para explotar la escribanía del crimen de la Chancillería de Valladolid [2] sin servirla personalmente nunca. Esos servicios de pintor fueron indudablemente los que ejerció cerca de los reyes citados, pero sin llamarse «pintor de los reyes», es decir, «pintor de cámara», y sin ser tampoco «ayuda de cámara» del Emperador, que alguien deduciría de llamarle el rey «mi criado» en algún documento, como el ya citado.

Todo ello no dice nada relacionado con los adornos en el Palacio de Carlos I en la Alhambra; pero los indicios mas bien son negativos que otra cosa. En Granada no hay nada auténtico de Berruguete.

El Pilar del Toro

Ceán (I, 138) cataloga también en las obras de Berruguete, «Los dos mancebos que contiene» el llamado Pilar del toro. Esta obra es un gran pilar público; tiene en el frontis una cabeza de toro por donde sale el agua,

---

(1) Además de Martí *(Estudios)*, se ha ocupado de Berruguete, como pintor del rey, Don Francisco Javier Sánchez Cantón en *Los pintores de Cámara de los Reyes de España*, en *Bol. de la Soc. esp. de exc.*, t. XXII, pág. 138-140.

Después de escrito esto se comprueba que Berruguete fué pintor de cámara de Carlos V. por un documento que publicó Don Juan Allende-Salazar, bajo el título de *La familia Berruguete* (en el *Bol. de la Soc. cast. de exc.*, VII, 195), en el cual se lee: «Alonso Gonçalez Berruguete criado del Emperador Carlos quinto de su Camara que quando el Emperador paSso a Alemania por enfermar en la Coruña se quedo en España embarcandose el emperador». Luego antes del 20 de mayo de 1520 estaba Berruguete al servicio de Carlos V.

(2) Posteriormente, en 31 de octubre de 1542, hizo renuncia formal de la escribanía del crimen en favor de Alvaro de Prado, obligándose este a entregarle 4.000 ducados, y en el documento no alegaba nada de estar al servicio del rey, sino que decía que «por ocupaciones que tengo yo no puedo usar nj egercer el dho oficio de escribania del crimen.» Esta renuncia era por el tiempo que quisiera Berruguete, y quizá por fallecimiento de Álvaro de Prado, en 25 de Agosto de 1553 vendió el escultor el oficio de escribano a Sebastián de Laso, por otros 5.000 ducados de oro.

y los dos mancebos tal vez sean de algún discípulo de Siloe, según carta que me dirige Don Francisco de P. Valladar, de 8 de febrero de 1915. Son buenos desnudos.

Hospitalarios de Corpus Christi

CRISTO A LA COLUMNA

Del mismo modo, cataloga Ceán (I, 138) en las obras de Berruguete, «La estatua de Cristo á la columna del tamaño del natural en su altar».

El Cristo de los Hospitalarios es bastante bueno, y Jiménez Serrano en su *Guía* (de 1844 o 1845), dijo también, siguiendo a Ceán, que era obra de Alonso Berruguete. Valladar me escribe que «No lo ha podido comprobar».

Iglesia de San Jerónimo

GRUPOS DEL ENTIERRO Y DE LA RESURRECCIÓN DE JESÚS

Entre las obras de esta iglesia, atribuyó Ceán (I. 138) a Berruguete «Un grupo de figuras que representa la resurreccion del Señor en una urna que está en la sacristía.» Los escritores y críticos de arte no han hecho aprecio de esa atribución, y se ha abandonado. En cambio el Entierro de Cristo, hoy en la capilla del lado del Evangelio, le atribuyó Ceán a Becerra, y es el que más probabilidades tiene de ser de Berruguete; por lo menos críticos eminentes a este escultor adjudicaron la obra, por más que en resumidas cuentas no se sabe a ciencia cierta quien sea el autor de grupo tan notable.

La famosa obra, según las memorias de Pérez Bayer acerca de Granada, publicadas en *La Alhambra*, se guardaba a principios del siglo XIX en una habitación del claustro bajo del monasterio de San Jerónimo, juntamente con el sepulcro del Gran Capitán, traído desde Italia en época incierta. Don José de Castro y Orozco, marqués de Gerona, en la *Memoria* leída al inaugurarse el 11 de agosto de 1839 el Museo provincial de Granada (incluída en las *Obras poéticas y literarias* del marqués, t. II. Madrid, 1865. Se imprimió la memoria en 1839 y en 1863 se reimprimió en Barcelona) añadió la nota 13, que expresa: «El Museo posee, por Real orden de 10 de noviembre de 1838, en contienda sostenida con la Academia de Bellas Artes..... el famoso grupo de Becerra, que representa el entierro de Nuestro Señor y existía en el templo de San Jerónimo...»

Después, la filiación de este grupo del Entierro ha sido muy varia, pero no recordando ya a Becerra ningún escritor. Gómez-Moreno, padre, en su *Guía de Granada*, expresó que el grupo mencionado bien pudo ser de Pedro Torrigiano; Tormo y Monzó *(La Escultura antigua y moderna*, pag. 181) fija la probabilidad de autor señalando a Felipe de Borgoña, «al cual—escribió—deberán acaso ser atribuídas las obras más características del estilo francés que se conservan en Granada (estatuas orantes de los Reyes Católicos en la sacristía de la capilla real, y el bellísimo

entierro de Cristo en el claustro de San Jerónimo)»; el mismo Sr. Tormo en su estudio *Gaspar Becerra* (en el *Bol. de la Soc. esp. de exc.*, t. XX, 80) anota que Gómez-Moreno, hijo, atribuyó primeramente, la obra, a Alonso Berruguete, para luego creerla de Jacopo l'Indacco; Valladar en su trabajo *La iglesia de San Jerónimo* (en *La Alhambra*, t. IX, 413) cita sencillamente «el admirable grupo del *Entierro de Cristo* atribuído a Becerra por unos y por otros á Torrigiano (no hay datos concretos para resolver esta cuestión) ocupando un altar que perteneció á otra imagen con su retablo, á juzgar por las inscripciones murales de la capilla», (se da fotograbado del grupo); el mismo escritor en su *Guía de Granada*, (edic. de 1906), trata de este grupo, «cuyo autor—me escribe—dice Pérez Bayer que se ignora y en documentos de la familia del Gran Capitán (testamento de la duquesa viuda) se enumera, entre otros retablos que pasaron a San Jerónimo, uno «que tiene una ymagen de n.tra S.a con su hijo en los brazos» pero no puede ser el de que tratamos. A mi me parece el grupo obra italiana, y por cierto que he visto recientemente [carta de 8 de feb. 1915] en Jaca un curiosísimo relieve que me ha interesado por su parecido con el grupo. Es un Crucificado al que sirve de fondo una gran composición en relieve de figuras, entre las que hay mujeres, especialmente, muy parecidas a las del grupo en su actitud y colorido. Se ignora el autor también.» Mr. Marcel Dieulafoy en *La Statuaire polychrome en Espagne*, p. 106 (da hermosa lámina) se declara francamente por Alonso Berruguete; pero, posteriormente, se vuelve a la atribución a Felipe de Borgoña, que dió como probable Tormo, y en la *Guía de Granada* (p. 79) que publicó, en obsequio a los congresistas, el III Congreso de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias (Granada, junio de 1911), se escribió: «En la última capilla de la izquierda [de la iglesia de San Jerónimo] está el estupendo grupo de la colocación del Cuerpo del Señor en el sepulcro, una de las mejores obras que tenemos de escultura, cuyo autor debió ser Felipe de Borgoña.» La «Ilustración mundial», *La Esfera* en su número 14 (4 de abril de 1914) señala la hermosa escultura como de autor desconocido, en el epígrafe del fotograbado del grupo.

La tendencia de los eruditos es hoy la de no fijar filiación a la obra. El mismo Sr. Tormo rectifica la atribución que hizo del hermoso grupo a Felipe de Vigarni. Dice en una nota que puso en su trabajo *Algo más sobre Vigarni, primer escultor del Renacimiento en Castilla* (en el *Bol. de la Soc. esp. de exc.*, t. XXII, págs. 292-293), aunque repita algo de lo ya citado: «Atribuí a Vigarni el soberbio Santo Entierro de San Jerónimo, de Granada (véase Tormo, «La Escultura antigua y la moderna», Barcelona—Gili, 1903, página 181). El Sr. Gómez Moreno, padre, fué de la misma opinión (véase Gómez-Moreno, «Arte cristiano: una escultura de la Piedad de la Virgen», en número de Jueves Santo (1909) de no sé que diario de Granada). Pero con razón el Sr. Gómez-Moreno, hijo, pensó en Berruguete (y de ahí tomó la atribución M. Dieulafoy) y en un artista italiano más tarde: Jacopo Florentín, confundido con l'Indaco; pues lo seguro es que el autor (quien sea) había alcanzado en Italia el descubrimiento del Laocoonte (1506), cosa imposible en Vigarni».

Entre todas estas atribuciones hechas por eruditos, es sostenida con más fuerza, y también más enfáticamente, la de Mr. Marcel Dieulafoy. La defiende con calor y escribe que «es preciso clasificar el grupo [del Entierro] entre las obras que Berruguete ejecutó en los primeros años que siguieron a su regreso a España.» En su opinión, debe ser comprendido en el número de las obras de que dotó a San Jerónimo en el curso del viaje que hizo Berruguete a Granada hacia 1528, para decorar el palacio de Carlos V, y, añade, que pudo, el grupo del Entierro, hacer juego con la Resurrección que menciona Ceán Bermúdez en la sacristía de la misma iglesia.

Creo, por lo menos, que se equivoca Dieulafoy en la fecha, aparte que no está demostrado el pretendido viaje de Berruguete a Granada para adornar el palacio de Carlos I. Ya en 1523 estaba Berruguete en Valladolid; en 1528 trabajaba el retablo de San Benito y hacía sus casas de esta ciudad. La fecha que señaló Dieulafoy, aunque solamente fuera aproximada, habría que adelantarla, de ocurrir el mencionado viaje, hacia 1526, o a una época en que no se había establecido aún en Valladolid Berruguete, pues en los primeros años de residencia en esta ciudad, no se movió de ella por largas temporadas, y, además, se dice que el escultor estaba por Aragón cuando fué mandado a llamar por Carlos I.

Las razones que supongo más fundamentales en Dieulafoy, son otras; están en la comparación de obras. «He examinado con el mayor cuidado —dice—cada uno de los personajes [del Entierro], les he comparado con las estatuas del Museo de Valladolid, y el conjunto como los detalles confirman una atribución que nadie, creo, combatiría hoy.» Se fija en la expresión de las figuras, «obtenida, quizá, por la aplicación de recetas o fórmulas de taller, pues la inclinación exagerada de los ojos, la aproximación del párpado superior y de la ceja y, en fin, el dibujo de los labios..... dan un aire de familia muy acentuado a Isaac, al patriarca Abraham, a San Sebastián [del Museo de Valladolid], a San Juan, a Nicodemus y a José de Arimatea [del grupo de Granada]. Los trazos comunes entre ciertas estatuas procedentes del retablo de San Benito el Real y las del retablo de San Jerónimo, son tan numerosos que el San Sebastián no es más que un San Juan demacrado».

La misma comparación he hecho yo. A la vista de excelentes fotografías del Entierro he contemplado algunas figuras de las de Valladolid, y parecen calcadas las unas en las otras. El José de Arimatea del grupo de Granada, cualquiera le creería inspirado en el sacerdote del relieve de la circuncisión del retablo de Valladolid. Otras figuras tienen semejantes actitudes. Encuentro grandes analogías que pueden ser meras coincidencias, estilos, maneras de los artistas, llegados, en algunos casos, al colmo del parecido, y, en algunos detalles, casi a la identidad. Sin embargo de tantas semejanzas, no me atrevo a fijar filiación a la obra. Como obra italiana califican algunos el grupo del Entierro; otros le señalan determinadamente autor también italiano; Berruguete se hizo en Italia; ¿no pudo ser el tal Entierro obra suya, de las que primeramente hizo en España, antes de comenzar los retablos de Valladolid y de Salamanca?

La cuestión la dejo en el mismo estado, a pesar de la certeza que sostiene Dieulafoy. Alguna probabilidad tiene el grupo de haber sido labrado por Berruguete, y la semejanza con obras indubitables son un indicio afirmativo; pero se citan autores italianos, se cita al competidor de Berruguete, a Felipe de Vigarni o de Borgoña, aunque se abandone la atribución, y todo debe pesarse y medirse, mucho más cuando son verdaderas autoridades los que tal han expresado. Si, como dice Tormo, el escultor tenía que conocer el Laocoonte, Berruguete, según se ha dicho, le copió. Eso es otro indicio más; pero sólo indicio.

Lo que no admite duda es que el grupo del Entierro es una obra hermosísima de gran significación y fuerza en el primer Renacimiento español.

HUESCA **Catedral**

RETABLO DE SANTA ANA Y RELIEVE DE LOS MAGOS EN EL CAMARÍN DEL SAGRARIO

Es creencia muy generalizada que cuando estuvo Berruguete en Huesca a visitar a Forment, que hacía el retablo mayor de la catedral, dejó allí algunas obras «al llamarle Carlos V pidiéndole al cabildo por una carta,» (Vielva, *Berruguete*, 11), llamamiento que se extendía también a Forment. En esas obras que se han supuesto de Berruguete se cuentan, en un retablito plateresco del camarín del sagrario, un relieve que representa la Adoración de los magos, y a los pies de la iglesia catedral un lindo retablo dedicado a Santa Ana. Don Anselmo Gascón de Gotor *(La catedral de Huesca*, en *Museum*, II, 414) atribuye las dos obras a Damián Forment. Yo lo que puedo decir, es que las figuras de la Adoración son de un tipo muy distinto a las del relieve del mismo tema del retablo de San Benito de Valladolid; y si algunas figuras del retablo de Santa Ana recuerdan el carácter de Berruguete, aquellas columnas abalaustradas son de un corte y perfil diferentes a las que conozco del escultor castellano.

La documentación es de gran necesidad, y resolverá no pocas atribuciones equivocadas.

JACA (Huesca) **Catedral**

RETABLO DE LA CAPILLA DE LA TRINIDAD

«En 1538 trabajó» Berruguete «en alabastro un altar plateresco para la catedral de Jaca, cuyo nicho principal ocupa una estatua del Padre Eterno presentando á su Hijo crucificado, que con el emblema del Espíritu Santo, representa el misterio de la *Santísima Trinidad*, obra ciertamente maravillosa, que recuerda la majestad, y el vigor del *Moisés* de Miguel Angel, y por lo cual merece Berruguete el dictado de Buonarroti español.» Viñaza, II, 62).

En la *Guía del Viajero en una visita á la catedral de Jaca*, por S. G. de P. A., iniciales que corresponden al nombre y apellidos de mi buen amigo Don Salvador García de Pruneda Arizón, se dice en la página 21, al tratar de la capilla de la Trinidad: «Fué fundada por Martín de Sarasa y Juana de Aranda en 17 de mayo de 1569, pero no se empezó á labrar hasta 1572 y en 1575 entregó el patrono rentas por la fundación por haberse ya acabado la obra. El retablo es magnífico, las estatuas del Padre Eterno, de la Ciudad y de los Evangelistas, parecen copia de Miguel Angel y por analogía de escuela y tiempo, el nombre de Alonso de Berruguete viene enseguida á la memoria del que contempla aquellas soberbias esculturas y conoce las obras del notable artista palentino. Pero las fechas desechan tal idea, pues la fundación de la capilla es posterior á la muerte del notable escultor, y ningún documento del archivo arroja luz sobre el asunto, quedando por tanto ignorado el nombre del artista que ejecutó la obra».

El conde de la Viñaza afirma que en 1538 labró Berruguete este retablo de alabastro; Pruneda expresa que se fundó la capilla en 1569 y hasta 1572 no se empiezan las obras, y dice acertadamente que en esa fecha ya había fallecido Berruguete, que, en efecto, murió en Toledo en 1561, y fundándose en la negativa de los documentos del archivo catedral, añade, aunque haya recordado antes el nombre de Berruguete, que se ignora el autor del retablo.

Basándome yo en fotografía de la obra, creo que, desde luego, no puede atribuirse a Berruguete; es otro el estilo suyo, aunque haya que conceder algo a la diferencia del material en que se labró el retablo. Cierto que el Padre Eterno recuerda el célebre Moisés de Miguel Angel; pero ¿sólo por ese hecho puede atribuirse a Berruguete?

Enreda más el asunto lo que escribió el erudito Mr. Emile Berteaux (*Hist. de L'Art*, dirigida por Mr. André Michel, t. IV, 2.ª parte, pág. 952), sobre Tudelilla; dijo así (traducido al español) de este escultor discípulo de Damián Forment, en quien influyó el arte de Berruguete: «Berruguete no ha tenido en Castilla discípulo más vigoroso que este escultor [Tudelilla] originario de Tarragona, que, cuando esculpió, en 1538, el altar de la Trinidad para la catedral de Jaca, al pie de los Pirineos, dió al Padre Eterno algo de la formidable grandeza del Moisés de Miguel Angel».

Berteaux da nombre al autor del retablo, y sigue fijando en 1538 el año en que se labró. Descarto yo lo de ser obra de Berruguete; pero ¿quién está en lo cierto? ¿Pruneda, que dice que hasta el 1572 no se empieza la obra de la capilla, o Berteaux, que expresa se hace el retablo en 1538? ¿Pudo hacerse, en efecto, en este año la obra y colocarse luego en la capilla que costeaba Martín de Sarasa? El retablo, por el estilo, parece ser posterior al 1538; lo que no admite duda, sea de Tudelilla o de quien quiera, es que es obra en que dejó su carácter el gran escultor castellano, que extendió su influencia por toda España, y hasta fué seguido por los escultores franceses que, en no escaso número, vinieron a nuestra tierra en tiempos de Carlos I.

MADRID **Capilla del Obispo, adosada a la parroquia de San Andrés**

RETABLO, SEPULCROS Y PUERTAS

«Del mismo Berruguete creyeron algunos pudiera ser esta obra;—dice Ponz (V, pág. 109) al tratar del retablo de la capilla del Obispo en la parroquia de San Andrés de Madrid, y añade:—pero se sabe de cierto por papeles del Archivo, que la hizo Francisco de Giralte, Escultor vecino de Palencia, que moraba á la sazon en Toledo.» Y continúa dando detalles de la pintura de los paños para cubrir el retablo y paredes de la capilla, en la Semana Santa, que hizo Juan de Villoldo, cuya escritura otorgó en su nombre Giralte, saliendo fiador Francisco de Villalpando, paños que se obligaba aquel a darlos terminados desde 12 de agosto de 1547 hasta 10 de marzo de 1548.

Según Ponz, se otorgó también escritura por la que Hernando de Avila, pintor y escultor de S. M., como principal, Miguel Martínez, escultor, y Luis de Carvajal, pintor, los tres vecinos de Madrid, «se obligaron á ciertas obras de sepulcros, que se habían de hacer para sujetos de la familia del Obispo, lo que después no tuvo efecto», y observa el mencionado escritor en el sepulcro del obispo Don Gutierre de Vargas y Carvajal, que es «muy conforme en el estilo al del altar mayor, se puede sospechar que lo hiciese Giralte». Los otros dos sepulcros de la capilla, los de Don Francisco de Vargas y Doña Inés de Carvajal, padres del obispo de Plasencia, también son citados por Ponz, y dice de ellos: «Así la escultura del altar, como la de los dichos sepulcros, se reconoce ser de un mismo estilo, y por consiguiente se puede creer, que todo lo hiciese ó lo dirigiese Francisco Giralte».

Aun habla Ponz de las labores en los cajones de la sacristía, «á manera de las referidas, de sepulcros, y altares», como «dos altaritos en el cuerpo de la misma Iglesia—(es decir capilla)—... con labores á manera de las del altar mayor, así en las columnas, y pilastras, como en lo demas». Y cita, por último, pero sin buscarlas parecido a las anteriores mencionadas, las puertas de la sala capitular para los capellanes y la de los pies de la capilla, con muchas labores y los relieves de Moisés orando, la batalla de Josué, la expulsión de Adán del Paraiso, dos cabezas... en las primeras, y la Anunciación y dos medallas con cabezas de santos en la segunda.

Todo, pues, lo refiere y relaciona Ponz a Giralte. Lo mismo hizo Ceán Bermúdez que expresó (II, 196) que por 1547 ejecutó el retablo mayor Giralte, y «por la semejanza del estilo se pueden atribuir á Giralte» los tres sepulcros de la capilla, así como «las hojas de la puerta principal, que antes lo fueron de la sala capitular de los capellanes que sin duda ejecutó el mismo Giralte... y diez estatuas grandes de hombres con los escudos de armas de Carbajal y Vargas, puestas en unos nichos sobre la capilla mayor».

Añade Ceán lo de los paños o *tapices de Villoldo*, continuando (V, 260) con la noticia de que en 27 de julio de 1551 se daban Villalpando y Giralte por fiadores de la obligación que había adquirido Villoldo de dar terminado en año y medio el retablo mayor de la capilla; «Pero se deberá entender—escribe Ceán—con respecto al dorado y estofado, pues se sabe que le trabajó el escultor Giralte, como se ha dicho en su artículo, bien que Villoldo pudo haberse hecho cargo tambien de la escultura y arquitectura, y encargar su execucion á Giralte».

No admite duda, pues, que aunque alguien pensara en Berruguete, el que trabajó a su lado en la sillería de Toledo, el competidor de Juan de Juní en el retablo de la Antigua de Valladolid, fué el escultor de esta magna obra de la capilla del Obispo. Esta obra se le adjudica a Giralte por los documentos que vieron Ponz y Ceán; las otras, por similitud.

El *Boletín de la Sociedad española de excursiones* se ha ocupado diferentes veces de esta capilla del Obispo, verdad que de arte antiguo es lo más notable de Madrid en monumento vivo, y siempre se da a Giralte como autor del retablo y de los sepulcros, y alguno hasta de las puertas de la capilla. Haré un extracto de lo dicho al objeto en la notable colección del indicado *Boletín*.

El t. II (pág. 4) publicó una crónica de visita. *Excursión artística por el Madrid viejo*, de Don Ricardo Becerro de Bengoa; solo describe la puerta de la capilla que califica de «hermosísima é incomparable... la joya número uno del arte del Renacimiento que conserva Madrid», y dice además que «Débese la ejecución de aquellos admirables relieves al escultor palentino Francisco Giralte, uno de los discípulos de aquella gran escuela castellana,—y exagerando la nota añade—sostenida al amparo de la catedral de Palencia é inspirada en el genio de Berruguete, palentino también, y que dió artistas tan magistrales como Ortiz, Badajoz, Andino, Benavente, Villoldo, Villalpando y otros, los mejores maestros decoradores de España en la mitad del siglo XVI».

Con gran espíritu crítico y acertado en el juicio, en el t. VI. (p. 59) Don Vicente Lampérez y Romea (*Las capillas del Obispo y de San Isidro*) fija el concepto de las obras de la capilla del obispo de Plasencia. Del retablo dice «Atribúyese a Francisco Giralte.» siguiendo a Ceán; y fija su tendencia, que era el estilo impuesto por Berruguete, pero percibiéndose «el impetuoso ambiente que inspiró al extranjero Juní, que por esta época labraba en Valladolid algunas de sus *retorcidas* esculturas.» De los sepulcros de los padres del obispo expresa que «Se atribuye su labra á Giralte, y bien pueden haber nacido del mismo cincel las tres obras citadas, atendiendo á la semejanza de estilo y analogía de mano.» De otro modo escribe Lampérez del sepulcro del obispo, lo que demuestra sus diferencias con las obras anteriores: «en la desquiciada composición arquitectónica donde se pierde la ordenación de las líneas; en el confuso conjunto; en aquella recargada cartela que contiene el epitafio de D. Gutierre; en las figuras todas, de redondas y aplastadas facciones y vestiduras movidas con exceso y con mediano gusto ejecutadas; en la obra toda se adivina que la mano de Giralte, á quien también se atribuye, debi-

litada por la edad, necesitaba ya la colaboración que quitó á sus obras la pureza y buen gusto de su primera manera.» De las famosas puertas de la capilla, cuya atribución a Giralte, por Ponz y Ceán cita Lampérez, hace un análisis breve y estimado, y fijándose en la talla de los *grutescos*, «de hermosísimo dibujo y fiera ejecución», del Renacimiento español; en la influencia italiana de los relieves de las dos batallas de los tableros, hechos a manera de «perspectiva *pictórica*»; en la delicadeza de las armaduras de los combatientes verdaderamente *milanesas;* en la composición de las cenefas, que son semejantes a las jambas de la portada del alcázar de Toledo, ejecutadas por Enrique Egas, sobrino del maestro Egas; y en la composición general, Lampérez determina que es «esta obra de difícil atribución á la mano que esculpió el desequilibrado y tempestuoso sepulcro de D. Gutierre de Vargas.» Acompañan al escrito de Lampérez dos fototipias de los conjuntos del retablo y puertas. Es de observar que en una nota cita Lampérez una memoria publicada por Don Francisco Belda con investigaciones propias en el archivo de la capilla: el no citar dato alguno nuevo sobre los artistas de retablo, sepulcros y puertas, y sí solamente los consignados referentes a las escrituras de Villoldo, prueba que los papeles del archivo no revelaron el nombre del escultor o escultores.

El t. XII del mismo *Boletín* publicó cuatro fototipias relacionadas a estas obras: repitió (p. 26 y 89) el retablo y puertas del trabajo del señor Lampérez; y otras dos láminas con el sepulcro del obispo Don Gutierre de Vargas y el de su madre Doña Inés de Carvajal (pág. 26). El del padre, el licenciado Don Francisco de Vargas, se dió en fototipia en el t. XIII, pág. 1.

Don Enrique Serrano Fatigati dió parte de su estudio *Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días* en el t. XIII del referido *Boletín*, y por tercera vez se publicó lámina del retablo de la capilla del Obispo, más hermosa fototipia y en mayor tamaño (pág. 51), y otras tres láminas sueltas con cuatro detalles, en primorosas reproducciones fototípicas, de las puertas: una de ellas contiene (pág. 53) los relieves de las puertas altas de las hojas con el Angel expulsando del Paraíso a Adán y Eva; las otras dos (páginas 54 y 55), los tableros que representan la conquista de Maceda y la batalla dada por los israelitas contra Amalec mientras Moisés ora en el monte. En las líneas que dedica Fatigati a estas obras de la capilla (págs. 50-55), estudia con erudición sus detalles y fija su importancia de modo magistral. Hace decirle el retablo, con su abrumadora aglomeración de relieves, estatuas, columnas, guirnaldas, cabecitas y caprichos mil, que «cada uno de estos elementos por separado, con fuerza de abstracción bastante para prescindir de lo demás, produce verdadera emoción estética el primor y la delicadeza con que están trabajados en su gran mayoría, acusando en Giralte la doble personalidad de un trazador de planes de mal gusto y de un escultor genial y con manos de maestro.» Sigue en el retablo y en los tres sepulcros la atribución de Ponz y Ceán, a Giralte; pero de la observación de armaduras y arreos militares de los tableros de las batallas, deduce que

las puertas se hicieron próximamente por los mismos años que el retablo, hacia 1547, mas la comparación de los heridos y guerreros, caballos desbocados y gestos de dolor de las figuras de las puertas, no tienen parecido con los sentimientos que inspiran no solo las escenas sino los rostros de los personajes del retablo, dando por sintésis de su criterio que «no parece probable, como ya se ha repetido, que fuera el mismo autor el que dibujara y tallara de dos modos tan distintos, y precisamente en el mismo período de su vida.»

Por último, en *La Esfera* (núm. 8, del 21 de febrero de 1914) se publicó un gran grabado del retablo con los sepulcros a los lados, de los padres del obispo de Plasencia, y otro del sepulcro de éste; pero en el artículo que les acompaña dedicado a *El obispo don Gutierre*, nada se dice de los autores de las obras.

Es decir, nada se apunta relacionado con Berruguete, más que lo primeramente indicado por Ponz, «Del mismo Berruguete creyeron algunos pudiera ser esta obra» la del retablo; pero los papeles del archivo de la capilla se la adjudican a Giralte.

Pues, bien, a pesar de todo ello, Martí (*Estudios*, 577-581) da un giro nuevo al asunto, y debe tenerse en cuenta su opinión, aunque no vaya conforme con ella ni la corriente de los escritores de Madrid ni mi propio criterio, que vale desde luego poco. Trata del retablo y trata de los sepulcros y puertas. Aun sin negar la filiación que todos, desde Ponz, han fijado al retablo, justo es reconocer que no son decisivas las noticias tanto de Ponz como de Ceán Bermúdez. Dejando aparte lo del año de 1547 que comenta Martí, por estancias de Giralte en ese mismo año en Valladolid, precisamente cuando se hace la escritura de Villoldo, en Valladolid también, y en la que aparece Giralte, lo que le hace suponer que ese mismo año debió ser el del encargo a Giralte para el retablo, no deja de tener importancia lo que apunta sobre lo expresado por Ponz y Ceán, que al fin no aclaran la cuestión aunque se basen en papeles del archivo de la capilla. Se dan las datas de las escrituras referentes a Villoldo ya citadas, de 1547 la de los paños y de 1551 la de fianzas para la pintura y estofado del retablo; tanto en una como en otra aparece, es cierto, Giralte, en aquella contratando en nombre de Villoldo, en la segunda como fiador, pero también figura en ambas Villalpando. Además Ceán en el artículo de Giralte, dice claramente que en nombre de Villoldo otorgó escritura Giralte «obligándose Villoldo á la execucion del citado retablo mayor de la capilla del obispo, que despues aquel—es decir, Villoldo,—encargó á Giralte»; y ya he copiado del mismo Ceán en el artículo consagrado a Villoldo que expresó «bien que Villoldo pudo haberse hecho cargo tambien de la escultura y arquitectura, y encargar su execucion á Giralte». Con razón manifiesta Martí «¿dónde está la prueba de que por los años de 1547 hiciera Francisco Giralte la escultura? ¿Se encontrará en la sospecha de Ceán—precisamente al tratar de la escritura formalizada el 1551—de que Villoldo pudo haberse hecho cargo de la escultura y arquitectura para después encargarla él á su vez á Giralte? Pues entonces cómo dice primero que fué en 1547? ¿Son sufi-

cientes estas pruebas para un asunto de verdadero interés en el terreno artístico?». Estos reparos no quieren decir que Martí niegue la atribución del retablo a Giralte; busca la armonía por otro lado; pero parece como que le queda la duda, aunque siga la corriente por estar tan generalizada y continuada por todos los escritores de cosas de arte. El retablo en su escultura y arquitectura queda también en Martí por de Francisco Giralte.

Pero busca otra filiación en los sepulcros del Obispo y de sus padres y en las puertas. He aquí su suposición tal como la expone: «Se ha escrito hace poco el nombre de Berruguete, y es ocasión de hacer presente una idea que nos asaltó al conocer los documentos sobre el retablo de Cáceres. Concertó esta obra con Alonso Berruguete, D. Francisco de Villalobos Carvajal, como testamentario de D. Francisco Carvajal, arcediano que fué de la catedral de Plasencia (pág. 158). No sabemos, es cierto, si á los mencionados Carvajales les unía algún lazo de parentesco con D. Gutiérre de Carvajal, obispo de Plasencia; pero lo conceptuamos muy verosímil. Asociando ambos nombres entre sí y á la vez con Berruguete, recordando que el retablo de Cáceres fué concertado el 1557 y las obras de la capilla del Obispo de Madrid se principiaron diez años antes, muriendo D. Gutiérre en un pueblo de la provincia de Cáceres; no es violenta en modo alguno la suposición de que el Obispo conociese á Berruguete y le dejara recomendado á sus deudos para el retablo de la iglesia de Santiago. Conocería al artista, conocería sus obras, porque tal vez él mismo le hubiera empleado para las que acababan de construir en su capilla de Madrid. ¿Pues qué, no asoma el nombre de Berruguete á los labios, cuando se contemplan las puertas de la capilla del Obispo ó el sepulcro de D. Gutiérre de Carvajal? ¿Tan extraño es que pusiera en ellas sus manos? Por un incidente ha llegado á saberse que Francisco Giralte trabajó con Berruguete en la sillería de Toledo, y de igual modo aun careciendo de pruebas y testimonios que lo confirmen, puede suponerse que también Berruguete trabajase con Giralte—independientemente uno de otro—en las obras de la capilla del Obispo. Si la afirmación no se apoya en escrituras, cae sin embargo dentro de les deducciones artísticas más verosímiles».

Es decir,—resumiendo y descartando la opinión de Ponz y Ceán que adjudican a Giralte todas las obras de escultura de la capilla del Obispo, —que Becerro de Bengoa atribuye las puertas a Giralte; Martí que pudo hacerlas Berruguete; Lampérez y Serrano Fatigati ven otras filiaciones que habría que buscar en Madrid o Toledo, pero no en Berruguete; los tres sepulcros se le atribuyen a Giralte por Lampérez y Serrano Fatigati; Martí ve en el del obispo la mano de Berruguete; todos están conformes en que el retablo es de Giralte. ¿Qué atribuciones son las más ciertas o verosímiles?

Es difícil inclinarse por una u otra. Pero, creyendo como Martí que la prueba que alegaron Ponz y Ceán para adjudicar el retablo a Giralte no es de fuerza, ni Becerro de Bengoa ni Martí tienen razón: en las puertas no se ve a Giralte ni a Berruguete; en el sepulcro del Obispo tampoco se conoce la mano de Berruguete. Hay en el sepulcro, y mejor en los

sepulcros, muchas cosas del estilo de Berruguete, es cierto; algunos detalles de ellos recuerdan el de San Pablo en Palencia, y quizá por ello viera Martí la mano de Berruguete en el de Madrid; pero el de Palencia no pasa de ser una atribución, muy generalizada, es cierto, pero basada en el estilo del maestro, y eso es muy elástico. La tradición inventada en tiempos modernos no es de fuerza.

Lampérez y Serrano Fatigati están más en lo cierto. Observan notable diferencia entre las puertas y el retablo y sepulcros. Es evidente; pero no pueden pronunciarse por Berruguete en las puertas, no porque sean sus labores inferiores a la del retablo, principalmente, sino porque las composiciones son distintas al genio de Berruguete, muy otras la mano y el diseño ó modelos. Yo creo lo mismo.

Siguen estos dos eruditos escritores la tradición de atribuir retablo y sepulcros a Giralte, por la semejanza de las cuatro obras en muchísimos particulares, y hay que suponer que en las cuatro hubo, por lo menos, el mismo trazador. Mas ¿está probado que Giralte hizo el retablo? Fundándose en los dichos de Ponz y Ceán parten todos, y hay que reconocer que no demuestran la atribución: se basaron en lo mismo que Martí, y esas amistades y esos conocimientos y relaciones dirán algo, pero no lo demuestran todo.

En el retablo es en donde veo yo más de Berruguete. La composición general es más recargada y abrumadora que las de Berruguete; pero aquellas columnas abalaustradas son del estilo del maestro, y sobre todo aquellos relieves de la Circuncisión y del Entierro tienen figuras que parecen arrancadas de las del retablo de San Benito de Valladolid. ¿Quiere esto decir que vaya a atribuir el retablo de la capilla del Obispo a Berruguete? De ningún modo, ni se me ha pasado por la imaginación semejante especie; pero bueno es hacer constar que la atribución a Berruguete que vió Ponz y negó en seguida, no era un disparate; estaba perfectamente justificada; pues aun siendo la obra auténtica de Giralte, hay que recordar que antes éste había trabajado al lado del maestro en la sillería de Toledo, sino en otras obras, y algo influiría aquél en tan buen oficial que podía codearse ciertamente con los mejores maestros del siglo XVI, si suya es la obra de la capilla del Obispo. Obras auténticas de Giralte son el retablo de la capilla de los Corrales en la Magdalena de Valladolid, y el mayor de San Eutropio de el Espinar, tirando a lo clásico éste. Entre ambos hay notables diferencias; pero de ellos al de la capilla del Obispo, aun son más notables aquéllas.

Sin negar, pues, que el retablo en la escultura y arquitectura sea de Giralte, y eso lo probará algún día quizá un documento hasta ahora no encontrado, veo en él detalles que pudieran pasar por de Berruguete, aunque no sean suyos; en los sepulcros, el mismo estilo que en el retablo, y recuerdan algo el citado de Palencia; en las puertas no veo a Berruguete por ningún lado. ¿Pudiera deducirse de ahí que el sepulcro de los marqueses de Poza en la iglesia palentina de San Pablo, fuese de Giralte? Yo mis dudas tengo al atribuir éste a Berruguete, según la opinión general. Como digo al tratar de la obra de Palencia, es ésta más

clásica; pero es del corte de los sepulcros y retablos de Madrid. Como en estos, las columnas no abalaustradas están coronadas por capiteles jónicos; llevan los fustes estriados del primer cuerpo del de Palencia, por debajo de los collarinos, anillos de mascarones y niños, y con motivos análogos o cabecitas o querubines se repite el tema hasta dos y tres veces en cada fuste similar de las obras de Madrid. El Cristo atado a la columna del centro del retablo de la capilla del Obispo, con columna alta, se repite también sobre el eje del arco del sepulcro de San Pablo de Palencia, y como en la parte inferior del retablo de la Adoración de los Reyes en Santiago de Valladolid. Similitudes y circunstancias que yo reuno y que me hacen dudar hasta cierto punto, de la atribución de las obras de Madrid a Giralte y de la de Palencia a Berruguete.

Parroquia de San Martín

BULTOS DEL CONTADOR MAYOR DE D. CARLOS I Y SU MUJER

Después de describir Ponz la capilla de Nuestra Señora de Valvanera, en la parroquia y monasterio de San Martín, y de copiar las inscripciones sepulcrales de los lados del presbiterio, referente la del lado del Evangelio a Alonso Gutiérrez y su mujer Doña María de Pisa, indicando que «acabóse á 10 de Septiembre año de 1543», y la del lado de la Epístola, que se colocaron allí los sepulcros por orden y licencia de Don Manuel Zapata y Mendoza, «Patron actual, año de 1684», añade que «Estaban antes en medio de la capilla, y por tanto es regular que las urnas tuviesen labores por los quatro lados: como despues los arrimaron á las paredes, solamente se ven los tres, y en ellos se figuran escudos de armas, mascaroncillos, niños, figuritas quiméricas, hojas, y otras muchas cosas al estilo de Berruguete, de quien se sospecha que sean, ó á lo menos de alguno que lo imitó. La estatua del varon se representa armada; y el todo de la obra es de lo mejor que hay en Madrid, segun aquel estilo, semejante á lo de la capilla del Obispo, junto á S. Andrés». (Ponz, V, p. 201).

Dicho se está que Ceán había de catalogar las obras entre las de Berruguete y lo hizo así (I, 138):

«Dos sepulcros en la capilla de Valbanera: dícese que estuvieron antes en medio de ella. Están adornados con escudos de armas, niños, mascaroncillos, figuritas, y otras cosas de buen gusto. La inscripcion que está en el del lado del evangelio dice así: «Estos bultos mandáron hacer los muy magníficos señores Alonso Gutierrez, contador mayor del emperador rey D. Cárlos y su tesorero general y de su consejo, y D.ª María de Pisa su muger. Acabóse á 10 de septiembre año de 1543».

Estos sepulcros y estatuas desaparecieron ha ya tiempo, y de lo que sucedió dió cuenta el conde de la Viñaza (II, 63), ignorándose dónde se encuentran en la actualidad, por más que creo recordar haber leído que habían pasado a una colección particular del extranjero. Lo de Viñaza es:

«De los dos magníficos sepulcros que había en la capilla de Valvanera, de la iglesia de San Martín de Madrid, sólo pudieron recogerse las

dos medias estatuas de medio cuerpo arriba: lo restante se perdió. Gracias al Sr. Carderera se colocaron en un patio del Museo de la Trinidad, defendidas del agua por un doselete provisional; pero más tarde desaparecieron».

Alcázar o antiguo Palacio Real

OBRAS

Palomino conjeturó que Berruguete había dirigido los trabajos del Alcázar de Carlos I. No tiene fundamento. (*V. Granada-La Alhambra* y *El Pardo-Palacio*).

Ya dijo Llaguno y Amirola (II, 11) que las obras reales «de Madrid y del Pardo fueron de Covarrubias y Luis de Vega».

MEDINA DEL CAMPO (Valladolid) **Parroquia de San Antolín**

RETABLO MAYOR

El primero que yo sepa que fijó la importancia del retablo mayor de la iglesia colegial de San Antolín de Medina del Campo, fué, como tantas otras veces, D. Antonio Ponz, según el cual, el retablo indicado «parece de Alonso Berruguete», y está lleno «de labores segun la práctica de aquel artífice», aunque se «deja conocer que se ocuparon diferentes manos en la ejecucion de una misma idea», lo que parece indicar, que bien pudiera ser la obra de Berruguete, dirigida o trazada por él, pero que allí trabajaron otras manos muy distintas a las del famoso escultor; y, en efecto, se ve allí labor que no puede atribuirse de modo alguno a Berruguete.

Esto fué bastante para que Ceán dijera que la obra «parece» de los discípulos de Berruguete, no de éste, como dijo Ponz.

Cataloga el retablo entre las obras de Berruguete, y escribe de él:

«El retablo principal, que tiene cinco cuerpos llenos de labores y de estatuas de santos, con baxos relieves de la vida de Jesucristo. Parece trabajado por sus discípulos.»—(Ceán, I. 141).

Descripción más completa había dado antes Ponz: «Es de cinco cuerpos, y están llenos de labores, segun la práctica de aquel artífice [Berruguete], con nichos, basamentos, y columnas abalaustradas: se ven repartidas por todo él muchas figuras de Santos y medios relieves, que representan asuntos de la vida y muerte de Jesuchristo. Entre estos hay algunos de superior mérito, como son el de la Venida del Espíritu Santo, el del Nacimiento y la Adoracion de los Reyes, sin que por esto carezcan de él los demás. Se dexa conocer que se ocuparon diferentes manos en la execucion de una misma idea, como era regular en obras de igual trabajo.» (T. XII, carta 5.ª)

Esto hace suponer, observando lo copiado de Ceán, que éste no vió la obra, como le ocurrió casi siempre.

Entre uno que dice que «parece» ser de Berruguete, y otro que «parece» trabajado por sus discípulos, vienen luego muchos autores y hacen la adjudicación de plano de la obra a Berruguete, llegándose a escribir en la *Guía del Viajero en Medina del Campo*, de D. Antero Moyano, de modo absoluto y preciso, que el retablo mencionado es «debido al cincel de Alonso Berruguete», dicho no fundado en otra cosa que en las versiones admitidas por algunos y que tienen por origen los textos de Ponz y Ceán.

En efecto; en ese retablo hay algo de lo de Berruguete: está la disposición general en divisiones y subdivisiones de los cuerpos, que si se tomó de los retablos góticos, dió otro carácter al hacerse el Renacimiento; están las columnas abalaustradas del corte y estilo de las que hizo Berruguete en los retablos conocidamente auténticos suyos; tiene la abundancia y esplendidez de adornos menudos, en frisos, fajas, etc. como las obras de Berruguete, como todas las de la época; pero, en cambio, la parte de escultura propiamente dicha, las historias de relieve y las estatuas de todo bulto no son ni pueden ser de mano de Berruguete; faltan aquella valentía, aquel vigor, aquel movimiento y aquella expresión que bien de cerca, y de modo intenso, se observan en el Museo de Valladolid y en el retablo de la Adoración de Santiago, en la misma ciudad.

Un retablo parecido en muchos detalles al de Medina existe en Santa Clara de Briviesca (Burgos); éste le hizo en 1523 Diego Guillén, de Burgos en 10.000 ducados, aunque le terminó luego el vecino de Miranda de Ebro, Pedro López de Gamiz *(Burgos*, 1006); pues ello dió motivo a Mr. Emile Berteaux *(Hist. de l'Art.*, t. IV, 2.ª parte, 940) para escribir «Desde 1523, Diego Guillén, que habitaba en Burgos, y que era sin duda pariente de uno de los escultores llegados de Toledo a Sigüenza, fué a Briviesca a esculpir el retablo de Santa Clara. Se le puede atribuir el retablo de la colegiata de San Antolín, en Medina del Campo.»

De este retablo me he ocupado con alguna extensión en mi libro *Los retablos de Medina del Campo*, (págs. 9-30); y Don Elías Tormo y Monzó me escribió una carta, al mismo asunto relacionada, publicada en el citado libro (págs. 167-176). Nada, por ahora, puedo añadir, sino que también son candidatos a la atribución de la obra del retablo mayor de San Antolín, Juan Picardo y Pedro Andrés, por 1558, distinto el Picardo de Juan de Juní, que alguien supuso eran la misma persona.

RETABLO DE SAN GREGORIO

También llamó este retablo la atención de Ponz y por sus frases, que nada decían de Berruguete, dedujo Moyano en su *Guía del viajero en Medina del Campo* (pág. 138) que «Obra del mismo Berruguete es sin duda el pequeño altar que representa á San Gregorio.»

Me he ocupado de este retablo en mi citado libro (pág. 30-33), y en nada le creo de Berruguete y hasta le supuse de época posterior al maestro: de fines del XVI. Después he comprobado *(Bol. de la Soc. castellana de exc.* VII, 484) que, en efecto, se colocó en el sitio que está en

1584 por los fundadores de la capilla Pedro Rodríguez Contreras y su mujer Engracia de Medina, según reza la inscripción lateral.

OLMEDO (Valladolid) **Iglesia de San Andrés**

RETABLO MAYOR

Ha sido corrientísimo atribuir a Alonso Berruguete el retablo mayor del monasterio de Jerónimos titulado de «La Mejorada», cerca de Olmedo, y se ha negado de plano, y de modo absoluto luego, atribución tan general, pretendiendo fundar la negativa en la data de la obra, quince años posterior al fallecimiento del maestro ocurrido en Toledo.

Procuraré condensar mis notas y darlas la mayor claridad posible, sacando, en definitiva, la consecuencia de que la obra mencionada existe y es, efectivamente, de Berruguete, sin que repugne ni contradiga a atribución tan seguida, el argumento que se ha sacado a colación para negarla.

He de indicar como base fundamental y primordial, casi documental, que el primero que citó el retablo de la Mejorada como obra de Berruguete, fué Juan de Arfe y Villafañe en su *Varia commensuracion para la Escultura y Arquitectura*, que publicóse por vez primera en Sevilla en 1585. Dijo así, al citar las labores de Berruguete hechas en estos reinos: «el Retablo del Templo de S. Benito el Real de Valladolid, y el de la Mejorada, y el medio Coro de sillas, y el Trascoro de la Catedral de Toledo». (Pág. 95 de la edición 7.ª, en Madrid, 1795).

La cita no puede ser de mayor autoridad. Arfe apunta cuatro obras de Berruguete. y tres de ellas están perfectamente documentadas, porque al decir el trascoro, bien se nota que se refería al grupo de la Transfiguración en la catedral toledana. La cuarta obra, hasta la fecha no documentada, es el retablo de la Mejorada. y bien puede equivaler a un documento de probada autenticidad el dicho de Arfe. Ni éste era un cualquiera que no conociese perfectamente las obras artísticas de su siglo, ni puede suponerse de ningún modo que la noticia fuera por él inventada, sino tomada de labios perfectamente autorizados. Arfe era casi contemporáneo de Berruguete. Todo ello hace mucha fuerza para mí: es el dicho, documento casi decisivo y no se ha citado ni se ha hecho hincapié en él,—por más que toda la seguida atribución en él se apoyó, —quizá por no leer el libro de Arfe con cuidado, o por leerse poco.

La «atribución tradicional», como se ha dicho, ha sido seguida. De Arfe tomó la noticia Palomino, que la da casi con las mismas palabras.

Ponz no se detuvo en la Mejorada. En el *Viage fuera de España* (I, carta 1.ª, número 23) solamente citó en Olmedo el hermoso retablo de Santa María, «estimable por las pinturas y esculturas que se conservan en él». A haber visto el de la Mejorada alguna frase siquiera le hubiera dedicado.

Pero, en cambio, Llaguno (II, pág. 11) citó varios retablos hechos por Berruguete, y entre ellos «el de la Mejorada, monasterio de gerónimos

cerca de Olmedo en Castilla la Vieja... en las tres artes». Luego repitió Ceán *(Diccionario,* I, 142), también en las obras de Berruguete, en la Mejorada, «El retablo mayor con sus estatuas, baxos relieves y pinturas». Ortega Rubio en *Los pueblos de la provincia de Valladolid* (II, 295) solamente expresó que «Es fama que el retablo mayor de la iglesia era obra del insigne escultor Alonso Berruguete», y añade en nota, que los monjes dieron la capilla mayor a unos caballeros de Olmedo, los cuales hicieron en ella su enterramiento.

En el folletito *Alonso Berruguete* de D. Matías Vielva (pág. 15), se expresa que «Al mismo tiempo—lo dice después de tratar del sepulcro de Fray Alonso de Burgos, obispo de Palencia, en la capilla del colegio de San Gregorio, de Valladolid, obra que se atribuyó á Berruguete y resultó ser de Felipe de Borgoña,—labró el retablo del convento de Jerónimos de la Mejorada cerca de Olmedo».

Y dejó de citarse el retablo de la Mejorada y empezó a sonar el de San Andrés de Olmedo. En efecto: Quadrado ya no vió en el monasterio de la Mejorada cosa de importancia; en cambio se hizo eco de una obra de Berruguete en la entonces parroquia citada de San Andrés en la villa de los «Siete sietes». Dijo de este modo (*Valladolid, Palencia y Zamora,* pág. 212): «A San Andrés distinguen el retablo mayor, atribuído por mera tradición á Berruguete no solamente en la parte de escultura sino también en la de pincel». D. José de Igual en un breve articulito titulado *Olmedo (Apuntes de viaje),* publicado en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (t. VIII [1900], pág. 98), escribió sencillamente de las cosas de San Andrés: «El retablo mayor se atribuye á Berruguete». Yo, por mi parte, en mi librito *Alonso Berruguete* (pág. 54), expuse que «El retablo mayor de la parroquia de San Andrés, de Olmedo, es también atribuido por la tradición á Alonso Berruguete, y quizás se refieran á este retablo los que han indicado que el del monasterio de Jerónimos, llamado de la Mejorada, á una legua de Olmedo, era del pintor de cámara de Carlos I».

Escrito mi libro sin conocer aún *Los pueblos de la provincia de Valladolid,* de D. Juan Ortega Rubio, en esta obra tiene confirmación la noticia que daba del traslado del retablo. Pero al leerla, el desencanto fué inmenso: en el tomo II (pág. 288) trata el historiador de Valladolid de la iglesia de San Andrés de Olmedo, y escribe: «El retablo mayor, procedente de la iglesia del monasterio de la Mejorada, con ocho regulares pinturas, se atribuye á Berruguete; pero no es obra del afamado artista», y demuestra esta especie, en nota al pie, con el dato de que Berruguete falleció en Toledo en 1561, como es cierto, y el retablo tiene un letrero que expresa que «Esta obra mandó fazer la Señora Doña Francisca de Zúñiga en el año 1576 años.

La negativa de la atribución a Berruguete no podía ser más concluyente. Y no es eso lo peor, sino que inmediatamente la siguieron otros como Don Miguel de Asúa y Campos en su libro *Por carretera (Apuntes de viaje)* (Madrid, 1900; páginas 70-71) el cual por tener de guía el libro de Ortega, cayó como éste, en otro error garrafalísimo, como el de

suponer ocho tablas pintadas, cuando son relieves. Dijo así de San Andrés: «El altar mayor, atribuido indebidamente á Berruguete,—puesto que murió en 1561 y en el retablo se lee: «*mandóle hacer D.ª Francisca de Zúñiga en 1576*»—lleva en tabla ocho pinturas de la vida y pasión de Nuestro Señor Jesucristo, algunas muy notables».

He registrado, para reunir el mayor número posible de referencias, los papeles del archivo de la Comisión de monumentos, y a mi actual objeto encuentro solamente reseñado en la Mejorada (Inventario de 8 de febrero de 1838), «El Altar mayor con su correspondiente retablo de buen uso con diferentes figuras al parecer de mérito: su mesa de altar y en el centro se halla Ntra. Señora de la Mejorada, de bulto con un niño en los brazos». En una nota de la relación ó «Lista de los cuadros recogidos en los conventos suprimidos de la villa de Olmedo», firmada por Don Pedro González, el primer Director del Museo, en 14 de junio de 1845, aparecen «cuatro adornos como altares q.e existían en el claustro vaxo de la mejorada bastante grandes con baxos relieves y tallas en nogal de mucho merito obra de Berruguete, y uno de ellos se compoene de tres pinturas al oleo en tabla muy antiguas, q.e representan varios milagros de S.n Bernardo con adornos góticos dorados... los mencionados cuatro altares... han sido entregados actualmente por los compradores del Convento de orden del Sor. Intendente de la Prov.a á la Parroquial de S.n Juan y el Parroco de la misma se ha opuesto á su entrega, sin orden del Gobernador del Obispado, contestándolo así por oficio». Algunos de esos altares ¿serían los de la Crucifixión y el dedicado a San Juan, hoy en esta parroquia, aquél con columnas abalaustradas del estilo y corte de las de Berruguete? Es probable.

Pero no hay ningún dato concreto que se refiera al retablo mayor de la Mejorada, en la actualidad en San Andrés.

He de manifestar francamente que me malhumoró la fecha que escribió Ortega Rubio, 1576, sobre el retablo de la Mejorada en San Andrés de Olmedo. El caso le consulté con Martí, por si tenía alguna noticia adquirida posteriormente a su obra *Estudios histórico-artísticos*, ya que tan entusiasta se mostró de Berruguete. Pero dejó de pensar en el maestro, y no hizo excursión a Olmedo, porque creyó de buena fe en la fecha que del retablo estampó Ortega. Yo, que tampoco había visto la obra, me eché a pensar en una atribución probable, y pesando mucho en mí, como no podía menos, el dicho de Juan de Arfe y Villafañe, suponía a Inocencio Berruguete como autor de la obra, acompañado en ella, quizá, de su cuñado Esteban Jordán. Entonces se armonizaba el año de 1576 y el apellido de Berruguete.

Mas tan grande como fué esa contrariedad expresada, fué la satisfacción que recibí al leer por vez primera el letrero del retablo, que conmigo, y sin duda de género alguno, leyeron también los once excursionistas que me acompañaban. El letrero está dividido en dos cartelas del zócalo o basamento, debajo de los pedestales de las columnas extremas. Dice la de la izquierda:

ESTA OBRA MADO
FAZER LA SEÑORA DOÑA

y la de la derecha

FRANÇISCA DE ZVÑIGA
EN EL AÑO DE 1526 AÑoS

El 2 de la decena del año está perfectamente claro, sólo que está pintado en forma de Z, y sin duda, Ortega no vió el trazo inferior horizontal y leyó equivocadamente 7. No es el primer caso, como tampoco leer 9 por 5 cuando éste se hacía de gancho exagerado.

La fecha de 1526, la perfectamente auténtica, ya es otra cosa: ya no puede contradecir el hecho de que pudiera hacer la obra Berruguete, quizá la primera de importancia en la comarca, pues hasta 8 de noviembre de 1526 no contrató o hizo la escritura para el retablo de San Benito de Valladolid. Ahora se ve claro el dicho de Juan de Arfe, y la atribución que de él tomaron los demás escritores antiguos de arte. Falta una cosa: comparar la obra con otras perfectamente documentadas del maestro.

Este examen es también favorable a la atribución seguida. Hay que descartar desde luego, que al montar el retablo en la iglesia de San Andrés, sustituyeron columnas y otros adornos, algunos hasta barrocos, a los primitivos de la obra; de dos retablos hicieron uno; así y todo, conserva su carácter general bastante bien.

En líneas generales, se forma el retablo de un zócalo o basamento, un cuerpo principal alto y otro segundo o ático en cuya altura se incluye el característico Calvario. En su ancho venía a estar compuesto el retablo de un compartimiento central y dos laterales, uno a cada lado, separados por un intercolumnio formado por dos columnas.

El basamento lleva doble plinto decorado con mascarones y motivos adecuados; en el segundo, a los extremos están los letreros ya copiados. El resto del pedestal tiene: debajo de las cuatro columnas próximas al centro, cuatro nichos con pequeñas estatuas de los Evangelistas, del tipo, estilo y actitudes marcadas de Berruguete; debajo de las más laterales, los blasones de los donantes, y correspondiendo a los compartimientos también laterales, las figuras, sin duda, de Doña Francisca de Zúñiga y otra persona de su familia, encerradas en marcos circulares.

El cuerpo principal consta, en el compartimiento central de un nicho semicircular barroco, con la estatua de San Andrés, no de Berruguete, es claro. Es la parte más alterada: desaparecieron las columnas de los intercolumnios próximas al eje de la obra. Las otras cuatro columnas que quedan son de tercio inferior estriado con estrías anchas; los otros tercios con grutescos, conservan la forma cilíndrica. Tanto los compartimientos laterales como los intercolumnios, se dividen a la mitad de su altura. Probablemente los últimos llevarían cuatro estatuas; los primeros tienen magníficos altos relieves, que representan, en la izquierda, el de abajo, el encuentro de Jesús y la Virgen camino del Calvario; el de arriba

la Anunciación; y en la derecha la Oración del Huerto y el Nacimiento de Jesús, respectivamente.

Correspondiendo con las columnas del cuerpo principal, el del ático lleva verdaderos balaustres, que dejan espacio para cuatro relieves. El centro le ocupa el Calvario con el Crucifijo, la Virgen, San Juan y la Magdalena; el brazo horizontal de la cruz poco más elevado que la cornisa de este segundo cuerpo dentro de arco semicircular peraltado. Por la izquierda el relieve del compartimiento lateral figura el Nacimiento de la Virgen, el del intercolumnio, la Resurrección; sus simétricos son la Adoración de los Reyes y la Venida del Espíritu Santo.

En total, además del Calvario, los Evangelistas y los retratos de la donante y su deudo, los ocho hermosos relieves que supusieron ocho pinturas Ortega y Asúa.

Si el carácter general de la decoración del retablo es del estilo de Berruguete, los preciosos relieves patentizan la mano del maestro; su modo de componer, de encarnar y estofar, y sobre todo la similitud de algunas figuras con otras de Berruguete son prueba inequívoca. Los relieves de la Anunciación y camino del Calvario tienen figuras completas, en todos sus detalles, iguales a algunas de los relieves de San Benito de Valladolid. Se conoce hasta que las dos obras se hacían por el mismo tiempo. Las mismas actitudes, la misma expresión, la misma composición; la identidad de la mano no puede ser más evidente.

Yo ya no dudo. Con estas circunstancias anotadas y el dicho, de gran autoridad, de Juan de Arfe, la obra queda perfectamente autenticada y casi documentada. Es magnífica; si se montó, como parece, antes que el retablo mencionado de San Benito de Valladolid, haría época. Su buena ordenación, la ausencia de los múltiples relieves y estatuillas, y más que ello, la fuerza expresiva de las figuras, le harían admirar entonces, como es de admirar ahora, a pesar de sus alteraciones, hechas por gentes indoctas. En todos los tiempos fué y es buena obra.

Hubiera querido ilustrar esta esplendorosa labor del maestro con algún documento que fuera la comprobación de la atribución. No me es posible. El retablo da la fecha del encargo y el nombre de la generosa donante. ¿Sería Doña Francisca de Zúñiga de la familia de los caballeros de Olmedo a quienes los monjes de la Mejorada dieron la capilla mayor de la iglesia para su enterramiento? El retablo manifiesta que Doña Francisca era persona muy principal, y por si ello fuera poco la misma señora fundó en Olmedo, en 1500, el convento de la Madre de Dios.

Pocos datos son estos referentes a Doña Francisca de Zúñiga, más merecía; pero no tengo registrados otros. No son pequeños, de todos modos, la identidad y filiación de la obra perfectamente comprobada, como creo haber conseguido, por el carácter y estilo del retablo, por haberlo dicho Arfe, y por la fecha, puesta hoy en su lugar, único inconveniente y obstáculo que se oponía a la atribución, que se decía «tradicional», de la obra al gran Berruguete.

Parroquia de Santa María

RETABLO MAYOR

En la amena pero brevísima excursión que en mayo de 1915 realicé a Olmedo en la que pude comprobar que de Berruguete era el actual retablo de San Andrés, como acabo de indicar, vimos otra obra similar, de gran interés y perfectamente completa, que llamó poderosamente mi atención, pero que pude dedicarla muy brevísimos instantes por las premuras del tiempo y porque ser jefe de aquella excursión me obligaba a otras atenciones. He pretendido repetir la visita, y no me ha sido dable hasta la fecha. Ví, de todos modos, aunque la mirase a la ligera, en el retablo de Santa María de Olmedo, una obra de la época y de estilo de Berruguete y Juní, no bien clasificada a primera vista, pero de indudable procedencia castellana, y muy probablemente vallisoletana.

Un compañero de excursión, el escultor Don Ramón Núñez, quiso concretar más, y se pronunció decididamente por Berruguete al hacer la crónica de la visita *(Bol. de la Soc. cast. de exc.*, VII, 122-123). Escribió de este modo: «En Santa María, [admiramos] el soberbio altar mayor, obra también indiscutible de Berruguete, con doce hermosísimas tablas, pintadas, su exhuberante ornamentación, verdadera filigrana de arte, cuya riqueza de trazado asombra por sus bellísimas proporciones y el desarrollo perspectivo de los tres cuerpos de columnas laterales del altar, decoradas con tal ingenio, que más parecen dignas de ser repujadas en plata que en la frágil madera en que están esculpidas —Hállase en perfecto estado de conservación, y esta colosal obra de nuestro eximio artista merece que sólo por ella sea visitada la patriarcal y simpática villa de Olmedo.»

Pero ¿es realmente de Berruguete este primoroso retablo de Santa María de Olmedo? Nadie, hasta el Sr. Núñez, hizo atribución tan rotunda, ni que se le pareciera. Siguiendo mi costumbre, paso revista a los escritores que de la obra se ocuparon, empezando por Ponz, que en el *Viage fuera de España* (t. I, c. I, núm. 23) expresó solamente: «La Parroquia principal es la de Santa María, cuyo retablo mayor es uno de los que nos restan del estilo menudo de principios del siglo XVI, estimable por las pinturas y esculturas que se conservan en él;» al que siguió Quadrado *(Valladolid, Palencia* y *Zamora*, pág. 211), diciendo de Santa María que tiene «un retablo de menuda arquitectura donde pintó los misterios de la Virgen en doce interesantes tablas algún purista aventajado.»

Ortega Rubio en *Los pueblos de la provincia de Valladolid*, (II, 287) escribió, referente al asunto: «Adornan el retablo mayor doce tablas de la escuela de Alberto Durero, que representan la historia de la Virgen»—y en nota relacionada a este lugar: «En el cuadro de la Adoración se halla la fecha de 1550»;—«y tres regulares esculturas: la Natividad de la Virgen en el primer cuerpo, la Asunción en el segundo, y un Cristo en el tercero. El mencionado retablo, por su sencillez, buenas proporciones y elegantes columnitas es uno de los mejores que he visto en las iglesias parro-

quiales de los pueblos de la provincia.» A Ortega siguió Asúa *(Por carretera*, pág. 70), quien repitió que «el altar mayor tiene doce tablas bien pintadas, de la escuela de Durero.» Aun menos apuntó Don José de Igual *(Olmedo* en *Bol. de la Soc. española de exc.*, VIII, 97): «la capilla mayor... sólo ostenta un retablo bastante apreciable con los Misterios de la Virgen, en doce tablas del siglo XVI.»

De la iglesia de Santa María del Castillo, de Olmedo, escribí yo en la *Guía de Valladolid* (pág. 205): «Conserva esta parroquia un bello retablo mayor de doce tablas que representan la historia de la Virgen, y en escultura, en el paño central, la Natividad de la Virgen, la Asunción y el Calvario del remate con el Padre eterno en el frontón. Se califican las pinturas de ser de la escuela de Durero, sin duda por ser en tabla y del Renacimiento: no hay tal cosa, está fechada una de ellas, la Adoración de los Reyes, en 1550; la arquitectura y escultura tienen algo de los estilos del Borgoña, Berruguete y Juní.»

El Sr. Núñez afirma que este retablo es «indiscutible» obra de Berruguete, y el convencimiento no puede ser más afirmativamente dicho. No tengo yo ese convencimiento tan arraigado. Allí hay algo, repito, del estilo de Borgoña, del de Berruguete y del de Juní. Pero, descartando al primero, porque ya había fallecido cuando el retablo se fechaba en una de las tablas, quedan Berruguete y Juní como candidatos probables a la atribución del autor, y entre los dos, con más probabiidades Juní, porque si es cierto que las columnas laterales del retablo tienen su efecto perspectivo, como las del de San Benito de Valladolid, ese detalle dice poco. La composición general del de Santa María de Olmedo es parecidísima a la de la capilla de los Alderete en San Antolín de Tordesillas, obra indubitable de Juní. La misma ordenación general; el cuerpo central subdividido por arquitrabes que rompen las líneas corridas de las otras zonas laterales; los serafines sirviendo de tema dominante en los frisos de todos los cuerpos, tema de que tanto uso hizo Juní. La escultura no fué estudiada por mí, como he dicho; pero a primera vista no me pareció de Berruguete.

Creo, pues, la obra más próxima al artista francés que al castellano, lo que no quiere decir que no pueda ser de otro muy estimable artista, que sigue ignorado, como lo sigue, del mismo modo, el pintor de las doce tablas. He practicado diligencias encaminadas a que el Sr. párroco de Santa María de Olmedo me facilitase algunos datos que pueden existir en los antiguos libros parroquiales; me he dirigido también a otras personalidades de la villa; pero sin resultado alguno: últimamente ni han contestado a mis instancias. ¡Qué se va a hacer!

La obra es muy digna de estudio y de gran interés; está íntegra, además. ¡Quiera Dios se conserve así siempre! Ya llegará algún día persona que tenga autoridad y quiera molestarse en hojear librotes del siglo XVI, en los que aparecerá completa la historia del retablo, con sus autores y todo.

PALENCIA **Catedral**

APARICIÓN DE JESÚS RESUCITADO A SU MADRE. (TABLA PINTADA)

He aquí un cuadro que hemos traído y llevado diferentes veces, y al cabo no formamos criterio exacto sobre su atribución. Yo de él he pensado distintas cosas, y hoy estoy en la duda más perpleja figurándome unas veces ver en él la mano de Berruguete, y en otras visitas que le hago no le encuentro parecido con las maneras demostradas en las pinturas auténticas que conozco de Berruguete: tablas de los retablos de San Benito de Valladolid y de los hoy irlandeses de Salamanca.

El primero que se fijó en esta pintura a que me refiero, fué, como tantas veces más, Ponz (XI, 169), y aunque no apuntó bien el sitio donde se encuentra, que es el costado de la capilla mayor por la nave del Evangelio, llamó la atención sobre la pintura y señaló una atribución, punto inicial de todo lo que del cuadro hemos escrito. «En un altar del respaldo del mayor—escribió el autor del *Viage de España*,—se ve un quadro muy expresivo, y acabado, y representa á Jesuchristo que, acompañado de los Padres del Limbo aparece á la Virgen. Si Berrruguete pintó, como se supone, yo diría, que esta pintura era de su mano.»

Como fué muy frecuente en Ceán Bermúdez, en su *Diccionario* (I, 140), siguió al pie de la letra las indicaciones de Ponz, y escribió del mismo modo: «Se le atribuye—a Berruguete—una pintura muy concluida y expresiva, que está en un altar al respaldo del retablo mayor. Representa á Jesucristo que se aparece á su santísima madre resucitado y acompañado de los padres del limbo.» Más tarde Ceán en la *Historia del Arte de la Pintura*, que dejó manuscrita, cita como obras pictóricas auténticas de Alonso Berruguete, esa tabla de Palencia y las del retablo de San Benito de Valladolid.

Me ocupé de este cuadro en la monografía de *La Catedral de Palencia* (pág. 155) y comparándole, a distancia, con las tablas de Valladolid la duda me hacía caer del lado de la atribución a Berruguete.

Pero esa atribución que iba formándose y tomando cuerpo, es negada por Cruzada Villaamil en *El Arte de España*, y luego de censurar la atribución a Ceán Bermúdez, que la tomó de Don Antonio Ponz, niégala con relación a Alonso Berruguete, y deduce la obra como ejecutada por el padre, por Pedro Berruguete. Nada más lejos, a mi juicio, que la pintura palentina, de las tablas que dejó el padre del eximio escultor en Avila, últimas que he visto de Pedro. Pero ni artísticamente ni cronológicamente se puede aceptar la paternidad asignada al cuadro de la catedral de Palencia, por Cruzada Villaamil. Martí en sus *Estudios* (pág. 130) rebatió muy fundadamente los argumentos de Villaamil. Vino, pues, la negativa, y se siguió; y Vielva *(Alonso Berruguete*, 18), que recordaba lo dicho por Ponz, escribió que «este aserto no es prueba concluyente,» y yo me rectifico de lo dicho en *La Catedral de Palencia;* y en mi estudio de *Alonso Berruguete (*pág. 52) estampo—entonces escribía en Valladolid—

que «Estudiadas detenidamente las pinturas indubitables de Berruguete y esta de Palencia, se observan diferencias tan notables que alejan la idea de asignarle como obra suya la de la catedral de Palencia».

Comparo de nuevo las pinturas, algo más tarde; procuro no influirme de lo que se haya dicho anteriormente por unos y otros, y no encuentro criterio fijo y determinado. Entre la casi afirmación rotunda que hice primeramente de atribuir el cuadro a Berruguete, y la negación que expresé luego, me quedo ahora en una verdadera incertidumbre que no sé concretar. Acudo al auxilio de Martí que cristalizó la frase: «dudamos mucho que el cuadro en cuestión sea de Alonso, y negamos que pueda asignársele á Pedro.»

OBRAS VARIAS

He indicado ya que ha sido achaque muy frecuente atribuir multitud de labores a Alonso Berruguete sin más fundamento que la similitud de estilo y pertenecer aquéllas a la época del artista; y aunque muchas haya que negarlas forzosamente, porque el dato documental lo exija, algunas ofrecen ciertos visos de probabilidad que, por lo menos, dejan en suspenso todo juicio definitivo. Así ocurre con algunas obras que se citan en la catedral palentina.

Por de pronto, Ponz (XI, 171) escribió que «En el respaldo del coro hay variedad de labores, y mucha escultura, como del tiempo de los Reyes Católicos, y algo de ello muy parecido al estilo de Alonso Berruguete. Están allí las armas de dichos Reyes, y debaxo un quadro, del qual se hace mucho aprecio».—Se refiere Ponz a las hermosas tablas flamencas del trascoro.—Pero de estas particulares labores de escultura se equivocó Ponz al fijar el estilo del maestro; muy otro al suyo propio y característico lo que allí puede observarse, no da base para poder señalar nada de ello a Berruguete. Donde hay labores que recuerdan bastante su estilo, es en el costado del coro (nave de la Epístola); sin embargo, que las estatuas ni son del estilo del maestro, ni se le asemejan en nada.

Determinó estos detalles Vielva (pág. 14). «A estos años corresponde, pues lleva la fecha 1535 en una cartela, el arco en esviaje y la puerta del claustro que cae á los pies de la catedral de Palencia, comunmente atribuídos á Berruguete, atribución que tiene su fundamento bien sentado en la semejanza de estilo entre esta y otras obras ciertas del artista castellano: observación que puede igualmente hacerse respecto del retablo en piedra de San Pedro y San Pablo costeado por el obispo Sarmiento (1534); advirtiendo que las estatuas colocadas en las hornacinas laterales no pueden ser en manera alguna de este renombrado artista».

En mi citado libro de *La Catedral de Palencia* no dije nada de estas atribuciones. En efecto; llevan ellas algún viso de probabilidad. Las obras tienen algunos particulares que recuerdan otros de Berruguete, y hay una laguna en la vida de éste—de las muchas que se ofrecen,—desde 1532 a 1535, desde que termina el retablo de San Benito de Valladolid hasta que se abre el concurso para la sillería de la catedral de Toledo,

que no sabemos en qué obras se empleó; y, precisamente, a ese intervalo corresponden algunas labores de las citadas de Palencia. La atribución no es rechazada por la cronología de las obras de Berruguete; mas también hay que recordar que por aquel período Palencia no estaba exhausta de escultores. Pocos años después, de Palencia acudía a Valladolid, a competir con el genial Juní, Francisco Giralte, y a éste, con más fundamento que a Berruguete, pudiera atribuirse el retablo de San Pedro y San Pablo, tanto en la parte de piedra, como en el sitio principal, donde van los Apóstoles, de madera policromada: las columnas abalaustradas de una y otra parte son del mismo corte. Las estatuas de piedra, son mediocres. Las cartelas laterales que fechan la obra dicen:

AN DNI — 1534

Otro retablo hay en la catedral palentina, el de la capilla de San Ildefonso, que tiene algo del estilo de Berruguete, como le tiene de Juní, ¿será de Giralte, discípulo del primero y antagonista del segundo en el retablo de la Antigua de Valladolid? El retablito, que es primoroso y está perfectamente labrado, lleva dos fechas en las cartelitas sueltas con que rematan inferiormente las simuladas cuerdas que sujetan grupos de frutas y calaveras a los costados de la obra. En esas cartelas he leído «1529» y «1549», e indudablemente a ese período de veinte años corresponde el retablo, aproximándose más a la segunda cifra que a la primera. Don Francisco Simón en el *Album artístico fotográfico de Palencia,* dice que el retablo fué construído en 1549 (quizá leyera la cifra de la cartela), diez años antes de que falleciera el arcediano del Alcor Don Alfonso Fernández de Madrid, canónigo y cronista de Palencia y patrono, sino fundador, de la capilla; pero, entonces ¿qué quería significar el 1529? ¿acaso cuando adquirió el patronato el erudito canónigo palentino, provisor de los obispos de la ciudad Don Francisco de Mendoza (1534-1536) y Don Luis Cabeza de Vaca (1538-1550)?

A otros detalles de la misma catedral he oído relacionar el nombre de Berruguete, con el mismo fundamento que en las obras anteriores. Se referían a las obras de decoración de la capilla de San Pedro, con multitud de adornos en yeso, de caprichoso, prolijo y buen diseño, por más que el conjunto no resulte airoso. Sobre la puerta de la sacristía de esta capilla, se lee «A. 1552», y ciertamente que en ese tiempo no se recuerda estuviera empleado Berruguete en obra de empeño, pues en 1548 termina el remate de la silla arzobispal de Toledo y hasta 1554 no concierta la escritura para el sepulcro del cardenal Tavera. Pero eso no es argumento: aunque algunos detalles sean del gusto de Berruguete, otros no pueden atribuírsele de ningún modo, y mucho menos las figuras, poco esbeltas y amazacotadas, sin movimiento y sin expresión. Todo lo más que pudo hacer Berruguete fué influir con su arte en obra tan libre, que mejor pudiera ser trazada por algún oficial suyo, por Giralte, pongo por oficial, que se mostró más exagerado en recargar de adornos las obras de talla,

a juzgar por el retablo y sepulcro de Don Gutierre de Vargas en la capilla del Obispo en San Andrés de Madrid, si las obras son suyas de toda autenticidad.

Convento de San Pablo

SEPULCRO MURAL DE LOS MARQUESES DE POZA

El primero que sentó la atribución, nada más que probable, de esta suntuosa obra del Renacimiento español, fué el viajero Ponz, que tantas veces acertó en sus juicios, y tantísimas también se equivocó, porque en cada región o en cada pueblo, no veía más que aquellos artistas que más descollaron. De la indicada obra sepulcral, magnífica y esplendorosa, fundándose en sus adornos, niños y caprichos, Ponz dijo (XI, 178) que era «al modo de lo que hizo Berruguete, de quien podría muy bien ser esta obra.» El parecer personal, la opinión particular, el modo de ver de Ponz, que, al fin, le hacía exclamar, «puede ser trabajo de Berruguete,» ni más ni menos, se convirtió en Ceán Bermúdez en una afirmación plena, aplicando y catalogando, sin reserva alguna, el suntuoso sepulcro de los primeros marqueses de Poza, que describe ligeramente *(Diccion.* I, 140), a Alonso Berruguete.

Pero la atribución, sin más base que lo apuntado, se ha hecho luego general, y sin más examen, se admite la obra como del artista nacido en Paredes de Nava, como si fuera forzoso que por haber visto la luz del mundo cerca de Palencia, allí tuviera que mostrar una obra importantísima salida de su mano.

Que la generalizada atribución es moderna, pero muy moderna, se demuestra recordando que Quadrado, que mostró en su primer viaje mucho afecto a Palencia, describe el mausoleo *(Valladolid, Palencia y Zamora*, 440) con alabanzas y elogios, «comparable en grandeza con los mejores de su edad»; pero se calla el nombre del artista, y de haber comprendido que era Berruguete, la personalidad de éste obligaba a citar siquiera su nombre. Don Ricardo Becerro de Bengoa *(El libro de Palencia,* 145), también describió el sepulcro de Don Juan de Rojas y su mujer Doña Marina Sarmiento, e igualmente, a pesar de tratarse de lo «que en su género es lo mejor que la ciudad encierra,» no se hizo eco de la atribución, y no dió nombre de artista alguno.

El haberse generalizado la atribución es, como digo, de tiempos muy modernos, y mucho por escritores palentinos: *El album de Palencia,* por D. F. S. y D. J. S., iniciales que corresponden a los nombres y apellidos de mis amigos palentinos Don Francisco Simón y Nieto y Don José Sanabria, da ya la obra como auténtica de Berruguete. El Sr. Simón en *Los antiguos Campos góticos,* (pág. 70) repite la noticia de haber sido «levantado por Berruguete» el sepulcro de los primeros marqueses de Poza. Don Gregorio Sancho Pradilla en su estudio del *Convento de San Pablo* (publicado en *La Propaganda Católica,* de Octubre 1895 a Febrero 1896,

y luego en el *Bol. de la Soc. cast. de exc.* t. VI, págs. 228 y 250) fija la filiación de la obra, sin duda alguna, y se la aplica a Berruguete. Don Matías Vielva Ramos (pág. 16 de su folletito) escribió que «Palencia guarda con cariño en la iglesia de San Pablo otra obra de Berruguete que es prueba palmaria de la docilidad de la materia en las manos del artista.» No puede ser más firme y seguro lo dicho por estos tres escritores palentinos.

Los críticos extranjeros siguen dando como buena, y sin duda, la filiación de la obra: Mr. Paul Lafont *(La Sculpture Espagnole*, 98) no hace otra cosa que señalar de corrido todas las obras que apuntó Ceán y, es claro, pone entre las de Berruguete el sepulcro de los marqueses de Poza. Dieulafoy (pág. 102) compara éste con el del cardenal Tavera en Toledo, y escribe: «Prefiero a esta tumba la de Don Juan de Rojas y de su mujer Doña María Sarmiento... Este sepulcro concebido en el gusto italiano, y tallado, como el precedente, en bloques de Carrara, recuerda mucho el de Don Ramón Cardona, virrey de Sicilia y de su mujer Doña Isabel, obra maestra del escultor italiano Giovanni da Nola, que se sacó en 1824 del convento de Franciscanos en la pequeña iglesia de Bellpuig. Tiene corrección, riqueza, solemnidad un poco fría, y, en cierto modo, carácter pagano. Cierto que el monumento de los Poza es la obra de un arquitecto y de un escultor completos, pero como es anterior en pocos años a la tumba del cardenal Don Juan de Tavera, lleva la impresión de una vieja vigorosa y esenta de desfallecimiento.» Berteaux *(Histoire de l'Art* dirigida por Michel, t. IV, parte II, pág. 943) se ocupó de esta obra, y dando también por firme la filiación, solo dijo de ella que elevada antes de 1557, «coloca el grupo de los orantes bajo un gran arco. Berruguete agrandó este tema español, elevando contra el muro de la iglesia un arco de triunfo, cuyo orden jónico, de proporciones colosales, está cargado de ornatos.»

De los escritores franceses conviene recoger el dato que dió Dieulafoy, de que el monumento sepulcral «recuerda mucho» el del virrey de Sicilia, hecho por Giovanni da Nola.

Del sepulcro de los primeros marqueses de Poza nos hemos ocupado y preocupado Don José Martí y yo; francamente, no hemos llegado a una conformidad absoluta; pero en la intimidad de nuestras relaciones se dejaba traslucir una duda que no era prudente exteriorizar, no solamente porque *quitábamos ilusiones* a una ciudad, tan querida para nosotros, y más para mí, como Palencia, sino porque al negar la atribución conveniente era señalar otra más probable que la de Berruguete.

Si se lee entre líneas en el libro de Martí, *Estudios* (pág. 153), se nota que algo quiere decir aquello de que «El que no se hayan presentado actas notariales ni referencias de ninguna clase para demostrar que el sepulcro citado sea obra de Berruguete, no es obstáculo para admitir la misma atribución, ni seremos nosotros quien haga asomar duda alguna para desvirtuar el concepto general y corriente... hacemos nuestras en absoluto las palabras de Ponz, mas no pasamos de ahí, y repetimos que *de Berruguete podría muy bien ser esta obra*». Especie es ésta, añado

yo, que equivale a tanto como decir que el monumento sepulcral puede ser de Berruguete, pero que también puede ser de otro artista.

Por mi parte, algo dejé traslucir de esto en mi librito de *Alonso Berruguete* (pág. 58). «Si se comparan los elementos arquitectónicos de este monumento con otros de retablos del mismo Berruguete y con la sillería de Toledo (descartando la distinta clase de material), sería fácil apreciar una distinta manera en unos y otros. Este de San Pablo de Palencia, tiene algo más de *clásico* que no se observa en otras obras de Berruguete, y esto pudiera poner en entredicho el señalamiento del nombre del autor de esta hermosa obra. Sin embargo, hoy esta observación no sería bastante, pues en el retablo de Santiago de Cáceres, se observa también mayor tendencia a la arquitectura greco-romana de fines del siglo XVI, y es indudable que fué obra de Berruguete. Si terminó éste en 1557 el monumento sepulcral de San Pablo, de Palencia, empezaba casi a momento seguido el referido retablo; pertenecen, por tanto, las dos obras a un mismo período, al último del escultor, y cuando en España se iban abandonando las filigranas del estilo plateresco por otro estilo que se iniciaba, seco, frío, desabrido, desprovisto de ornato y detalles escultóricos.

Es fácil que Berruguete siguiera las tendencias de la moda, así como se nota en sus esculturas de los últimos años, otra manera que la suya característica. ¿Influiría también la costumbre de los oficiales que ayudaron al insigne maestro, educados, como jóvenes, en las tendencias que se vislumbraban?»

A Martí no le convenía el sepulcro; la duda le asaltaba; pero, más de una vez me dijo que ¿por qué venía aquella escritura o contrato de constitución de censo, extendido en 15 de agosto de 1555, que unía los nombres del primer marqués de Poza y del famoso Berruguete[1]? No creía, como yo apuntaba, que fuera el sepulcro obra del último período de Berruguete; desde 1554, decía, estaba muy atareado éste con otros trabajos, y es probable se hiciera poco después de ser consagrada la iglesia de San Pablo en 1554, antes de comenzarse la obra del coro de Toledo. A estas observaciones de Martí, algunas consignadas en su libro, contestaba yo, siempre como él, queriendo atribuir el monumento a Berruguete, que lo hecho hasta entonces por el maestro, aún en piedra, llevaba otro sello; que se fijase que se empleaba el orden jónico, siempre más pesado que los usados por Berruguete; que el primer cuerpo no tiene las proporciones frecuentes en el maestro, ni tampoco las columnas; en fin, mírase esa «fría solemnidad», aquel «carácter pagano» que Dieulafoy observó en

(1) Esta escritura pasó ante Alonso Gutiérrez; por ella constituían Berruguete, su mujer Doña Juana de Pereda, y su hijo Alonso, un censo de 50.000 mrs. de renta y 650.000 de principal, a favor de Don Pedro y Don Diego de Rojas, en nombre de los cuales contrataba el marqués de Poza con Berruguete. Ruiz Díaz de Rojas adquirió luego, por herencia de su padre Don Pedro, y cesión de su tío Don Diego, el censo y el 1.º de julio de 1589 vendió a Don Antonio de Ulloa, 5.000 mrs. de renta. Este Ulloa, que fué Corregidor de Valladolid, estaba casado con una nieta de Berruguete, también Doña Juana de Berruguete, sucesora en la casa y mayorazgo fundado por el escultor.

el conjunto. Todo ello tenía que ser de un último período de Berruguete, si él hizo la obra. Discusiones a este tenor tuvimos muchas. Martí clamaba, porque la obra lo merece, por el documento justificativo, tan en balde buscado, y murió con la obsesión de Berruguete, pues de él y su familia preparaba un trabajo. ¿Resolvería en éste la cuestión? Lo dudo. Pero, mientras llega el documento que lo esclarezca todo, digo como Ponz y como Martí: *El sepulcro de los primeros marqueses de Poza en San Pablo, de Palencia, podría muy bien ser obra de Berruguete;* y añado por mi cuenta, y ¿no podría atribuirse también a Francisco Giralte, oficial que fué de Berruguete, y vecino, a temporadas, de Palencia, aunque en esta ciudad no se conozca ninguna obra suya auténtica?

Hay que andarse con mucho cuidado en materia de atribuciones, y no soy de los que van fijando filiaciones desde la primera impresión que recibo al examinar una obra artística ¡se equivoca uno tantas veces! Mas, como he dicho al tratar del retablo y sepulcros de la capilla del Obispo en Madrid, tiene esta notable obra de San Pablo muchos puntos de contacto con aquéllas; es más sobria de ornatos, mejor proporcionada, más ordenada que aquéllas; se parece más a los sepulcros de los padres del generoso obispo, que al de éste; lleva el mismo sello, aunque más clásica, la monumental traza del sepulcro de los marqueses de Poza, que esas obras madrileñas, atribuídas a Giralte por «papeles» de un archivo que no se han exhibido. Y no digo más.

Este sepulcro de Palencia podrá ser de Berruguete; pero de no ser suyo, no sería mal candidato a la paternidad de la obra Francisco Giralte, cuya obra no ha sido estudiada por lo mismo que es muy poco lo auténticamente suyo.

EL PARDO (Madrid) **Palacio**

OBRAS

Palomino indicó que en atención a haber trabajado Berruguete en los palacios de Granada y Madrid, le honró Carlos I con la Llave de su Ayuda de Cámara.

No tiene fundamento la noticia. (V. *Granada-La Alhambra* y *Madrid-Alcázar o antiguo palacio real.*

PAREDES DE NAVA (Palencia) **Parroquia de Santa Eulalia**

RETABLO MAYOR, CUADRO DEL NACIMIENTO Y ESTATUA DE SAN SIMÓN.

Ponz, Ceán, Quadrado, Becerro de Bengoa (*El libro de Palencia*), Don Felipe Picatoste (*Descripción e Historia de España,* tomito de *Palencia*) y cuantos se ocuparon de Berruguete, atribuyeron a éste el retablo mayor de la parroquia de Santa Eulalia de la villa palentina; pero en tiempos modernos, los libros de fábrica de la iglesia han mostrado que, en efecto, un Berruguete trabajó en dicho retablo, pero no fué Alonso, sino su sobrino y discípulo Inocencio Berruguete, ayudándole y llevando

la mayor parte de la obra su cuñado Esteban Jordán, y en la de éste pongo algunos detalles al retablo referentes.

Don Antonio Ponz no iba muy descaminado; sonaba aquello a Berruguete, pero desde el estilo de Alonso a lo que hicieron Inocencio y Esteban Jordán, hay una diferencia inmensa, que pasó desapercibida al notable excursionista.

Sin embargo que ya carece de interés la atribución, por haberse demostrado otra filiación, copio lo de Ponz y su repetidor Ceán Bermúdez, por ser los primeros y los que más vulgarizaron las noticias.

Escribió primeramente Ponz (XI, 191): «No todo lo puedo ver, y en verdad que siento no se haya compuesto el ir á Paredes de Nava, patria del insigne Berruguete, cuyo retablo de la Parroquia donde fué bautizado, me aseguran personas inteligentes, ser de lo bueno de su mano».

Y en adición al mismo tomo (pág. 281), añadió luego:

«De Paredes de Nava, que dista de Palencia quatro leguas, y de cuyo retablo de Berruguete ya se habló, hay que añadir, que dicho retablo está en una de sus quatro parroquias; esto es, en la de Santa Eulalia; y que además de sus famosas esculturas contiene pinturas de igual mérito; y no se duda sean del mismo autor, quien representó asuntos del Evangelio. Lo que es digno de gran compasión es, que sin considerar á tan célebre obra, y al insigne artífice, natural de esta villa, que la hizo, arrancaron de quajo el bello tabernáculo del retablo para poner otro extravagante y ridículo, y con él quitaron tambien del nicho principal tres figuras, que representaban el martirio de Santa Eulalia, en cuyo lugar pusieron una mezquina, y mala estátua de la Santa, manteniéndose aquellas arrinconadas, y el tabernáculo del mismo modo».

Algo de nuevo agregó Ceán Bermúdez, una pintura del nacimiento de Jesús (I, 141), que nadie más que él citó, y que atribuyó también a Alonso Berruguete. Dijo así:

«El retablo mayor de dos cuerpos: el primero contiene dos columnas, el segundo quatro, y remata con un crucifixo y los dos ladrones de escultura. Estaba en el medio del primer cuerpo el martirio de la Santa titular, compuesto de tres estatuas: se quitó para colocar en su lugar un ridículo tabernáculo; y por fortuna se conserva sobre un sepulcro que está en el crucero de la iglesia al lado del evangelio. Otras dos estatuas de igual mérito existen en el retablo, pero fuera del lugar para donde fuéron hechas; y en los intercolumnios del segundo cuerpo hay pinturas de mano de Berruguete: lo es tambien un nacimiento del Señor, que está en un oratorio en la misma iglesia».

En ninguna de las varias visitas que hice hace tiempo a Paredes de Nava, pude fijarme en ese cuadro del Nacimiento, ni tampoco en una escultura que Vielva (pág. 18, nota) dice tener algún indicio de ser de Berruguete: «En la misma parroquia hay una escultura de mediano tamaño del apostol San Simón, en ella hasta la posición de la pierna derecha, semejante á la del célebre Moisés de Miguel Angel, es un indicio de que el tallista es el insigne discípulo de tan renombrado maestro. ¡Lástima que esté tan embadurnada, mas bien dicho que pintada!».

Es raro que tenga Berruguete una obra pequeña y suelta nada más en su pueblo natal, y que recuerde el Moisés de Miguel Angel. En Jaca se ofrece el retablo de la Trinidad en la catedral con un Padre Eterno que, por lo mismo que también recordaba el Moisés se aplicó a Berruguete, y lo más probable es que sea de Tudelilla. No digo que éste viniese a Paredes de Nava, sino que eso de algunas aptitudes, cuando no va acompañado el carácter y estilo generales, dice poco.

Y nada más añadiré como no sea la repetición que se hace en *La Esfera* (número 156-25 dic. 1916) de la atribución a Alonso Berruguete del consabido retablo mayor; ¡parece mentira que hoy se digan esas cosas, así como asociar en la obra, como se hace en el epígrafe de un grabado, a Berruguete con Lucas Jordán (!!!)! El Sr. D. Luis González autor del articulito explicativo oyó hablar, quizá, de Berruguete y de Jordán, y, es claro, no recordó de los contemporáneos Inocencio Berruguete y Esteban Jordán: habían de ser nada menos que el gran escultor Alonso Berruguete, de pleno siglo XVI, y el gran fresquista napolitano Lucas Jordán, que no vino a España hasta 1692. Disparatadas atribuciones como ésta las tiene con frecuencia *La Esfera:* ¡qué lástima, con lo que se lee y lo bien editada que está!

ROBLEDO DE CHAVELA (Madrid). **Parroquia**

CABEZA DE SAN JUAN BAUTISTA

En el número 110 de *La Esfera* correspondiente al 5 de febrero de 1916 (1916-t. I) se publicó un gran grabado bajo el epígrafe de «La riqueza artística de España», figurando la cabeza de San Juan con el cabello extendido como si fueran llamas. Se le titula «Hermosa talla representando la degollación de San Juan Bautista, existente en la iglesia parroquial de Robledo de Chavela (Madrid), atribuída al admirable escultor castellano Alonso de Berruguete».

Aparte lo de la «degollación», pues representa la cabeza del Bautista solamente, la obra es buena, ciertamente; pero no me atrevo a sostener la atribución. La excesiva simetría de la cabeza y aquellos cabellos ya indicados, pudieran ser un voto en contra de la atribución.

SALAMANCA **Convento de Jesús (Monjas)**

PORTADA DE LA IGLESIA

«En línea de gótico reformado merece el segundo lugar entre las de monjas la iglesia de Jesús fuera de la puerta de Santo Tomás por su despejada nave y hermosa crucería; y hay quien atribuye al mismo Berruguete su portada, metida en un arco y compuesta de dos órdenes de columnas estriadas y de fronton triangular, distinguiéndose entre sus varias esculturas la de la Virgen y San Bernardo en el segundo cuerpo y las cabezas de san Pedro y san Pablo en las enjutas.» (Quadrado, *Sal., Av. y Seg.*, 127).

Colegio del Arzobispo
(hoy Irlandeses).

RETABLO PRINCIPAL

Un extracto de la escritura otorgada por Berruguete en Madrid a 3 de noviembre de 1529 por el que se obligó al arzobispo de Toledo, y antes de Santiago, Don Alonso de Fonseca de hacer un retablo para la capilla del colegio de Santiago, que éste fundara en Salamanca, dió Ponz (XII, c. 7.ª, n. 43 a 47), viendo el original en el mismo colegio.

De las condiciones se deduce que las dimensiones del retablo se dejaban al arbitrio del maestro; que las imágenes serían Santiago, «en semblante de Romero, ó Peregrino, y de Apostol,» otra de Nuestra Señora, en el misterio que quisiera el artista, y otras más si así conviniere, siendo de obligación se rematase el retablo con un Crucifijo de bulto; era condición precisa que así que tuviera Berruguete «ordenados los quadros», que había de llevar la obra, enviara la traza de ellos al arzobispo, para ver si convenía innovarles; también que toda la obra fuera de mano del artista; que se acabara a fin de abril de 1531, al año y medio justo, y que se diesen para su señal a Berruguete 600 ducados de oro, 300 de contado y los otros 300 «dimidiada» la obra, tasándose ésta, una vez terminada, por dos peritos, como era costumbre en la época, nombrados uno por cada parte.

La noticia, como no podía menos de suceder, la copió Ceán (I, 132) y catalogó la obra (I, 142), repitiéndola en los *Documentos* que acompañó al II t. de Llaguno, página 169.

Quadrado *(Sal., Av. y Seg.*, pág. 159, nota), dice que «A no saberse el nombre del artista, quizá no excitaría tanto la atención,» sin fijarse en las modificaciones que ha sufrido el retablo en cuatro siglos largos, especie que a alguno ha hecho dudar sobre la cierta atribución de Ponz.

Martí publicó un artículo sobre este retablo, con fotografía de Don Manuel Gómez-Moreno Martínez, en el *Bol. de la Soc. cast. de exc.*, t. II, pág. 127. Yo traté de él en mi estudio sobre *Alonso Berruguete*, pág. 55. Ambos francamente nos declaramos en seguir la atribución de Ponz, documentalmente comprobada.

Colegio de Cuenca
(desaparecido)

GALERÍAS DEL PATIO

Ponz (t. XII, c. 7.ª, n. 37 a 42), que vió esta obra, la describió y elogió entusiastamente; pero no se atrevió a señalar autor, sino que dijo: «Considero esta obra como una de las mas singulares del estilo de Berruguete».

Ceán, como hizo muchas veces, fué más allá, y atribuyó el patio al maestro, si bien se rectificó algún tanto. En el t. I, 132, escribió: «Se cree que el obispo de Cuenca D. Diego Ramírez de Villaescusa se haya ocupado tambien en la galería de otro colegio mayor, que igualmente fundó en aquella misma ciudad, y es imponderable lo que en ella se trabajó,

pues se consumieron 150 U ducados.» Más adelante (mismo t., p. 141) cataloga la obra así: «Las galerías del patio llenas de mil adornos de buen gusto, medallas, figuritas, medias figuras, bichas y otras menudencias, que Alonso no pudo haber executado y sí los diseños.»

Quadrado *(Sal., Avi.* y *Seg.*, 158) dice que los 150 mil ducados se había gastado el obispo de Cuenca en su colegio «sin dejarlo aún concluído,» no en el patio.

Fué demolido el patio en la Guerra de la Independencia, por los franceses.

SANTOYO (Palencia). **Parroquia**

ESTATUA DE SAN JUAN BAUTISTA

Fundándose en otros, es decir, no hablando por cuenta propia, escribió Ponz (XI, 190), que «Un S. Juan Bautista que allí [en el retablo mayor] hay del tamaño del natural, lo han tenido siempre los inteligentes por una de las mejores figuras de Alonso Berruguete.» Y más adelante, añadió (pág. 273) «...por la famosa estatua que hay en el nicho principal de S. Juan que hizo Berruguete.»

Ceán, como siempre, sin andarse en más escrúpulos, catalogó entre las obras del maestro, en Santoyo, «La estatua de S. Juan Bautista colocada en el altar mayor.»

Ya Quadrado más que dudó de esa atribución; en mi librito de *Alonso Berruguete* (pág. 60), la niego. Era más que difícil que si a Juní se encargó el retablo, como suponen, colocara en él una estatua de Berruguete, muerto antes de comenzarse la obra. En la de Juní se dan detalles del retablo, y se indica algo sobre estas atribuciones, sin perder de vista que en el Museo mismo de Valladolid ha pasado por mucho tiempo un San Juan Bautista, de Juní, por escultura de Berruguete. No era la primere vez que se confundían los trabajos de ambos maestros.

SEVILLA-PARÍS **Colección particular**

TABLA PINTADA CON VARIOS SANTOS

En una venta de cuadros que se hizo en el *Hotel Drouot* de París, procedentes algunos de la colección particular del deán de Sevilla, Excmo. Sr. D. Manuel López Cepero, se expuso un cuadro de Berruguete. Se publicó la noticia en *El Arte en España* de 1868, tomándola del correspondiente Boletín de Ventas, y se reseñaba así el cuadro:

«*Berruguete (Alonso)*.—Santiago, San Andrés y San Marcos, San Bartolomé, San Pedro y el devoto. Tabla, al. o,50, an. o,56. Vendido en reales vn. 2,622.»

El único comentario que admite la noticia le puso Martí *(Estudios*, 142): «Si la obra era auténtica del pintor á quien la atribuían, no fué excesivo el precio: pero falta saber el fundamento que tuvieran para calificarla como de Alonso Berruguete.»

SIMANCAS (Valladolid). **Archivo**

APOSENTOS EN LA TORRE NORTE Y OTROS DETALLES

El concepto que me ha merecido Berruguete como arquitecto le dejo estampado en mi librito sobre el artista (págs. 36-44). No fué realmente constructor, y únicamente se cita por Llaguno, fundándose en papeles del Archivo, que en el de Simancas hizo ciertas obras Berruguete.

«Con certeza—escribió Llaguno (II, 11)—no se sabe de edificio suyo... Lo que se sabe con certeza es que Berruguete ejerció la arquitectura de ornato, usada en los retablos y altares de los templos.» Y añade en nota: «Trazó y dirigió los primeros aposentos del castillo de Simancas en la torre ó cubo del lado del norte, para colocar allí el archivo general de España, donde se conservan tres bóvedas de piedra y unos pabellones de madera, puertecillas de hierro con vaciados de bronce, todo dirigido por Berruguete, segun consta de aquellos papeles.»

Es lástima que no copiara o reseñara Llaguna esos «papeles» del archivo.

Quadrado (*Vallad., Palen.* y *Zam.*, 191) repitió la noticia, aplicándosela a Ceán Bermúdez, sin fijarse que la notación era de Llaguno y no del adicionador.

TOLEDO **Catedral**

TRAZA DEL RETABLO MAYOR DE LA CAPILLA DE REYES NUEVOS

De cierta labor que hizo Berruguete para esta capilla dan cuenta las *Notas* que dejó redactadas Pérez Sedano (pág. 58).

Resuelto en 1529 el cabildo a construir la capilla de Reyes Nuevos y encargado Covarrubias de la obra, cuyas trazas se llevaron a Valladolid en enero de 1531, comenzó en seguida la obra. Y es muy probable, que aprovechando esa ida a Valladolid a enseñar las trazas y gestionar la mudanza de los entierros de los reyes, se encargara entonces el diseño del retablo mayor de esa capilla a Berruguete, pues el apunte de Pérez Sedano dice que «Para el retablo se adoptó una traza que hizo Berruguete en 1531, y á 15 de diciembre se pagó con 6.000 maravedís.» Para hacer el diseño y dibujos no era preciso que Berruguete fuera a Toledo, porque la capilla no estaba hecha aún; bastaríale conocer el proyecto de ella. Además, que entonces estaba muy atareado el maestro con sus retablos de San Benito de Valladolid y colegio del Arzobispo de Salamanca. Añade Pérez Sedano: «Este retablo, que es el mayor, se puso al cuidado de Francisco Comontes, pintor de la iglesia, quien le dió concluído en 1533, pues en 19 de marzo se le pagaron 160.000 maravedís del ajuste y 59.417 de mejoras, que declararon tener de más Juan de Borgoña y Pedro Egas.» Pero no se hizo el retablo por la traza de Berruguete; quizá por lo costoso. Un año después del trabajo de Berruguete, en 18 de abril de 1532, se pagaron al mismo Francisco de Comontes 1.875 mrs. por una

traza para el retablo de la capilla real e ir a Madrid para que viera aquella el arzobispo *(Documentos*, Zarco, I, 180). Aunque la obra no tuviera nada de Berruguete es de sentir, de todos modos, que el retablo haya desaparecido.

Ya lo dijo Parro *(Toledo en la mano*, I, 409, nota): «...es doloroso que... se hiciesen desaparecer los antiguos retablos que había en esta capilla del tiempo de su construccion, debidos á Juan de Borgoña y á Francisco Comontes, y que contenian pinturas trabajadas en competencia por Pedro de Orrente y Eugenio Cajés (.....), que sin duda serían mucho mas adecuados á la arquitectura plateresca de la capilla, que los actuales de gusto moderno.»

SILLERÍA DEL CORO Y REMATE DE LA SILLA ARZOBISPAL

Ponz (t. I, carta 2.ª, núms. 19, 20, 23, 24 y 25) se deshizo en elogios de esta hermosa obra del Renacimiento, ornato esplendente de la catedral primada. La historia de la sillería, como su descripción, son muy conocidas; la obra se citó siempre, con grandes alabanzas, por todos los escritores.

Llaguno (II, 12) decía de Berruguete que «sobre todo el relieve de mármol de la Transfiguracion, y los de la sillería del coro al lado de la epístola, le califican de escultor insigne»; en la pág. 170 expresó que la silla del prelado la hizo Berruguete, y añadió Ceán en nota que el documento núm. II de los del t. indicado «dice lo que consta en el archivo de la santa iglesia con respecto á estas sillas.»

El mismo Ceán, en su *Diccionario* (t. I, 143) escribió de la sillería: «Las sillas altas del coro al lado de la epístola, adornadas con estatuas de santos, con baxos relieves que contienen historias del viejo y nuevo testamento y con otros ornatos de delicado gusto. Hay otras estatuas de alabastro sobre la cornisa que representan patriarcas y profetas de la generacion temporal de Jesucristo. Y la transfiguracion del Señor sobre la silla arzobispal, cuyas figuras son de mármol y del tamaño del natural.»

Nuevos documentos aportó Martí *(Estudios*, 454) sobre la sillería de la catedral de Toledo y remate de la silla arzobispal, con el famoso grupo de la Transfiguración.

Como es obra tan conocida no apunto más que unas fechas y unas cifras.

En 1535 trató el cabildo toledano de hacer la sillería del coro, y habiéndose llamado a Diego de Siloe, residente entonces en Granada, Juan Picardo, vecino de Peñafiel, maestro Felipe Vigarny, de Burgos, y Alonso Berruguete, de Valladolid, se entendieron con Alonso Covarrubias para arreglar el asunto, y en 7 de octubre de aquel año se adelantó dinero a Vigarny para que hiciera el modelo de una silla, y se adjudicó la obra, por partes iguales, a Berruguete y a Felipe de Borgoña. La presencia de Juan Picardo, maestro de hacer imágenes y talla, en este asunto, queda

justificada, pues de orden del prelado se le abonaron los gastos por haber ido a Toledo a entender en la obra, quizás después de tratado quienes serían los maestros. *(Notas,* Pérez Sedano, 61 y 114). En 1.º de enero de 1539 se hizo la obligación de hacer las 70 sillas, 35 cada uno, bajo el coste de 150 ducados cada una, o sean 56.250 mrs; pero Berruguete rebajó luego el precio hasta 40.000 mrs. por silla y a 45.000 Felipe de Borgoña. En 9 de febrero de 1542 ya estaban labradas las sillas, pues se notifica a los artistas para que quiten las sillas «que estan... para que asienten las que tienen labradas.» Se suscitó pleito sobre el pago de las mejoras hechas, y por sentencia arbitral del cardenal Silíceo de 16 de febrero de 1557 se dieron por mejoras a Berruguete 600 ducados, más otros 300 que ya había dado el cardenal Tavera. A los herederos de Felipe de Borgoña se les había dado otro tanto por documento de 30 de septiembre de 1556.

Es corriente indicar que Felipe de Borgoña fué encargado de hacer el remate de la silla arzobispal, y que por su fallecimiento se transmitió el encargo a Berruguete. El 19 de febrero de 1543 se hizo, entre el cardenal Tavera y Berruguete, el contrato para la hechura del remate. Borgoña murió después, el 10 de noviembre de 1543; es fácil que ya estuviera delicado, y por ello, aun en su vida mismo, se hiciera el contrato con Berruguete. En 17 de marzo del mismo año se elevó a escritura pública el contrato, señalándose el precio de 1.500 ducados por la obra de la silla. En 13 de marzo de 1547 se amplía la obra con el remate de madera y dorado de la silla arzobispal, sin señalar precio. En 7 de abril del año siguiente se tasó la obra por Juan de Juní, que representaba al artista, en 4.640 ducados, y por Jerónimo Quijano, que representaba a la iglesia, en 2.231 ducados. Pedro Machuca, tercero en discordia, fijó el valor de toda la obra en 3.980 ducados, el 27 de septiembre de 1548.

La silla del prelado se hizo en Valladolid y concluída se llevó a Toledo, labrándose en esta ciudad el remate de alabastro. La medalla del respaldo de la silla arzobispal la hizo Gregorio Vigarny, hermano de maestre Felipe, de 1543 a 44.

Muy copiosamente se documenta esta obra en los *Documentos* de Zarco (I, 200-281).

TRIBUNILLAS DEL CORO (no ejecutadas)

Berruguete contrató por escritura de 22 de febrero de 1545 hacer dos tribunas pequeñas de mármol de Carrara, arrimadas a los dos pilares torales del lado del coro, por sólo la hechura de las cuales habría de cobrar 9.000 ducados, y hacerse la obra en tres años. Obra que hubiera sido estupenda, cuando sólo por la hechura se pagaba tanto, bien que se exigía que la imaginería y lo más necesario fuera labrado por mano de Berruguete, aunque no se realizó, motivó un pleito, por pedir el artista 1.000 ducados por los gastos hechos, modelos, dibujos y viajes de Valladolid a Toledo. Se transigió en el pleito y por escritura de 6 de abril de 1563 se concertó una indemnización en 430 ducados, firmándola Alonso Berruguete Pereda. (Martí *Estudios,* 461).

Consta, en efecto, que el hijo de Alonso Berruguete recibió los 450 ducados por desistir del pleito, en 14 de abril de 1563. (*Notas*, Pérez Sedano, 63).

(V. también *Documentos*, Zarco, I, págs. 236-240 y 277-281, donde se publican íntegros los documentos.)

UN CRUCIFIJO IGNORADO

Martí en sus *Estudios* (pág. 462-463) y Zarco del Valle en *Documentos* (I, 277-281), publicaron la escritura de concierto y transacción por la que en 6 de abril de 1563, Alonso Berruguete Pereda, hijo del maestro, desistía y se separaba del pleito promovido con ocasión del pago de los mil ducados por los dibujos, modelos y viajes de Alonso Berruguete para las tribunillas de mármol del coro de la catedral toledana. Y entre las cosas que expresa Berruguete Pereda da noticia de otra obra de su padre, hoy completamente ignorada por su destino. Dijo así:

«e otrosi el dicho alonso berruguete de su propia voluntad es contento de servir a la obra de la santa yglesia de toledo con un crucifixo de madera quel dicho alonso berruguete su padre hizo, questá en poder del dicho señor diego de guzman de silva sin llevar por el trabajo del maravedis ni otra cosa alguna porque le da gracioso de su propia voluntad para que se ponga en la cruz questa en la rrexa de la capilla del altar mayor de la dicha santa yglesia e no se poniendo alli desde aora haze gracia del a el dicho señor diego guzman de silva para que sea del dicho señor diego de guzman de silva con que el dicho señor diego de guzman de silva no le pueda dar a otra ninguna yglesia ni monesterio ni a otra persona alguna ni disponer del sino fue para le dar e poner en la cruz questa en la rrexa de la dicha capilla mayor para que alli quede en lugar del cruzifixo que a el presente está perpetuamente e non puniendole alli le tenga en su poder el dicho señor diego de guzman de silva e sea suyo como dicho es e si ansi no se hiziere que tenga derecho para pedir e sacar el dicho cruçifijo como cosa suya propia»

Que este Crucifijo, desde luego, fué entregado al canónigo obrero Don Diego Guzmán de Silva, y que también se pensó colocarle en el sitio que el donante le destinara, es evidente, pues en 19 de febrero de 1564 se dió cédula al pintor flamenco Isaac de Helle para cobrar varias obras, entre ellas «de encarnar el christo que alonso de berruguete dió a esta santa yglesia». Pero el Cristo no se puso en la reja y se desconoce su paradero. Es probable que, como no se colocó en aquella, el canónigo Guzmán de Silva le hiciese cosa suya, y, como dice Don Francisco Javier Sánchez Cantón, anotador de los *Documentos de la Catedral de Toledo*, coleccionados por Zarco del Valle, «acaso fuera pista probable buscarle —el Crucifijo—donde dicho canónigo esté enterrado, o en fundaciones suyas o de sus herederos. Una obra del más grande escultor castellano, bien vale los trabajos que por hallarla se hagan.»

Seguramente que se encontrará, si no ha salido de España, pues desde época reciente se ha aumentado de modo considerable el catálogo de las

obras de Berruguete, al que se le va conociendo muy bien, gracias al movimiento crítico-artístico desarrollado no hace muchos años.

UN CUADRO

«En otra pieza interior de esta Sacristía, en la cual se conserva la Custodia, y otras alhajas excelentes de plata, y oro, hay tambien algunas pinturas: las mas son copias razonablemente executadas; pero entre ellas hay una original, cuya significacion no he acabado de entender. Parece un Santo Obispo en la cama, á quien otro Santo, en trage de Apostol, está en ademan de hablarle, y consolarle. Por los desnudos, y lo demas de este quadro, se conoce al instante la terrible, y grandiosa manera de Buonarrota; y yo he sospechado ser esta una de las pinturas que hizo Alonso Berruguete, del qual se tiene por cierto que pintó, pero no se señalan sus obras en esta linea». En nota añade: «Acaso será este el tablon de la Esperanza, de que se hace mencion en el Archivo de esta Santa Iglesia en el lib. del año 1500, por el qual pagaron á Alonso Berruguete tres mil maravedís, como allí consta.»—(Ponz, t. I, car. 2.ª, núm. 77).

Ese «tablón de la Esperanza» a que se refiere Ponz, fué una pintura de Pedro Berruguete, el padre de Alonso, que es sabido pintó para la catedral toledana.

En 9 de febrero de 1500, se pagaron a Pedro Berruguete los 3.000 mrs. que dijo Ponz, por la historia de la Esperanza que pintó para el Sagrario, siendo tasada por el canónigo obrero y visitadores y haciéndose el pago ante Contreras. *(Notas*, Pérez Sedano, 11, 25 y 123 y *Documentos*, Zarco del Valle, I, 21).

En época de Don Sixto Ramón Parro *(Toledo en la mano*, Toledo, 1857, t. I, pág. 557) «el tablon de la Esperanza» «ha desaparecido, ó yace olvidado y cubierto de polvo en algun desvan». pues no recuerda haberle visto nunca, y dice que lo escrito por Ponz hizo caer en error a Amador de los Ríos en *Toledo pintoresca* (pág. 93), porque ni cuando este escritor «vino á esta ciudad, ni muchos tiempos hace, hubo tal cuadro.»

Por lo que se refiere al cuadro del «Santo Obispo en la cama», apunta Parro que es «un cuadro de mediano tamaño que por su mucha altura y mala luz no se goza bien, en que Isac Helle (....) pintó á San Nicolás en la cama, á quien aparece un Santo Apostol, y le concluyó en 30 de abril de 1568, pagándosele por él 24.162 maravedís de entonces.» Antes había dicho (página 246) que ese maestro Isaac de Helle había estofado y dorado en 1566 el retablo de San Juan que labró para la capilla de San Juan o de la Torrre, Pedro Martínez de Castañeda, natural de Burgos. Según Pérez Sedano (52) Isaac de Helle, como escribió Parro, recibió los maravedís citados incluyendo en dicha cantidad 1.088 mrs. por la tasa y retasa que pagó por la obra al oficial para ello nombrado. Costó, pues, 23.074 mrs. la pintura, dorado y madera del cuadro que representaba al glorioso San Nicasio, no San Nicolás. Isaac de Helle pintó varias cosas en la catedral desde 1562 a 1568. Para el cuadro de S. Nicasio V. *Documentos*, Zarco, II, 112.

ALTAR DE LA CAPILLA DE SAN GIL

Parro (I, 337) después de describir al por menudo el altar y retablo de la capilla de San Gil Abad, «todo de diferentes mármoles», expresa: «no sabemos positivamente quien fuese el autor de estos relieves y estatuas; pero es tal su primor é indisputable mérito, que no dudan muchos inteligentes en atribuirlas al famoso Berruguete.»

VARIAS OBRAS DE ESCULTURA Y TALLA

Además del cuadro o tabla de papeleta anterior, los escritores antiguos citaron en la catedral toledana mucha labor de talla y escultura que está comprobado hicieron otros artistas que no fueron Berruguete, y este llevó la atribución de algunas obras por cierto tiempo.

Por de pronto Palomino citó como del maestro en la catedral de Toledo: «Tambien son de su mano los caxones del Archivo de dicha Santa Iglesia, cosa muy singular. Tambien la Portada, que sale a el Claustro azia los pies de la Iglesia.»

Mucho añadió, sin fundamento, Ponz, además de repetir las atribuciones de Palomino, como se verá.

Al tratar de la portada de los Leones se expresó de este modo: «Las puertas de este lado están cubiertas de planchas de bronce, que se formaron por modelos de Alfonso Berruguete, y representan varios follages, mascaroncillos y otros pensamientos de exquisito gusto, y gracia. En ellos se vé la grandiosidad y acierto de la famosa escuela de Miguel Angel Bonarrota, en que este singular Artífice estudió, siendo de los primeros que traxeron á España el bello gusto de la manera antigua, que practicó en varias partes, y particularmente en esta Santa Iglesia».—(Ponz, I, carta 2.ª, numero 16.)

También cita Ponz como obra de Berruguete «Los caxones que hay en la antesala capitular de Invierno...» «Tambien se extima por de Berruguete toda la escultura de la puerta que sale al claustro por los pies de la Iglesia, en donde hay labores parecidas á las antecedentes.» (Núm. 26).

Y cita, del mismo modo: «Las rexas del coro, las de la capilla mayor, y los dos púlpitos, que hay uno á cada lado de su ingreso, manifiestan en su manera, que fueron adornados por diseños de los expresados artífices Berruguete y Borgoña» (Núm. 27).

Llaguno (II, 12) adjudicó a la labor de Berruguete «la portada que sale al claustro hácia los pies de la santa iglesia, los cajones de su archivo»; pero Ceán, en vista de la misma obra, sale por los fueros de la verdad, y dice que «Con documentos del mismo archivo se ha demostrado en el artículo de Berruguete del *Diccionario de los profesores en España*, que no son suyas estas dos obras, ni otras que se le atribuyen en aquella catedral.»

Demostrada la negativa no hay para que recordar lo que otros escritores de arte han expresado de esas obras; pero, a pesar de ello, alguno ha insistido, por lo que bueno es citar los argumentos en contra de todas

esas atribuciones que con más detalle pueden verse en Parro (t. I) y Pérez Sedano, cuyas notas tuvo aquel presente al redactar su *Toledo en la mano*.

Por lo que hace relación a los cajones de la antesala capitular de invierno, o archivo del cabildo, por guardarse allí los libros de actas y otros papeles, dice Parro (I, 633) que «Hizo el del muro Norte (que es el de mas mérito) el escultor Gregorio Pardo, que no desmerece del célebre Berruguete por esta muestra, atribuida por Ponz y otros inteligentes á este último; se principió en 1549 y se acabó en 1551, en cuyo mes de Abril se le concluyeron de pagar 10.450 rs. con 11 maravedis de los de entonces.» Lo mismo había escrito antes, es claro, Pérez Sedano *(Notas*, 70 y 116) citando el 6 de abril de 1551 el ultimo pago.

V. *Documentos*, Zarco del Valle.

Sin embargo de esos documentos Don Juan Moraleda y Esteban, comentando en la revista *Toledo* (núm. 18, de 28 de nov. de 1915-I, 144) la *Guía práctica de Toledo y su provincia* de la edición Arco, escribe: «...y referente a los armarios de la Sala capitular de la catedral, dice que es uno de Gregorio Pardo y no de Berruguete: en realidad, uno es de Berruguete, y otro, de Gregorio López Durango.»

Copiosa es ya la documentación de las obras artísticas de la catedral toledana, y no veo a Berruguete en estas citadas. Leo un López Durango; pero es Roque, no Gregorio, e hizo en 1779 catorce jarrones de yeso para la sacristía.

En ninguna de las puertas que se labraron en la catedral en el siglo XVI figura para nada en los datos de Pérez Sedano, el nombre de Berruguete, eso que detalla los de todos los escultores que en ellas trabajaron. La puerta que sale al claustro hacia los pies de la iglesia es la llamada de la Presentación, y en ella trabajaron en 1565, en que se comenzó, como escultores Juan Manzano [1] y Toribio o Lorenzo Rodríguez; en 14 de julio de 1568 empezó a trabajar a destajo en ella, Pedro Martínez de Castañeda, y acabó su labor en 4 de octubre de 1569; en este último año labró Juan Bautista Vázquez las estatuas de la Fe y Caridad, que se le acabaron de pagar en 8 de mayo de 1570; Andres Hernández hizo los candeleros del remate; Pedro de Mena, carpintero, las hojas de nogal de la puerta, en 1601; Giraldo de Merlo, los cuatro escudos de armas, que se terminaron de pagar el 27 de octubre de 1603. (Pérez Sedano, 70, 96 y 116; *Documentos*, Zarco, II, 157-164; Parro, I, 520-21 y 659-662.) Por ninguna parte se ve el nombre de Berruguete.

Las chapas de bronce de la puerta de los Leones, las hizo, como es sabido, Francisco de Villalpando, cobrando primeramente, de 1551 a 1560, y de 1561 a 1564 su cuñado Rui Díaz del Corral, obra que se ajustó

(1) En el mismo año, por orden del obispo D. Diego de Covarrubias, hijo del famoso arquitecto, se contrató la parte del retablo del Espinar (Madrid) que Juan Manzano había de hacer, del que tomó á su cargo Francisco Giralte. Por retener cantidades éste, se motivó un pleito que se sentenció en definitiva a favor de Manzano en 27 de octubre de 1570 (Martí, *Estudios*, 381-383.) Ceán en el *Diccionario* ya trató de la escultura de la puerta de la Presentación de la catedral de Toledo hecha por Manzano y Toribio Rodríguez.

en 6.000 ducados juntamente con la reja del altar de Prima en el coro. (Parro, I, 169 y 301; P. Sedano, 69 y 112; *Documentos*, Zarco, II, 114-135).

La reja de la capilla mayor la hizo igualmente Villalpando del 11 de junio de 1542 a 1548, y los púlpitos también los labró Villalpando, haciendo el asiento para labrarles en 1543. (Parro, I, 79-87; P. Sedano, 48, 49. 67 y 116; *Documentos*, Zarco, I, 305-372).

La reja del coro fué obra de maestre Domingo Céspedes y su yerno Fernando Bravo, y se hizo bajo el modelo que presentó en madera, por el que se pagaron a un carpintero llamado Antonio Martínez 38 rs. y medio en agosto de 1541, para él y cinco oficiales que le ayudaron. Se concluyó en 1548 (Parro, I, 162-167; P. Sedano, 48 y 116; *Documentos*, Zarco, I, 305 y sigs., II, 103).

Queda, por tanto, que no hizo nada Berruguete en esos hermosos detalles; bien es cierto que sólo se le atribuyeron modelos o diseños, pero no consta su pago, y en cambio se habla de la muestra que presentó Céspedes para la reja del coro; un candelero de hierro presentó Villalpando en 1540 cuando con Covarrubias pasó a Madrid a tratar de la reja, y en 24 de enero de 1544 le pagaron a Villalpando 37.500 mrs. por el modelo de yeso que presentó para el púlpito o tribuna de la Epístola.

La circunstancia de ser Villalpando vecino de Valladolid y probable amigo de Berruguete, el que éste y Covarrubias tasaran el modelo del púlpito, y aún que Berruguete hizo diseños para tribunas en la catedral de Toledo, pudo dar argumento a que Berruguete hiciese dibujos para esas obras de cerrajería artística; pero ni ello es probable siquiera por ser Villalpando un artista de cuerpo entero, y porque el hecho de intervenir en la tasación de un modelo contradice toda otra intervención en las las obras.

Convento de Santa Úrsula

RETABLO DE LA VISITACIÓN

Don Sixto Ramón Parro en su obra *Toledo en la mano*, tomo II, página 108, describió la iglesia del convento de agustinas de Santa Úrsula, y se expresó así, al tratar de una de las dos naves de que se compone:

«La otra nave de la derecha, que es la primera por donde se entra, fué labrada á principios del siglo XVI, y en su testero hay un magnífico altar plateresco que consta de dos cuerpos llenos de entalles sumamente delicados en los frisos, zócalos y demas sitios en que acostumbraban emplear este género de ornamentacion, y en los intercolumnios contiene cuatro tablas notables por las buenas dotes que revelan en su autor, aunque pertenecen al género antiguo, que todavía no habían engalanado los nuevos pintores que las escuelas italianas nos enviaron poco despues; representan estas tablas á San Juan, San Cristóbal, San Sebastian y San Antonio; hay además dos medallones de escultura que en relieves de bastante mérito ofrecen por asuntos la Visitacion de Nuestra Señora y la Virgen de Belen, y una pintura de San Nicolas de Tolentino en el sitio

preferente del primer cuerpo: está algo estropeado este bonito retablo por haberle querido reformar sin necesidad ni conocimiento.»

Por su parte Quadrado en *Castilla la Nueva*, III, pág. 278, escribió. «Al través de las renovaciones que ha sufrido, y á pesar del mezquino aspecto de sus dos húmedas y sombrías naves, el—convento—de Santa Úrsula interesa por algunas bóvedas de crucería y buenos retablos y antiguas pinturas que contiene.....»

Ninguno de los dos autores atribuye autor a la obra con tener el carácter bien señalado y determinado, a mi juicio. Pero en tiempos modernos ha dado acertada atribución de la obra reseñada, a Berruguete, el erudito catedrático de la Universidad central, mi buen amigo Don Manuel Gómez-Moreno Martínez, en un magistral estudio, como todos los suyos, titulado *Retablo atribuido a Berruguete en Santa Úrsula, de Toledo,* publicado en el *Bol. de la Soc. cast. de exc.* (VII, 169-172).

Ningún comentario pongo a este trabajo del Sr. Gómez-Moreno. Yo soy de los convencidos, como lo serán, seguramente, los que le lean.

Hospital de San Juan Bautista
(vulgo de Afuera)

SEPULCRO DEL CARDENAL TAVERA

Ponz trató de este sepulcro (I, c. 3.ª, núms. 19 y 20) y señaló, en nota, algunos particulares de Berruguete.

Es obra conocidísima que citó Llaguno (II, 13), poniendo nota Ceán de que acerca de la muerte del artista y de su trabajo se copian noticias en los documentos del mismo tomo (II, 172).

Ceán en el *Diccionario* (I, 144) catalogó la obra. La famosa urna de mármol con la estatua yacente del cardenal Don Juan de Tavera, fundador del hospital. Última obra en que trabajó Berruguete.

Martí *(Estudios*, 153 y 463) publicó documentos referentes a esta obra, algunos ya dados en parte por Don José Foradada y Castán en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año 1876.

Esta obra, la *postrera cosa que acabó* Berruguete, pues que el retablo de Cáceres se terminó y asentó después de muerto el artista, se ha vulgarizado mucho, y no requiere ninguna explicación. Pero para fijar la cronología de las obras de Berruguete, anotaré algún dato.

Por escritura otorgada ante Francisco Garrido, entre los herederos y albaceas del cardenal D. Juan Pardo Tavera, y Berruguete, se comprometió éste, en 20 de agosto de 1554, a hacer el bulto, cama y sepulcro del cardenal—fallecido en Valladolid el 1.º de agosto de 1545—por precio de 3.000 ducados y bajo ciertas condiciones. Debió Berruguete empezar en seguida la obra, y recibió cientos de maravedises a cuenta en 24 de septiembre del mismo año y 6 de abril del siguiente, 1555. Hasta cuatro años después, 6 de abril de 1559, no vuelve a recibir dineros a cuenta, lo que me hace suponer que tuvo largo tiempo en suspenso la obra; y vuelve a recibir maravedís en 6 de septiembre de 1560, y por cinco veces en 1561. En 6 de agosto de este último año notifica Berruguete que tiene terminado el

sepulcro y nombra peritos que le representen en la tasación. Los escultores Nicolás de Vergara, en representación del prior del Hospital, y Francisco de Comontes, por Berruguete, tasan la labor, «equivalentes las mayorias y menorias,» e decir, mejoras y depreciaciones, en los 5.000 ducados convenidos, no sin fijar la corrección de algunos pequeños detalles. Pocos días después, en el mismo mes de septiembre de 1561, fallece Berruguete, y su mujer e hijo Alonso, como testamentarios, tomaron el asunto de cobrar la obra, y, en efecto, cobraron el resto en tres plazos, en 1562, habiendo precedido a los dos últimos, segunda tasación de los mismos peritos, en 7 de septiembre de 1562, en la cual rebajaban 20 ducados por no haberse puesto la faja de mármol negro en el basamento, siendo la última carta de pago de 7 de noviembre de 1562.

Costó el sepulcro, pues, 2.980 ducados, o sean, 1.117.500 maravedís.

Pérez Sedano *(Notas,* 139) dió detalles fambién de todos estos últimos particulares del pago de la obra, y copia la última partida que se abonó en el citado 7 de noviembre de 1562 tomada de una portada de los libros de la Contaduría del mismo Hospital.

PORTADA DE LA IGLESIA

La portada de la iglesia del Hospital que fundó el generoso cardenal Don Juan Pardo y Tavera en 1540, aquella portada que sirve de fondo a la galería que divide el gran patio principal del edificio, se atribuye también a Alonso Berruguete; pero sin que se haya comprobado, que yo sepa, la filiación. Simpatía merece, de todos modos, la obra, y respeto el edificio, porque en aquella iglesia está «la postrera cosa que acabó [Berruguete], y luego murió en un aposento que cae debajo del reloj, el dicho año de sesenta y uno,» como escribió Salazar de Mendoza.

Don Sixto Ramón Parro describe así la portada referida *(Toledo en la mano,* II, 370): «... al frente de este importante corredor se contempla la portada de aquel soberbio templo, la cual es toda de riquísimo mármol de Carrara, trabajada par la valiente mano de Alonso de Berruguete. Pertenece al orden dórico mas riguroso, y se compone de dos columnas istriadas que asientan sobre pedestales cuadrados, en cuyos netos están esculpidos de relieve unos platos y sables (aludiendo al martirio de San Juan Bautista su titular, á quien se cortó la cabeza con un alfange y se la presentaron colocada en un plato á la concubina del tirano Herodes, que por sugestiones de esta le habia mandado decapitar), y reciben la elegante cornisa en que hay lindísimamente tallados triglifos y metópas como requiere ese órden de arquitectura: sobre el cornisamento se alza el escudo de armas del fundador, sostenido por dos figuras con traje militar, recostadas de una manera muy graciosa en dos leones, y para decir de una vez lo esmerado y perfecto de la ejecucion de toda esta portada, basta anunciar que la trabajó el célebre autor de las sillas del coro del Arzobispo en la Catedral y del sepulcro del Cardenal en esta iglesia.» También Quadrado *(Castilla la Nueva,* III, 172) citó «esta excelente portada atribuída al insigne Berruguete».

Se me resiste que, en detalles arquitectónicos, empleara Berruguete el orden dórico; pero la aribución es la atribución. El comentario que pudiera poner aquí ya le hice en otra ocasión *(A. Berr.*, 43): «Dudamos que esta obra fuera de Berruguete, por lo menos en la parte arquitectónica, que resulta bastante clásica ya, presagiando el dominio que había de tener la arquitectura de Herrera. Verdad que el retablo de Cáceres muestra ya ese clasicismo exagerado».

¿Labró esa portada Berruguete, como quieren algunos, en el período 1556-58 en que parece dejó suspendida la labor del sepulcro de Tavera? Yo creo que en ningún tiempo.

Puerta de Alcántara

ESTATUA DE SAN ILDEFONSO

En la descripción de Toledo del viajero Ponz, hay este párrafo (I, 3.ª, número 41): «Desde el Convento é Iglesia del Carmen se baxa al Puente y puerta de Alcántara; y antes de llegar á aquel se pasa una plazuela, que tiene tres puentes ó salidas, y sobre la mas inmediata al Convento se vé una estatua de S. Ildefonso, hecha (segun se ha creido) por Berruguete, con este letrero: *S. Ildefonso Divo Tuletari Tol. DD. Anno Dom. MDLXXV. Philippo II. Hisp. Rege*».

El decir «según se ha creido» implicaba tanto como añadir, *pero hoy no se cree*, y ello no obstante, Ceán (I, 143) catalogó la obra entre las fijas y seguras de Berruguete: «La estátua de mármol que representa á S. Ildefonso».

Parro supone que esta estatua y la de San Eugenio en la puerta de Visagra, son de las encargadas a Juan Bautista Monegro, tomando el hacer Berruguete las de Santa Leocadia y San Julián, de las cuatro que habían de ponerse en las puertas principales de la ciudad de Toledo.

Puerta del Cambrón

ESTATUA DE SANTA LEOCADIA
(Hoy en la Ermita del Cristo de la Vega).

Describía Ponz (I, c. 4.ª, n. 9) una de las puertas de la ciudad imperial: «No lexos de la puerta de San Martin está la del Cambron, que es de las principales de Toledo. Es de buena arquitectura, de orden dórico, y tiene por la parte de afuera las Armas Reales, y por dentro una estatua de Santa Leocadia, á quien está dedicada. Es de la misma materia y tamaño que las de las otras puertas; tiene mucha gentileza, y donayre, y tal simplicidad, que parece del mejor tiempo de los antiguos. Es del mismo estilo que las otras de que se ha hablado,» añadió aludiendo Ponz a las de las puertas de Alcántara, San Martín y Visagra.

Esta estatua se cree, efectivamente, ser de Berruguete.

La atribución al maestro ya la indicó Palomino en las pocas y no exactas obras del maestro: «La Santa Leocadia de la Puerta del Cambron

por la parte de adentro»; las mismas palabras, sin variar una tilde, escribió Llaguno (II, 12). Ceán (I, 143) sólo expresó al citar las obras de Berruguete: «La [estatua] de Santa Leocadia».

De esa puerta se pasó la estatua a la ermita del Cristo de la Vega por 1837: De las cuatro estatuas de los santos patronos que se pusieron en las puertas de la ciudad, es la única, la de Santa Leocadia, que se supone auténtica de Berruguete.

(Véase la papeleta referente a la *Ermita del Cristo de la Vega* en *Toledo)*.

Puerta de San Martín

ESTATUA DE SAN JULIÁN

«Desde este Convento de San Francisco se baxa al puente, y puerta de S. Martin, que es una de las de Toledo ácia aquella parte» escribió Ponz (I, c. 4.ª, n. 5), añadiendo a continuación: «En la torre que este puente tiene al otro lado de la Ciudad hay en su nicho una estatua, como las otras referidas en las demas puertas—(alude a las de Alcántara y Visagra)—: es tambien de mármol, y en ella representó el artífice á San Julián Arzobispo de Toledo».

Ceán (I, 143) catalogó la estatua en las obras de Berruguete: «La de San Julián», fundándose, sin duda, en que Ponz la hacía parecida a las de San Ildefonso y San Eugenio, eso que rectificó éste y adjudicó la de San Eugenio a Juan Bautista Monegro.

En efecto; siguen las dudas. Parro, (II, 520-521) dijo que era «la estátua de San Julian Arzobispo y patron de Toledo, compañera en materia y en mérito artístico de las de San Eugenio y Santa Leocadia, ya mencionadas antes, y que es, como aquellas, de Berruguete ó de Monegro.» Sin embargo, en otro paraje del mismo tomo expresó Parro que había presunción que la Santa Leocadia y San Julián fueron las estatuas encargadas a Berruguete.

Puerta nueva de Visagra

ESTATUA DE SAN EUGENIO

Entre las obras de Berruguete apuntó Palomino «el San Eugenio de la [puerta] de Visagra en dicha Ciudad» de Toledo, Y siguió Ponz en su visita a la ciudad del Tajo (I, 3.ª, n.º 28): «Por la parte de adentro [de la puerta de Visagra] en el reverso de las armas hay un nicho, y dentro de él una estatua en marmol, que representa á San Eugenio, executada por el insigne Berruguete.» Y en nota al pie: «Hay motivo ahora para creer que dicha estatua y otra de las puertas de Toledo—(se refería a la estatua de San Ildefonso en la puerta de Alcántara)—son de Juan Bautista Monegro».

Sin embargo de ello, Llaguno (II, 12) siguiendo a Palomino puso entre las obras de Berruguete «el S. Eugenio de la puerta Visagra»; y Ceán

(I, 143) catalogó, sin reserva alguna, como del maestro, «La [estatua] de S. Eugenio».

Volvió a restablecer la duda Parro (II, 511), quien al citar la estatua de San Eugenio, primer arzobispo de Toledo, manifestó «que es debido al privilegiado cincel de Berruguete, según unos ó al de Monegro según otros; de cualquier modo es una pieza de muchísimo mérito».

Así queda hoy el asunto: con presunciones, no sé en qué fundadas, de ser de Monegro.

Ermita del Cristo de la Vega

ESTATUA DE SANTA LEOCADIA
(procede de la puerta del Cambrón).

En las papeletas anteriores, al tratar de las estatuas de Santa Leocadia, San Julián, San Ildefonso y San Eugenio, he indicado las dudas que se ofrecen para atribuir dichas obras a Berruguete; lo más probable es que sólo la de Santa Leocadia, que estuvo en la puerta del Cambrón, sea debida al maestro, y no dicho sin cierta reserva, porque si las puertas se decoraron entre 1571 y 1575 es de suponer que entonces se encargaran las estatuas mencionadas, y por esa fecha ya había fallecido Berruguete. Quien más claramente trata de estos particulares es Parro, pero no cita la data del encargo, y ella es necesaria para poder determinar con más acierto. Dijo en *Toledo en la mano,* (II, 511) en nota curiosa: «Se sabe que entre Berruguete y Monegro labraron las cuatro estátuas de los Santos patronos que el año de 1575 se colocaron en las dos puertas de Visagra y Cambron y en los puentes de Alcántara y San Martin; hay presuncion de que el primero hizo las de Santa Leocadia y San Julian, y el segundo las de San Eugenio y San Ildefonso, pero no se puede asegurar de un modo positivo mas que con respecto á la de Santa Leocadia, que estuvo en la puerta del Cambron y está ahora sobre la entrada de la ermita del Cristo de la Vega, como dige á su tiempo.» Da Parro mismo noticias de esta ermita en el mismo tomo II (pág. 338) al tratar de la basílica de Santa Leocadia, hoy ermita del famoso Cristo de la Vega.Copio de él:

«Penétrase en la capilla del *Cristo de la Vega* (que es la denominacion que ahora se da á esta ermita, único resto de la famosa basílica Pretoriense y despues iglesia colegial de Santa Leocadia) por una puerta que tiene su fachada moderna y sumamente sencilla, labrada en piedra berroqueña al mismo tiempo que el panteon de los Canónigos, sin que ofrezca cosa notable su parte arquitectónica; pero alzando la vista á la hornacina que se forma sobre su clave, encontraremos una magnífica obra del insigne Alonso Berruguete, alhaja que ella sola merecería la incomodidad que el curioso pueda tomarse en bajar hasta el Cristo de la Vega, cuando tantos otros motivos artísticos é históricos no recomendaran esta escursión á las márgenes, allí muy frondosas y agradables, del río Tajo. Es una soberbia estátua de Santa Leocadia, en mármol blanco y algo mas de una vara de altura, con todo el carácter clásico de las antiguas esculturas griegas: es propiedad esta preciosa efigie del Ayunta-

miento de Toledo, pues forma parte de la lindísima coleccion de estátuas de los Santos Patronos de la ciudad, que se trabajó á mediados del siglo XVI para las puertas y puentes de ella, como diremos en sus lugares oportunos, habiendo sido destinada esta para la puerta del Cambron donde ha ocupado su hornacina hasta hace unos veinte años—(el libro de Parro se publicó en 1857)—en que por haber comenzado á estropearla algunos soldados francos, que hubo necesidad de alojar en ese mismo sitio durante la guerra civil, se mandó apearla trasladándole á una pieza interior de las Casas Consistoriales, y allí se guardaba cuidadosamente, no sin que hubiesen hecho proposiciones para adquirirla á muy alto precio algunos entusiastas por las artes, asi nacionales como estranjeros; pero cuando se construyó el cementerio y la portada de esta ermita, la pidió el Cabildo Primado al Ayuntamiento para colocarla aquí, y la municipalidad la cedió con este objeto, reservándose siempre la propiedad y facultad de disponer de ella cómo y cuando le parezca bien, y el Cabildo se obligó á conservarla intacta y entregarla á su dueño en todo tiempo que se la reclame».

Esta estatua es la que parece ser de Berruguete de las que se citan se hicieron para las puertas de la imperial ciudad; hasta un crítico moderno de gran erudición, el Sr. Tormo y Monzó, la señala como de Berruguete, aunque equivoca el título y la llama Santa Eulalia, quien al tratar del maestro *(La Escultura antigua y moderna,* 179), dice que «a veces se ladeó del lado del neo-clasicismo como los Sansovinos (en la Santa Eulalia del Cristo de la Vega en Toledo)».

Alcázar

LABORES EN LAS VENTANAS

Aunque no he leído en ningún libro, que recuerde ahora, que Berruguete puso la mano en los trabajos del Alcázar toledano, no por eso deja de atribuirse al maestro alguna labor en la fachada principal, y algunos han señalado los bustos en gran relieve de las ventanas como si fueran obras indudables de Berruguete.

Desde el que dijo son del estilo o escuela de Berruguete, hasta el que hizo la atribución fija y sin reservas, puede suponerse una gran latitud en la filiación. Pero lo cierto es que las tales cabezas no son obras de Berruguete, como no lo serán las que se le atribuyen en una porción de patios notables del Renacimiento.

Solamente Ponz, y fué parco en atribuir obras al maestro, dijo a este propósito (I, c. 3.ª, n. 3): «Cada ventana tiene adorno de pilastras, y dentro su frontiscipio una cabeza; y todas son diversas entre sí; pero de un mismo carácter, que es el propio de la fecunda y diligente escuela de Berruguete; como también lo parecen varios ornatos de dicha fachada, los de una puerta que se conserva en el remate de la escalera principal, y alguna otra cosa.» Lo mismo dijo Parro (II, 556); las cabezas todas son «de un mismo carácter, que es el de Alonso Berruguete.» Y nada más.

La portada fué labrada por un Enrique Egas, que se supone sobrino de maestre Enrique, y él u otros artistas, de los que no faltaban en Toledo, trabajarían esos detalles que son de la época y estilo, es claro, de Berruguete, pero no de su mano.

Museo

BUSTO DE JUANELO TURRIANO

(Procedente de la galería de antigüedades del Palacio arzobispal).

Citando a Ambrosio de Morales en sus *Antigüedades de España*, dice Ponz (I, c. 3.ª, núm. 52 y 53), que en el artificio que el insigne ingeniero de Cremona hizo para la elevación de aguas del Tajo a la ciudad de Toledo, se debió colocar una estatua, para la que Morales, gran amigo de Juanelo, compuso una encomiástica y larga inscripción latina; y más adelante, en ediciones aumentadas, escribió Ponz: «Debe añadirse que aunque no se ha encontrado estatua entera de Juanelo, se ha encontrado un busto muy bello de mármol, que el Excelentísimo Señor Arzobispo actual de Toledo adquirió, y colocó en su gabinete de Antigüedades».

Ignoro quién fuese el primero que atribuyó ese busto de mármol a Berruguete; pero hízose general y fué seguida la atribución desde Ceán Bermúdez. He aquí como se expresó en el *Diccionario:*

«Se atribuyen á Berruguete las cabezas que están en los frontispicios de las ventanas de la fachada principal y otros adornos; y el busto de Juanelo Turriano en mármol que se conserva en este palacio». (Ceán, I. 143). Más adelante añadió:

«El busto de Juanelo Turriano, trabajado por este gran profesor, no está como se dijo en su artículo, en el alcázar de Toledo, sino en el gabinete de curiosidades del palacio arzobispal en aquella ciudad, á donde se trasladó». (Ceán, VI, 62).

El busto de Juanelo, en mármol, hecho por Berruguete le cita Parro (II, 583) también en el *gabinete de antigüedades* que fundó el cardenal Lorenzana (1772-1800) en el palacio arzobispal.

En efecto, en una colección de obras antiguas se conservaba el busto. Está hoy en el Museo; es una obra importante de las de Berruguete, de quien dijo el Sr. Tormo y Monzó (*La Escultura antigua y moderna*, 179) que «á veces trabajó obras de un sano realismo, como el busto de Juanelo en el Museo de Toledo».

RELIEVE DE LA VIRGEN DE BELÉN

Al describir Parro (II, 564) los restos que en su época se conservaban de la capilla del Alcázar, obra dirigida por Juan de Herrera, expresaba que «aun no hace diez años—(se publicó su libro en 1857)—se contemplaba en una hornacina del muro Meridional una preciosa medalla de piedra fina con la Virgen de Belen en bajo relieve, que recuerda muy bien á

Berruguete ó á los Vergaras que por aquella época florecieron; pero se trasladó hace unos seis ú ocho años al Museo provincial, donde ya la vimos cuando hicimos su descripcion».

No conozco, ni por fotografía, tal relieve, mas desde luego podrá afirmarse que no es de Berruguete. Este había fallecido cuando Herrera hizo la parte Sur del Alcázar, y el mismo Parro duda en la atribución, poniendo también a los Vergaras.

ÚBEDA (Jaén) **Iglesia del Salvador**

RETABLO MAYOR

En una relación que copió Ponz (t. XVI, c. 2.ª), sin citar el autor de ella, sobre las cosas importantes de Úbeda, se trata con algún detalle de «La famosísima Iglesia del Salvador» que «fundó Don Francisco de los Cobos y Molina, natural de esta dicha Ciudad, del Orden de Santiago, Comendador mayor de Leon, Señor del Estado de Savióte, Secretario de Estado, gran Privado del Emperador Cárlos V, y últimamente Adelantado de Cazorla», que fué hijo de Don Diego de los Cobos y de Doña Catalina de Molina, y casó con Doña María Sarmiento de Mendoza, hija de los Condes de Ribadavia. En esa relación se elogia con grandes alabanzas el edificio, que estuvo a cargo del célebre Pedro de Valdelvira, y del retablo de la capilla mayor se dice solamente que «El retablo del Altar mayor representa al Monte Tabor, en que se ve de escultura y de cuerpo natural al Señor transfigurado, y de la misma especial escultura, Moyses, Elías, y los Apóstoles Pedro, Juan y Diego.» Añade la relación, entre otras cosas, que se empezó la obra en 1540 y se acabó en 1556, consagrándose la iglesia en 1559.

Por cuenta propia, Ponz execra las desgraciadas alteraciones que se habían ejecutado antes de su *Viage* que «han hecho desmerecer mucho á la tal Capilla. Yo que la ví años hace desnuda de los despropósitos que ahora he encontrado, puedo hablar con algún fundamento».

«El primer disparate ha sido dorar el medallon de escultura de la Transfiguracion en el retablo mayor, convirtiendo aquellas bellas y expresivas figuras en unos bultos de relumbrones, sin que sea posible reconocer en ellas los efectos del claro y obscuro, ni atinar nadie en que materia fueron executadas.» Aún añade Ponz: «En la Capilla del Salvador se puede decir que solo ha quedado intacto el exterior.» «No quiero nombrar mas la Transfiguracion de sobre el Altar mayor incluida en un nicho, ni los Apóstoles que están sobre el cornisamiento; todo se ha llevado por un rasero».

A pesar de esas execraciones, y otros párrafos que omito, expresadas por Ponz, este no apunta el autor del retablo, [1] y resulta que, precisamente, es Berruguete, aquel a quien se igualaba el Arquitecto de la iglesia. Hay pruebas de ello.

---

(1) Mr. Paul Lafont, en *La Sculpure Espagnole* (París, 1908), pág. 165, atribuye de plano las estatuas del altar mayor y grupo de la Transfiguración, a Valdelvira.

En un artículo titulado *Excursiones artísticas-Úbeda,* firmado por don Juan de Dios Vico, publicado en la revista de Jaén *Don Lope de Sosa* (núm. 21, correspondiente a septiembre de 1914, pág. 286 del tomo de ese año), se dice «Fué objeto de detenido examen la Sacra Capilla del Salvador, gracioso templo fundado por D. Francisco de los Cobos y Molina... en el que se atesoran verdaderas riquezas, de las que son preciada muestra..... los geniales retablos de Alonso Berruguete...» En otro artículo del mismo tomo (pág. 338, núm. 23 de 30 de Noviembre) que suscribe Don Alfredo Cazabán, *En Úbeda,* se lee, al reseñar la iglesia del Salvador: «Valiosas piezas se llevaron la acción del tiempo, la mala fe de los hombres y los robos sacrílegos. Mucho se conservó y entre ello se ve y se admira, valiosísimo y bien tasado, lo que sigue: El gran retablo del Altar Mayor, atribuido á Berruguete.....»

Es decir, el Sr. Vico adjudica de hecho «los geniales retablos» a Berruguete; el Sr. Cazabán sólo apunta que «El gran retablo» es atribuído al escultor. ¿Qué precedentes pudieran tener estos datos en tan corto tiempo expresados tan diferentemente?

El mismo Sr. Cazabán es autor de una *Historia de Úbeda,* trabajo de su juventud, y en ella, tomando las referencias de la opinión común de Úbeda y de las noticias que en periódicos había publicado el difunto Sr. García Pretel, expresó: «Una de las más notables obras que en la Iglesia (el Salvador) se conservan, es el magnífico retablo del altar mayor, con figuras de talla entera, hecho por el famoso Berruguete. La importancia de este artista, que llegó a ser ayuda de cámara del Emperador Carlos V, es bien conocida. Alonso Berruguete, como pintor, como escultor y como arquitecto, fué una gloria patria, fué el Miguel Angel español.» Más tarde empezó a publicarse la historia que dejó en manuscritos el Sr. Ruiz Prieto, quedándola en el segundo tomo, y este señor, que vió lo que quedaba del archivo, expresó solamente que «El retablo del Altar Mayor es suntuoso y de un mérito incomparable, obra, según tradición, de Alonso de Berruguete, amigo de Pedro de Valdevira», y al no afirmarlo el Sr. Ruiz Prieto y basarse en la tradición, es, como en carta me escribe el Sr. Cazabán, «porque no lo vió documentado».

Sin embargo, la atribución resulta hoy cierta, sin haberse encontrado dato nuevo que lo confirme. Estaba dada la noticia desde el mismo siglo XVI. Véase una cita de valor.

«... el retablo mayor de la iglesia del Salvador de Úbeda (Jaén), fundación de Cobos, que es, como me ha comunicado el Sr. Gómez Moreno, hijo, obra auténtica de Alonso Berruguete, demostrada tal, aparte la evidencia estética de su personal estilo, por el testimonio de Argote de Molina.» (Estudio del Sr. Tormo sobre *Gaspar Becerra* en *Bol. de la Soc. esp. de exc.,* t. XX, 81).

El mismo Don Elías Tormo, más adelante del estudio citado *(Boletín de la Soc. esp. de exc.,* t. XXI, 115), vuelve a insistir sobre esta noticia, y escribe: «En Úbeda trabajó Alonso Berruguete el retablo mayor del Salvador, creación (con otras) del Secretario Cobos, tan privado del Emperador Carlos V. Sabemos el hecho (por Argote de Molina), lo

confirma plenamente la crítica, pero desconocemos la fecha, que habrá de colocarse entre las de 1540, cuando comenzaron las obras del Salvador, y 1556, en que se acabaron, ó 1559, en que se consagró solemnemente el templo».

Evacuo y transcribo la cita del «testimonio de Argote de Molina,» contemporáneo de Berruguete.

«Y de otro Pedro Rodriguez de los Cobos hijo de este Cavallero ay memoria en la relacion de los hijosdalgo de Vbeda de el año de mil y quatrocientos y quarenta y seys, y del deciende por Varon la Casa del Marques de Camarasa y Conde de Ricla, Adelantado de Caçorla, Secretario Supremo y del Consejo del Emperador Carlos Quinto, que fue natural desta ciudad, y en ella tiene sus casas principales, y su Enterramiento en la Iglesia del Salvador, que edificó y dotó riquissimamente, con vna de las más sumtuosas Capillas mayores que ay en toda España, y con vn Retablo de grandissimas figuras de Talla entera de mano del famoso Berruguete...» (Del lib. 2.°, folio 282 v.° de *Nobleza de los linages de Andalvzia*, por Gonzalo Argote de Molina.—Impresso en Sevilla, por Fernando Diaz. Año de 1588).

Ese «testimonio» es de gran fuerza, y confirmada por el erudito Don Manuel Gomez-Moreno la atribución, descubre una obra de Berruguete, poco conocida, y que no había sido citada como auténtica por ninguno de los que del gran maestro del Renacimiento nos hemos ocupado.

Es un dato también significativo el que Francisco de los Cobos, secretario de Carlos I, fundara la Iglesia del Salvador de Úbeda,—que se construyó de 1540 a 1556, como recuerda el Sr. Tormo, y dijo también Pí Margall (*Granada, Jaén, Málaga, y Almería*, pág. 277), sin citar este para nada el retablo, sin duda tomando el dato de la relación que copió Ponz,—y que Berruguete hiciera obras para el Emperador, como ya está probado y se deducía de documentos relacionados con la escribanía del crimen en la Chancillería de Valladolid, que disfrutó el artista, cuyo nombramiento refrendó el mismo Cobos. Las relaciones del fundador y del artista vendrían de esos trabajos de Berruguete para Carlos I, y nada tiene de extraño encargara el Secretario una obra de tanta importancia a Alonso Berruguete. Eran muy conocidos. Ya veremos otra vez asociados ambos nombres, aunque sin razón, al parecer.

Para terminar, tengo que referirme a lo más reciente sobre esta obra de Berruguete en Úbeda.

Muy poco ha dicho del retablo del Salvador en sus articulejos sobre *Úbeda* (publicados en *Don Lope de Sosa*, revista de Jaén) Don Miguel Campos Ruiz, que se firma *Arquitecto-Constructor* (!). No dice nada de sustancia; pero sí apunta grandes errores, como, entre otros, el decir que «antes de bordar esta capilla—la del Salvador—con el estilo plateresco, se empleó el renacimiento y el greco-romano y otros muchos más» entre los que cuenta la arquitectura egipcia. Se hace lenguas de la variedad de estilos desarrollada en la iglesia, y añade: «¿Y qué fin se propusieron los artistas con esta variedad? Agasajar y engrandecer la arquitectura y

aplaudir efusivamente á aquel genio de las Artes que nació en Paredes de Nava en 1540 (!!!), que se llamó Alonso de Berruguete, al pasear triunfante su inspiradísimo *Tabor* fijándole por morada el sitio de preferencia de esta capilla.» Apunta que «el *Tabor* y la verja,... se construyeron en Valladolid». Lo único apreciable del articulito es un pequeño fotograbado con el retablo de la Transfiguración. (Año III, pág. 337).

VALLADOLID **Parroquia de San Esteban**

RETABLOS DE SAN JUAN Y SAN MIGUEL

(Procedentes del Convento de San Benito el Real. La estatua de San Juan Bautista en las monjas de Fuensaldaña).

Según el historiador de Valladolid Don Juan Antolínez de Burgos, Berruguete hizo para San Benito el Real otro retablo además del mayor, dedicado a San Juan y San Miguel. Bosarte, basándose en datos que le facilitó el P. Mazón, citó la obra, pero ya dividida o subdividida en dos retablos. A la noticia de Antolínez no se la dió crédito. Martí creyó perdidos esos retablos; pero fundándome en los papeles de la Comisión de monumentos y de la Academia de Bellas Artes, he podido encontrar en la parroquia de San Esteban (Véase mi estudio *Los retablos de San Benito el Real* en *De arte en Valladolid)* e identificarlos cumplidamente, los dos retablos gemelos que un día fueron uno solo de doble advocación.

No tienen estatuas; pero creo haber hallado en la iglesia de las monjas del inmediato pueblo de Fuensaldaña, la estatua del Precursor. No me ha sido posible encontrar hasta ahora la de San Miguel.

En los inventarios de los papeles del archivo de San Benito, figuraban las escrituras de estos retablos con las del mayor, y se las ponía el mismo año. Es, por tanto, probable que se hicieran hacia 1534, cuando Berruguete *consintió* en la tasación dada por los peritos a su retablo principal.

Parroquia de San Lorenzo

TRÍPTICO (no terminado y desaparecido).

El 22 de mayo de 1523 se concertó Berruguete en Valladolid con Don Alonso Niño de Castro para pintar las «puertas questan en la portada de nra señora sta ma de san lloren»; por la parte de fuera habíanse de pintar cuatro escudos de armas de Don Alonso y de Doña Brianda de Manrique, su mujer, y encima de la puerta dos escudos de armas «si paresciere q sera bien». En el interior de las portezuelas, pues era un tríptico lo que se pintaría, sobre otras pinturas hechas, se haría una Quinta Angustia donde estaba el Nacimiento, otra «historia del qrucifixo» donde estaba el ofrecimiento de los Reyes, y en la parte fija del tríptico, «q toca sobre la puerta se Remite a su parecer... del... berruguete». En las portezuelas

había de pintar los retratos de Don Alonso y su mujer. La obra habría de darse acabada para el día de la Vírgen de agosto del mismo año, y el precio 65 ducados de oro.

Ocasionó la obra un pleito porque no se terminó, sin duda porque se alabearon las maderas y se hendieron; le perdió Berruguete, y hasta en 1526 se tasaron en nueve ducados de oro los daños que recibieron las puertas.

No se tuvo noticia de esa obra (V. Martí, *Estudios* pág. 133).

Parroquia de Santiago

RETABLO DE LA CAPILLA DE LA ADORACIÓN DE LOS REYES

He sido el primero en demostrar documentalmente que este hermoso retablo, casi íntegro hoy, cuyo principal relieve se creía era de Juní y la arquitectura por la del estilo de la de Gaspar de Tordesillas, es de Alonso Berruguete.

La escritura de concierto entre Diego de la Haya, fundador de la capilla, y Berruguete, para hacer el retablo, lleva la fecha de 21 de junio de 1537. El precio era de setecientos ducados, y habría de terminarse la obra en un año y cuatro meses.

Ese Diego de la Haya fué el abuelo de los yernos de Berruguete.

Doy detalles muy circunstanciados del retablo y de las personas que en él intervinieron en mi estudio *Una obra auténtica de Berruguete*, por lo que les omito aquí. (V. *De arte en Valladolid)*.

Iglesia de Las Angustias

RETABLO MAYOR

Una porción de obras de arte hay en Valladolid que se han atribuído a Berruguete, unas veces; otras, a sus discípulos más inmediatos, o se decía, por lo menos, que eran de su escuela, y aunque algunas de ellas, la mayor parte, han desaparecido, los documentos han venido a probar que en ellas no puso mano Berruguete, siendo más de extrañar que no se parecía el estilo al del maestro en ciertas producciones.

Tal sucedió con el retablo principal de la iglesia de las Angustias, del que dijo Ponz (XI, 52), que «Del mismo orden—después de tratar de la puerta—es el ornato del retablo principal, en el qual hay un baxo relieve, que representa la Anunciacion, y encima Jesuchristo difunto en los brazos del Padre Eterno; uno y otro de buen estilo, conforme al de Berruguete».

Nada más incierto, pues no se parece el estilo al de Berruguete; y el Padre eterno está con los brazos abiertos sobre la historia de la Anunciación; la Quinta Angustia, está en el ático o remate, y Ponz y Bosarte la atribuyeron a Gregorio Fernández. Martí *(Estudios)* deshizo muchas atribuciones equivocadas, y si Bosarte primero, indicó que el retablo se atribuía a Pompeyo Leoni, y Sangrador en la *Hist. de Vall.*, que se había «reputado

siempre por obra de Pompeyo Leoni,» especie seguida luego por los escritores locales, Martí (pág. 505) dió un extracto de la escritura por la cual Cristóbal Velázquez, se comprometía en junio de 1600, a hacer el referido retablo. Huelga ya todo lo que pudiera decirse de estilo y maneras.

De este retablo me ocuparé más tarde.

Iglesia de San Antón

RETABLO MAYOR

En su pesquisa por las iglesias de Valladolid, Ponz encontró obras de retablos que aplicaba a Berruguete, así que la época se reflejaba en el ornato o en la arquitectura. Su estilo, su manera o su semejanza los generalizó más de lo conveniente, y aunque no dijera que fuesen obras de Berruguete, no indicaban poco tantas similitudes como encontraba, precisamente en la villa donde aquel tenía su taller.

Así es que escribió sobre una iglesita, hoy casi sin culto: «En la Ermita de San Anton hay un buen retablo de escultura, y arquitectura semejante al de San Benito, el qual servía antes de principal, y tuvieron la gracia de quitarlo para gastar el dinero en otro sumamente monstruoso, y ponerlo en aquel sitio, del qual son dignos acólitos los dos colaterales.» (Ponz, XI, 117).

Ese retablo, aunque de escultura y arquitectura parecidas a las de San Benito, fué labrado por Leonardo de Carrión y Diego Rodríguez, vecinos de Medina del Campo, según escritura de obligación de 9 de octubre de 1553, ante Gregorio de Santillana. En 20 de abril de 1559 se contrató la pintura con Jerónimo Vázquez y Gaspar de Palencia, de Valladolid.

Este retablo ya no existe; pero hasta hace poco tiempo se conservaban en la sacristía dos relieves, que representaban las tentaciones de San Antonio, que, según la escritura de la pintura, estaban «a los lados del Santo Sacramento». Hay aún algunos otros fragmentos muy pintaditos y muy deteriorados.

Convento de la Merced calzada

PIEDAD Y OTRAS COSAS

También vió Ponz (XI, 96) el estilo de Berruguete en la desaparecida iglesia de la Merced calzada. Había en ella obras muy apreciables; pero cuando se adornó de las de arte, había pasado ya la época del maestro. Sin embargo, escribió Ponz de las obras de esta iglesia: «Son asimismo muy buenas obras de escultura las que se encuentran en un retablo ácia los pies de la Iglesia, en donde está representada una Piedad, y otras cosas que tiran á la manera de Berruguete.»

No encuentro nada que se le parezca, en lo recogido en el Museo procedente de los mercenarios calzados.

Monasterio de Prado

UN RETABLO

También en San Jerónimo o monasterio de Prado encontró algo Ponz

(XI, 119) que atribuir a Berruguete; aquí ya no era «su manera» o «estilo», sino que la obra «se estimaba» del maestro. Muy lacónicamente lo dijo: «Un retablo de la Sacristía se estima por de Berruguete.» Y Ceán (I, 140) repitió al catalogar las obras de Berruguete: « Otro retablo en la sacristía que se estima por suyo».

Si confundió Ponz la obra en las Angustias, de Cristóbal Velázquez, con el estilo de Berruguete, más confundiría el de Esteban Jordán con el del que quizá fuera su primer maestro. Esteban Jordán labró dos retablos para Nuestra Señora de Prado, que han desaparecido.

Convento de la Trinidad calzada

(Desaparecido)

RETABLO MAYOR

Otra obra de retablo encontró Ponz en Valladolid, que se asemejaba en su estilo al de Berruguete, por más que, prudente y parco, no se metió el escritor en atribuciones rotundas. Escribió (XI, 66) que «Por el término del retablo mayor de San Benito es el de la espaciosa Iglesia de Padres Trinitarios calzados: muy semejante en sus adornos de arquitectura».

Bosarte (161) describió y estudió minuciosamente el retablo, y llegó a interesarle. De él dijo «que puede atribuirse á Berruguete», y después de lamentar que se perdiera la noticia de los hombres que tanto habían hecho «en la historia del talento humano,» añade que había «cotejado [el retablo] con el de San Benito el Real y hallamos entre una y otra obra una perfecta identidad.» Pero, luego de apuntar las historias principales de los relieves, observa con espíritu crítico prudente, y exclama: «Advierto que el tercer cuerpo no es de Berruguete, sino de mano inferior mas moderna. Tampoco pueden ser de Berruguete el Pecado original y la Expulsion del Paraiso y mucho menos el ángel con los cautivos».

No iba mal informado Bosarte en su juicio crítico; pero la obra, aunque de un Berruguete, no era de Alonso, a quien el escritor se refería, sino de su sobrino Inocencio, discípulo de su tío. Las prácticas en el taller del maestro, el aprovechar quizá oficiales que sirvieran a Alonso, habría de dar cierta semejanza a la obra, sobre todo en los adornos de arquitectura, como dijo Ponz, al retablo de San Benito el Real; más Martí (*Estudios*, 180) publicó la escritura de concierto, hecha entre el prior del convento e Inocencio Berruguete, como escultor, y Miguel de Barreda, como pintor, el 10 de septiembre de 1551, ante Pedro Lucas, documento que fija la filiación de la obra, que a mayor abundamiento labraba Inocencio en 1562, según una declaración de Gaspar de Tordesillas en el pleito que aquél sostuvo con Pedro González de León, por los sepulcros en la Madre de Dios.

Este retablo que, de todos modos, era muy importante, pereció en el fuego que en 1809 pusieron los franceses al convento.

Colegio de San Gregorio

(Capilla)

SEPULCRO DE FR. ALONSO DE BURGOS

Fué esta una obra de gran importancia, atribuída con gran generalidad

a Berruguete, sin que hayan valido las dudas de uno y las manifestaciones de otro escritor de cosas de arte, para rectificar una atribución equivocada.

El P. Arriaga, en la que llamamos *Historia inédita del Colegio de San Gregorio*, a pesar de decir que el sepulcro del obispo fundador era «de lo mas bien obrado y de buen parecer que se conoce,» no se cuidó de señalar el autor de la sepultura, verdad que eso le importaba poco, aunque fuera salida de la mano de un gran maestro de la escultura española.

Ponz y Bosarte vieron la obra en su integridad, y después de describir el primero (XI, 61) el sepulcro de Fr. Alonso de Burgos en la capilla del Colegio de San Gregorio, dijo que «Si la obra es de Alonso Berruguete, como se cree, superó sin duda en ella á quantas hizo, y conocemos».

El «se cree» de Ponz, fué para Ceán Bermúdez (I, 139) una afirmación más, y catalogó entre las obras de Berruguete, «El citado sepulcro del obispo de Palencia, fundador de esta casa, colocado en medio de la capilla».

Bosarte (pág. 217) no veía tan clara la atribución de la obra a Berruguete, y se pronunció, muy cuerdamente, porque «el estilo de Alonso Berruguete es opuesto diametralmente al estilo del autor que hizo el sepulcro de la capilla de San Gregorio».

Pero años hacía que se había estampado el nombre del artista de tan preciada obra, según los que la conocieron. Don Eugenio Llaguno y Amirola (I, 206), dejó consignado en sus manuscritos, no publicados por Ceán hasta 1829, que «el año 1531 se hallaba [Felipe de Borgoña] en Valladolid esculpiendo el sepulcrodel obispo de Palencia D. Fr. Alonso de Burgos.» Noticia interesantísima, a la que puso Ceán por todo comentario que «Dice Don Antonio Ponz que es obra de Berruguete,» cuando el benemérito Ponz no escribió sino que «Si la obra... como se cree,» es de Berruguete...

A pesar de ello, no sólamente los historiadores locales siguieron con la atribución de Berruguete, lo que no es de extrañar, sino que escritores de cosas de arte dieron al olvido la noticia de Llaguno, y Don Gregorio Cruzada Villaamil en *El Arte en España*, Don Fernando Araujo Gómez en *Historia de la Escultura en España*, y aún más de extrañar el conde de la Viñaza en *Adiciones al diccionario... de... Ceán*, siguen la atribución, sin reservas ni distingos, es decir, la atribución falsa de Berruguete, haciéndose eco el último de una especie ya esparcida antes (II, 63), de que «del preciosísimo busto sepulcral de D. Fr. Alonso de Burgos y de su enterramiento, que estaba en el colegio de San Gregorio, se cortaron trozos de piedra mármol para limpiar los pavimentos [!!!!]. Sólo se conservan las pinturas del retablo.»—¿A qué pinturas y retablo se referiría el conde de la Viñaza?

El sepulcro desapareció en la *francesada*, y tuvo, como dijo Quadrado (*Vall., Pal.* y *Zam.*, 105) «la desdicha de gustar á los caudillos de Bonaparte,» añadiendo que los fragmentos escapados á la rapacidad de los extranjeros, dícese que los emplearon los naturales en fregar y pulir

los pavimentos de sus casas.» Yo puse un comentario á esto *(La iglesia del convento de San Pablo y el colegio de San Gregorio,* 114): «El «se dice» es muy conocido y lo tapa todo».

Pero volviendo al asunto principal, he de añadir que la noticia dada por Llaguno, de que Felipe de Borgoña esculpía en 1531 el sepulcro de Fr. Alonso de Burgos, la ha comprabado Marti *(Estudios,* 48) copiando del *Becerro de San Gregorio,* un párrafo del que se deduce que en 24 de abril de 1531 otorgó Felipe de Borgoña, ante Gabriel de Santiesteban, escritura para hacer por 1.330 ducados «un bulto de Jaspe y Alabastro» del fundador, «el qual hizo en tiempo y espacio de tres años».

¿Volverá a atribuirse la obra a Berruguete, después del libro de Martí, como lo hicieron luego del de Llaguno?

Museos, San Benito y Santiago

RETABLO MAYOR

(Procedente de San Benito el Real; en la iglesia misma el Crucifijo, y fragmentos en Santiago).

Fué el retablo principal de la iglesia del convento de los Beatos, una de las obras de más resonancia, de las que fijan época y dan fama al artista. De ella dijo el contemporáneo del maestro, Cristóbal de Villalón, en la *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*: «Aquí en Valladolid, reside Berruguete, que los hombres que pinta no falta sino que Naturaleza les dé spíritu con que hablen, el qual ha hecho un retablo en Sant Benito, que aueys visto muchas vezes; que si los Príncipes Philippo y Alexandro biuieran agora, por la biueza de sus juyzios passan adelante, avn le hechan de ver». Por todos fué encomiásticamente celebrada esta labor de Berruguete, que los azares de los ideales políticos nos han traído a nuestros tiempos, fragmentada y revuelta en las galerías de los Museos. Menos mal que se recogió toda la escultura y las cuatro tablas que adornaban tan «muy suntuoso y bien hecho» retablo, trabajos que me han servido de comparación, más de una vez, para estudiar otras labores del insigne maestro del Renacimiento. Pero siempre será de sentir que no pueda reconstituirse materialmente la obra, digna de lucir en todos los tiempos, por ser imposible recoger los fragmentos de la arquitectura de que constaba, no sólo desperdigados, sino muchos desaparecidos o destruídos.

Del retablo, como es natural, se ocuparon todos los escritores antiguos de cosas de arte. Ponz (XI, 64), Ceán Bermúdez (I, 139), Llaguno y Amirola (II, 11). Pero el que trató el asunto con gran copia de datos fué Bosarte (126 y 156), que además dió en el apéndice IV copia del «Expediente sobre el retablo mayor de la iglesia de San Benito el Real de Valladolid, executado por Alonso Berruguete», con las escrituras y pareceres de los peritos tasadores, y en el V la conocidísima «Carta de Alonso Berruguete á Andrés de Náxera», sobre nombrar el primero al segundo perito que le representara en la tasación, documento este último tan repetido, sin duda por ser carta del artista.

Quien ha hecho un estudio magnífico y acabado del monumental retablo ha sido Martí *(Estudios,* 126 y 137-152), estudio al cual será difícil superar ya, porque verdaderamente apura el tema.

También me he ocupado yo de esta obra *(Los retablos de San Benito el Real. De arte en Valladolid),* sobre todo desde que entró en funciones la Comisión clasificadora de los objetos artísticos y científicos pertenecientes a los conventos suprimidos, dando una pequeña reproducción del croquis de la armazón del retablo, tal como se encontraba cuando fué recogida por la Comisión de monumentos.

Como indico, estatuas, relieves y tablas están en el Museo de Bellas Artes; el Crucifijo del Calvario del remate es el llamado *Cristo de los Afligidos* en la iglesia de San Benito, dado en depósito al Ayuntamiento por el Museo; el retablo de San Juan Bautista en la capilla bautismal de la parroquia de Santiago, está formado con fragmentos de la singular obra de Berruguete y algunos más hay en el Museo arqueológico.

No requiere la obra estudio nuevo, pero para fijar la cronología de la obra del maestro, apunto las fechas principales a ella pertinentes.

La escritura para hacer el retablo, se otorgó ante Domingo de Santa María, el 8 de noviembre de 1526; las condiciones se formalizaron el 27 de marzo de 1527; en 14 de marzo de 1528, en documento público, la comunidad, Berruguete y testigos expresaban, por otro particular ajeno al retablo, que éste se estaba haciendo; en 27 de noviembre de 1532 escribe Berruguete a Andrés de Nájera y le dice que está «asentado todo el retablo», y, en efecto, estaba terminado, puesto que pretendía fuera Nájera su perito, como ya se ha dicho; en 24 de julio de 1533 se nombran oficialmente los peritos tasadores, los cuales el día 29 expresan estar disconformes; a Nájera y a Aquiles, se les une como tercero en discordia Felipe de Borgoña, tasando en 4.400 ducados la obra en 1.º de agosto; el mismo día el Abad *consentía* en el precio, Berruguete sólo expuso que *lo oía,* y consintió al fin en 14 de enero de 1534, así como quedaba contento el convento sin que se hiciesen las obras a que ponían reparos los peritos. En 29 de septiembre de 1539 se firmó la escritura de finiquito de pago.

Museo de Bellas Artes

RELIEVE DE SAN JUAN BAUTISTA EN LA SILLERÍA

(Procedente de San Benito el Real).

Aun después de haberse demostrado que la sillería de San Benito es debida al maestro Andrés de Nájera (o de San Juan), es corriente atribuir el relieve del espaldar de la silla correspondiente al abad de Burgos, al mismo Berruguete; sin embargo, Dieulafoy dá en lámina dicho relieve de San Juan Bautista y le atribuye (p. 112) al mismo Andrés de Nájera. Pero lo general, repito, ha sido atribuirle a Alonso Berruguete.

Don Manuel Gómez-Moreno le atribuye, con otros de la misma silla, al escultor y arquitecto Diego Siloe, en su notable conferencia sobre

El Renacimiento andaluz, dada en el Ateneo de Madrid. D. Elías Tormo dió un extracto de ella en el número 5.° de *Por el Arte* (Marzo de 1915), donde se lee al hablar de las obras castellanas de Siloe: «...los tres tableros de la sillería de San Benito, de Valladolid, correspondientes al asiento del Abad de Burgos—sin duda un modelo o muestra que fué incorporado por Andrés de Nájera en el total de su obra».

Casas de Berruguete

El oficio de escribano del crimen de la Chancillería de Valladolid que Carlos I concediera a Berruguete en 1525, y los encargos de importancia que se le hicieron al escultor, y muy probablemente también su matrimonio con Doña Juana de Pereda, celebrado en Valladolid, aunque dicha señora era vecina de Rioseco, motivaron el deseo de afincarse Berruguete en esta ciudad, y digo que una de las razones fué su matrimonio, pues a poco de efectuado, consiguieron en 14 de febrero de 1526, cuando aún no tenían hijos, facultad para instituir mayorazgo, ya que poseían «algunos bienes muebles e Rayces», prueba que algo de importancia aportaría Doña Juana al matrimonio. Lo cierto es que Berruguete adquirió a renta y censo de Francisco Saldaña un solar tapiado, que a éste dió el convento de San Benito el Real. Pensando edificar en él unas casas de importancia, «casas de su morada», previos los preliminares de rúbrica, en 16 de marzo de 1528 se hizo la escritura oportuna para «que el dho suelo y lo que en el edificare le sea e quede libre...», mediante el abono de 400 ducados.

Los linderos de ese solar eran: frente, calle que va de la Rinconada a la iglesia de San Julián (hoy calle de San Benito); izquierda, casas del convento de San Benito, que tenía a censo perpetuo el carpintero Juan de Salamanca; derecha, calle que va a la iglesia de San Miguel (en el siglo XVII se llamó de la Cruz, sin embargo que se decía de Berruguete en varias partidas parroquiales de principios del mismo siglo, luego calle de Milicias y hoy del General Almirante); accesorio, calleja que salía a las casas principales de Pedro de Cazalla.

La historia de estas casas puede verse con detalle en Martí *(Estudios*, 125-130), y me ocupé de ellas en mi librito sobre *Alonso Berruguete* (pág. 20 y 45), así como Don Roque Domínguez Barruete en *Visitas y paseos por Valladolid (Bol. de la Soc. cast. de exc.*, t. II, pág. 250). Lo que hoy constituye la Comandancia de Ingenieros fueron las casas principales de Berruguete, de importancia, grandes, quizás fueran dos casas: la entrada principal, hoy tapiada, estaba en la calle de San Benito, y bien la acusan dos columnitas empotradas. La actual puerta, por la calle del General Almirante, sería otra de servicio. Pero estas casas han perdido su carácter del siglo XVI. El patio grande, más próximo a esta última puerta, conserva capiteles labrados al estilo plateresco; el otro patio, más inmediato a la puerta principal, tiene columnas con capiteles limpios de decoración. La casa era grande; por eso fué adquirida por el regimiento de Milicias, cuando fueron ocupados los bienes de los Jesuitas, que la

poseían por manda que de ella hizo al colegio de San Ignacio, Doña Catalina Gamiz.

Esas casas principales, grandes, porque en ellas vivían Berruguete y su mujer, su hijo Alonso, sus hijas casadas, y había caballerizas, y los talleres de donde salieran tantas obras de arte, casa, en fin, de familia rica, que poseía otras en la misma calle de la Cruz y haciendas de vino «fuera el puente», hay que suponer fuera hechura de Berruguete, y que él diera, por lo menos, los dibujos de los capiteles que aún se conservan. Ya lo he dicho antes de ahora (mi librito, pág. 43): «No hay un trabajo de pura arquitectura, no hay edificio, que sea de Berruguete; su morada en Valladolid quizá fuera la única obra que en conjunto planeó, y tenía, verdaderamente, honores de palacio; pero ni se conserva con su carácter primitivo, ni era bastante para dar nombre de arquitecto a nadie».

Palacio real

LABORES EN EL PATIO

Ha sido, y es muy general, sobre todo en los escritores locales, señalar como de mano de Berruguete diferentes labores hechas en el espacioso patio del Palacio real, hoy edificio de la Capitanía general.

Las relaciones de Berruguete con Don Francisco de los Cobos, secretario de Don Carlos I, daban pie para pensarlo, y esas relaciones y el haber creído que Berruguete fué ayuda de Cámara del Emperador, eran un indicio positivo. [1]

El palacio, como es sabido, fué adquirido por Felipe III del duque de Lerma, según escritura de 11 de diciembre de 1601, ante Juan de Santillana (día 26 fijó Cruzada Villaamil en *Rubens, diplomático español*, 58), y según las cuentas de 1601,—que no conoció Don Pedro de Madrazo, que se ocupó de este palacio y de la casa de la Ribera (Huerta del Rey) en su *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España* (pág. 93).—Trabajaron, en la traza de los escudos de los antepechos del patio, Nicolás de Campis; Estacio Gutiérrez, en la pintura y dorado; José de las Landeras, Hernando de Munar y Alonso de Mondravilla hicieron los escudos del patio; así como Munar y Pedro de la Guardia, hicieron el escudo de la puerta principal; y el cantero Juan de la Puente retundió las columnas del patio y parte de cornisas y antepechos de la escalera principal; y el escultor Santos García, retundió, revocó e hizo tres trozos de la escalera y un antepecho.

Por consiguiente el patio estaba hecho, y el duque de Lerma no hacía otra cosa que adornar el buen patio. El duque había comprado el año antes «la casa del marqués de Camarasa, que es la mejor de aquella

---

(1) Aunque ya cité esta noticia al tratar de *Granada.—La Alhambra*, citando a Palomino que se basaba en Butrón, evacuo la cita tomada directamente de los *Discursos apologéticos, en que se defiende la ingenvidad del arte de la Pintura*, de Don Ivan de Butron (Madrid, Luis Sanchez, 1626), folio 121, v. Disc. 15:

«A Berruguete, Pintor insigne destos Reynos, dio la llave de su Camara en honra del Arte, el señor Emperador don Carlos V.»

ciudad,» según Cabrera en las *Relaciones*. Efectivamente, en 11 de septiembre de 1600, ante Juan de Santillana, se concertaron en Valladolid las capitulaciones por las cuales el marqués de Camarasa, Don Francisco de los Cobos y de Luna, adelantado perpetuo de Cazorla, capitán de la Guardia española del rey, y sucesor y poseedor del mayorazgo «que instituyeron los señores don Francisco de los Cobos comendador mayor que fue de leon y doña maria de mendoza su muger mis abuelos difuntos.»—del marqués de Camarasa, es claro,—vende al duque de Lerma, por renta de 4.000 ducados, «unas cassas principales que tiene en la ciudad de Valladolid que son de su mayorazgo y estan en la corredera de san pablo con todo lo a ellas anejo y Perteneciente, juntamente con las casas y casillas accesorias que estan juntas con la dha cassa desde la puerta segunda de la dha casa hasta la yglesia del Rosario... con todos los corrales jardines fuentes y puerta trasera... y las tribunas a la yglesia del Rosario...» [1]

Esas casas principales las había erigido o reconstruído de nuevo, probablemente, el secretario de Carlos I, Don Francisco de los Cobos, el mismo que había refrendado el nombramiento de escribano del crimen de la Chancillería de Valladolid, a favor de Alonso Berruguete, el 1.º de octubre de 1523, y el mismo que se hizo labrar por Berruguete el retablo mayor de la iglesia del Salvador que fundara para su enterramiento en Úbeda (1540 a 1556); y digo que probablemente habría reconstruído esas casas Don Francisco de los Cobos, pues serían de su mujer, y existirían las labradas por la familia de ésta, según este párrafo de una carta de Don Martín de Salinas al tesorero Salamanca, fechada en Valladolid el 4 de noviembre de 1522. *(El Emperador Carlos V y su corte (1522—1539) —Cartas de D. Martín de Salinas*, publicadas por Don Antonio Rodríguez Villa: *Bol. de la Real Academia de la Historia*, t. XLIII, pág. 61): «A XX de Octubre [de 1522] se desposó el Secretario Cobos con hija de D. Juan de Mendoça, nieta de Rui Diaz de Mendoça, el que vive en las casas que eran de la Condesa de Rivadavia, á la Corredera de San Pablo en esta villa de Valladolid».

Es decir, que en período en que era del primer Don Francisco de los Cobos, abuelo del que se le vendió al duque de Lerma, el palacio real, Berruguete ya estaba avecindado en Valladolid; y ver relacionado los nombres del ministro de Carlos I y del artista en otra obra que aquél ejecuta, aunque lejos de Valladolid, da más fuerza al argumento, y cualquiera creería que ello es un indicio que Berruguete labrara el patio del palacio real. Pero en 1601 se adorna éste por los artistas que dije, y no quedan más

(1) Para aclarar este particular de la primitiva situación de la iglesia del Rosario, copio de la *Hist. de Vallad.* de Antolínez (pág. 395): «La cofradía de Nuestra Señora del Rosario, siendo antigua su fundación y teniendo iglesia aparte junto a las casas de Doña María de Mendoza, que son hoy el palacio real, sucedió que la Majestad de Felipe 3.º, teniendo su corte en Valladolid el año de 1602, necesitó hacer de esta iglesia capilla real, y habiéndolo hecho así, la cofradía de Nuestra Señora del Rosario se incorporó entonces con la de San Cosme y San Damián, que es una iglesia que está en la plazuela de la Peñolería,» el Rosarillo de hoy. La primera iglesia del Rosario era «una capilla que ocupaba el sitio en que hoy está el ex-Convento de San Diego.» (Sangrador, *Hist. de Vall.*, I, 440).

que los capiteles del patio,—pues que con intención anoté todas las obras que en la última fecha se hicieron, sin que en ellas aparezcan labores en los capiteles,—que sean de época anterior. Así es: los capiteles de las dos galerías del patio, y de la más interior al jardín, llamada en documentos de mediado el siglo XVIII, galería de Saboya, tiene todos los caracteres de las labores del estilo plateresco, y, sin duda de género alguno, de la época de Berruguete son. Se hicieron dichos capiteles, solamente los capiteles de lo actual, en tiempos de Berruguete, no los bustos y relieves que dije en mi librito sobre Berruguete (pág. 41); pero de eso a que les labrara el mismo Berruguete, hay una gran diferencia; sería una aseveración gratuita hoy, por mucho que se relacione el artista con el ministro.

Porque un dato solamente puedo añadir, valga por lo que valiere; pero es de fuerza. Cristóbal de Villalón en 1539 publicó en Valladolid, donde la había escrito, la *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente:* la hermosura de ciertas construcciones de la villa le hicieron interrogar: «¿Y qué edificio de más excelencia que el colegio que hizo aquí el reuerendísimo Cardenal D. Pero Gonçalez de Mendoça, é con las casas que hizo aquí el Conde de Benauente, y el palacio imperial que hizo Francisco de los Cobos?», apuntando poco antes: «El Comendador mayor de León, Francisco de los Cobos, traxo aquí asalariados de Italia dos ingeniosos mancebos, Julio y Alexandro, para labrar sus casas, los quales hizieron obras al gentil y antigüedad, que nunca el arte subió á tanta perfección.»

La noticia vale tanto como un documento notarial. Los que labraron las casas de Francisco de los Cobos fueron los hermanos Julio y Alejandro, llamado el primero, que es el que más suena, Julio de Aquiles. Francisco Pacheco en el *Arte de la Pintura* y Palomino en *El Parnaso Español pintoresco laureado,* hicieron a estos «valientes hombres» discípulos de Juan de Udine o de Rafael de Urbino, y vinieron de Italia para pintar las casas de Cobos en Úbeda y en la Alhambra, según Pacheco, y llamados por el Emperador para la Alhambra, por informes de Berruguete, que había estado en Italia y les conocería, y luego para Cobos en Úbeda, según Palomino.

Con la noticia de Villalón se aclaran algunas cosas: 1.° que las casas que Julio y Alejandro labraran para Cobos, fueron las de Valladolid; 2.° que Berruguete conoció a los hermanos en Valladolid, y por eso en 1533 nombra a Julio de Aquiles por su tasador en el retablo de San Benito. En 1537 vivía aún Julio, que fué muy apreciado de los artistas de la época, alternando con Diego de Siloe y Pedro Machuca. Es dudoso que pintaran Julio y Alejandro las casas de Cobos en Úbeda. Lo más probable es que equivocasen Pacheco y Palomino las casas de Úbeda (que eran de Cobos) con las de Valladolid (que de él eran también, pero por su mujer, quizá), y que al citarse las casas de Cobos, aplicasen la noticia a las que formaban su patrimonio en Úbeda.

Con esto ya se desechará el atribuir a Berruguete las labores del palacio de Felipe III en la ciudad de Valladolid.

VENTOSA DE LA CUESTA (Valladolid). **Parroquia y casas de Berruguete.**

RETABLO DE SAN MIGUEL Y PINTURAS

«... aun duran algunas [pinturas] de su mano [de Berruguete] en su casa del dicho lugar de la Ventosa, hechas con singular primor.» (Palomino).

«El altar de S. Miguel, que consta de tres cuerpos, y en cada uno hay tres pinturas como de cinco quartas de largo y tres de ancho. Las del primero representan el ángel echando del paraiso á nuestros primeros padres, la caida de los ángeles malos y otra que no se conoce bien el asunto, pero sí que contiene algunas figuras disparando dardos como en batalla. Las del segundo son S. Gregorio diciendo misa y S. Cosme y S. Damian poniendo á un enfermo blanco la pierna de un negro muerto, y la lindísima estatua de S. Miguel. Y las del tercero representan la procesion general en Roma con la aparicion del arcángel en el monte Gorguiano; la Vírgen, santa Ana y el niño Dios; y la última un cautiverio: todas muy bien conservadas.» (Ceán, I, 142).

Cita Llaguno (II, 14), para dudarlo de cierto modo, lo del señorío que Berruguete tuvo en la Ventosa, y, apoyándose en Palomino, «que aun duran algunas pinturas de su mano en su casa del lugar de la Ventosa cerca de Paredes de Nava, hechas con singular aprecio».

Ceán en los documentos que añadió al mismo tomo de Llaguno (página 171), cuyos extractos le proporcionó un obispo amigo suyo, pone:

«... hizo aqui en su villa de Ventosa el altar de S. Miguel, que es quadrilongo y remata en una especie de semicírculo: tiene tres órdenes de tramos de tarjetas, y cada uno tres de estas: las superiores todas serán como de cinco quartas de largo y tres de ancho...» «Sigue explicando lo que representan las tablas ó pinturas, según está en el artículo que Berruguete tiene en el Diccionario de los artistas en España».

Lo del señorío de Ventosa ya está comprobado y resultó cierta la noticia que dió Juan de Arfe, resultando ser Ventosa de la Cuesta, en la provincia de Valladolid. De las pinturas que existían en la casa de Berruguete en ese pueblo, nada se sabe; es fácil que se confundieran con las del retablo expresado.

En la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción de Ventosa de la Cuesta, se conserva un altar plateresco en el lado del Evangelio: se compone de un San Miguel de escultura y ocho tablas pintadas; «pero no aceptamos la atribución de que esté ejecutado por Berruguete»—dice Martí (*Estudios*, 124).—«Quizá hayan supuesto verosímil que el artista ejecutara una obra para la iglesia del pueblo donde era señor, mas lo fué por tan poco tiempo y estaba tan ocupado en los últimos años de su vida que no es de suponer le quedara espacio para ello».

Es de extrañar, sin embargo, que no se conserve nada del maestro castellano en el pueblo de su señorío, y menos en la iglesia donde están perdidos sus restos, traídos a Ventosa de la Cuesta desde Toledo.

VILLARDEFRADES (Valladolid). **Parroquia**

RETABLO MAYOR

«A unas quatro leguas de distancia de Rioseco, camino de Benavente, en el pueblo que llaman *Villar de Fallades*, hay un retablo mayor en su Iglesia digno de verse. Se compone de tres órdenes de arquitectura muy arreglada, adornado con excelentes medios relieves de la Pasion de Christo. La Custodia es tambien de tres cuerpos, obra muy singular por su planta, alzado y bella escultura, representándose en la puerta el misterio de la Resurreccion. No se le haría injuria á Berruguete en atribuirle esta obra, tan parecida á su estilo, que puede compararse á las mejores que hizo. Es de nogal, y ha tenido la suerte de no haberla dorado ni pintado». (Ponz, XII, c. 5.ª, n. 28).

Esa especie de Ponz, que no era más que decir que la obra era buena y que no se haría ofensa a Berruguete en atribuírsela, la tomaron como cosa hecha algunos escritores, y entre ellos D. Juan Ortega Rubio en *Alonso Berruguete (Investigaciones acerca de la historia de Valladolid*, pág. 220), expresó: «El retablo mayor que hay en la iglesia de Villar de Frades, es de Berruguete. Con efecto, el estilo es el mismo y puede compararse esta obra á las mejores que hizo nuestro artista.» Si bien el mismo autor en *Los pueblos de la provincia de Valladolid* (II, 14), al tratar de Villardefrades, dice: «El retablo mayor de la iglesia de San Pelayo es bastante mediano, y nada tiene de particular la parroquia de San Cucufat,» poniendo por nota en lo del retablo de San Pelayo, que «Algún escritor [sin decir que él mismo], sin motivo alguno, lo atribuye á Berruguete».

Parecido á esto, que parece demostrar la errónea atribución de la obra—no la conozco—dije en mi librito sobre *Alonso Berruguete*, páginas 54 y 55.

ZARAGOZA **Convento de Santa Engracia**

RETABLO, SEPULCRO Y CORTINA DE LA CAPILLA DEL VICECANCILLER DON ANTONIO AGUSTÍN

Jusepe Martínez en los *Discursos practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura*, dejó dicho que habiendo sido conocedor el Canciller de Don Carlos I «de nuestro gran Berruguete y de su mucha ciencia», una vez aprobadas las trazas por Morlanes y por el pintor G. Cosida, le encargó [1520] varias obras en su capilla de Santa Engracia, haciendo el retablo, una cortina para cubrirle en la cuaresma y el sepulcro. «En el retablo principal... está figurado en el tablero de en medio el bautismo de Cristo», y a los lados, en los intercolumnios, dos retratos de personajes arrodillados, que eran los dueños de la capilla, en adoración ante dos santos; «estas dos figuras mueven con grande extrañeza de movimientos, mas con grande resolucion pintada; pero se conoce quiso mas mostrar el

arte que no la amabilidad y dulzura del colorido, porque se ve lo pintado mas de escultor que de pintor: he visto de su mano, como en el mismo retablo hay algunos retratos hechos por el natural con muchas ventajas de colorido, que se conoce por ellos siguió la manera de Rafael de Urbino»; en el remate una gloria de ángeles y el Espíritu Santo en forma de paloma. «Hay una cortina, hoy muy demolida, que servia para cubrir el retablo en tiempo de Semana Santa, donde está pintado un San Gerónimo en acto de penitencia, con tal resolucion, que parece cosa de Michael Ángelo Bonarrota; hoy está de manera que se conoce muy poco, por haberse pintado al temple».

En el lado derecho de la capilla se colocó el sepulcro de los fundadores, descrito así, según la transcripción del conde de la Viñaza (II, 61): «levantábase de tierra siete palmos, y en una urna de alabastro estaba figurado, de medio relieve el dicho difunto; y en medio había una descripción ó epitafio, donde estaba escrito se llamaba Juan Selvagio; á las espaldas de este retablo había un tablero á modo de retablo con sus pilastras, que hermoseaban aquella obra, y á los lados de este sepulcro se levantaban dos pedestales, donde había dos figuras, significando dos virtudes, de relieve entero, de tamaño de siete palmos, también de mármol finísimo, hecho con tanta ternura, carnosidad y dulzura que es una maravilla, que á observar esta manera en pintura pudiera competir con el gran Tiziano».

Ponz ya no alcanzó a ver íntegra la obra de Berruguete en Santa Engracia (t. XV, c. 2.ª, n. 5 y 6): «Volviendo de Italia Berruguete, Pintor, y Estatuario celebérrimo (así lo dice Martinez), hizo en Santa Engracia el retablo, y Capilla del Vicecanciller de Aragon D. Antonio Agustín, padre, segun yo entiendo, del doctísimo D. Antonio Agustín, Arzobispo de Tarragona...» «Volviendo ahora á la Capilla, y á su sepulcro, es obra que hizo con toda diligencia el citado Berruguete, y está en el presbiterio de la Iglesia, al lado del Evangelio, pero medio desbaratada con motivo de la renovacion del Templo, sin saberse del epitafio que, segun dicen, estaba enfrente del sepulcro. Dos estatuas muy buenas que hoy están en la Sala Capitular del Monasterio, se cree que fueron de dicho sepulcro, y son figuras alegóricas. Lo demas que queda de él en la Iglesia lo han dorado modernamente».

Ceán (I, 138) catalogó: «El sepulcro del padre de D. Antonio Agustín en el presbiterio de su capilla».

Hoy no se encuentra rastro de la obra de Berruguete en Zaragoza. A media noche del 15 de agosto de 1808 los franceses volaron el edificio al levantar el primer cerco. «Desapareció entonces la restaurada iglesia con las ya maltratadas obras del inmortal Berruguete que adornaban la capilla y el sepulcro del vicecanciller D. Antonio Agustin, padre del erudito arzobispo de Tarragona.» (Quadrado, *Aragón*, 469).

Sólo se me ocurre un comentario. En 1520 ¿no estaba Berruguete al servicio de Carlos V, no embarcándose aquél en mayo en la Coruña por estar enfermo? ¿Cuándo hizo el artista las obras de Zaragoza? ¿desde que deja a Carlos V hasta que se le vé en Valladolid en 1525 pintando

para Don Alonso Niño de Castro, o antes de 1520? Además ¿hizo sólo Berruguete las obras que le atribuyen en Santa Engracia, de Zaragoza, o las hizo acompañado de otro, y él se dedicó únicamente a las de pincel, ya que de pincel las había importantísimas en el edificio mencionado?

Todo este viene a cuento, porque está demostrado que a principios de 1519 Alonso Berruguete estuvo en Zaragoza, y allí hizo un contrato de comunidad ó sociedad con Felipe de Borgoña para todas las obras que ambos realizasen en cuatro años. Ya está fuera de duda que Berruguete fué pintor de Carlos I. No se sabe aún cuando entró al servicio de éste; pero bueno es recordar algunas fechas: Carlos I desembarcó, en su primer viaje a España, en Tazones, una legua de Villaviciosa, el 19 de septiembre de 1517, y aunque tenía prisa por venir a Valladolid, donde últimamente se habían ofrecido algunas dificultades, no llegó a la villa castellana hasta el 18 de noviembre de 1517, viniendo por Reinosa, Aguilar de Campóo, Becerril, Tordesillas, Mojados y el Abrojo. En Valladolid estuvo (con excursiones cortas a otros pueblos) hasta el 22 de marzo de 1518, y entonces debió entrar Berruguete como pintor del Rey, pues figura en Zaragoza en 7 de enero de 1519, como «pintor del rey ntro. senyor y siguiente su corte», y, en efecto, en Zaragoza, estuvo Carlos I desde el 9 de mayo de 1518 al 24 de enero de 1519, en el cual salió para Barcelona, a donde llegó el 16 de febrero del último año, de donde volvió, por Burgos, entrando en Valladolid el 1 de marzo de 1520, saliendo el 5 del mismo mes para las cortes de Santiago y la Coruña, donde embarcó el 20 de mayo del mismo 1520, no embarcando con él Berruguete por ponerse enfermo, o, quizá mejor, *se puso* enfermo por no embarcarse, ya que se le ofrecía en España mucho campo a su actividad.

Creo, como digo, que Berruguete entró de pintor del rey durante la estancia de éste en Valladolid.

Pues bien: Abizanda en *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón* (t. II, pág. 253) publica el contrato, a que me referí antes, otorgado en Zaragoza ante el notario Juan de Aguas el 7 de enero de 1519, en el que se hace constar que «los honorables maestre Felipe de Borgonia, ymaginero, vezino de la ciudad de Burgos, de una parte, y Alonso de Berruguete, pintor del rey ntro. senyor y siguiente su corte, de la otra,» capitulan y acuerdan que cualquier obra que ambos maestros o cualquier de ellos tomara a hacer «donde quiere que fuere dentro tiempo de quatro anios continuos desde el presente dia adelante... de pintura de bulto o de maçoneria o de otra cualquiera manera, hayan de partir lo que en ello se ganare a medias entre ellos,» corriendo los gastos a medias y aumentándose o rebajándose a cada uno las demasías de trabajo que pusiera o los días que no trabajase o no se ocupase en la obra, por vista de dos maestros nombrados por ellos mismos, poniendo de pena al que se apartase de este contrato, 500 ducados de oro que recibiría el otro.

El documento es de gran valor; y por lo que se relaciona con las obras atribuídas a Berruguete en Santa Engracia, de Zaragoza, puede hacer suponer que Borgoña trabajara en algunas de ellas, porque el contrato se

hace poco antes de salir de Zaragoza Carlos I, no vuelve por Zaragoza el rey a Valladolid, donde está en marzo de 1520 y acompaña Berruguete a Carlos I a la Coruña, donde no se embarca. ¿Volvió, entonces, a Zaragoza, si en ella trabajó en 1520? Si Berruguete era «siguiente su corte», es decir que iba con el Emperador, y si trabajó en la ciudad aragonesa el año indicado, como dijo Jusepe Martínez, habría que afirmar esto último: pero, así como ha venido el documento referido a poner en sociedad, nunca imaginada ni soñada, a los dos grandes maestros Borgoña y Berruguete, que años después, aunque por cuentas separadas, habían de trabajar en una misma obra, es fácil que salgan a luz otras noticias, hoy ocultas, que aclaren la labor de los maestros. No se va haciendo poco, de todos modos, con la requisa de los papeles viejos de los archivos.

OBRAS EN LUGARES NO CITADOS

RETRATO EN MÁRMOL DE DOÑA MARÍA DE MENDOZA

En una carta que el meritísimo canónigo obrero de la catedral de Toledo, Don Diego López de Ayala, escribió a su «especial amigo», el escribano de la obra de dicho templo, Juan Mudarra Ibarra, y publicada en la colección de *Documentos* de Zarco (I, 302), se dá noticia de una desconocida obra en mármol, de Berruguete.

Decía así la carta, sin fecha: «por amor mio, que hableis a juan de la ysen que una piedra de marmol que dice berruguete para hazer cierto retrato de la señora doña maria, muger del secretario comendador Cobos, se la dé luego y vos se la dad y asentad a mi cuenta lo que valiere, que yo lo pagaré y en esto no aya falta, y luego me avisad de lo que se hiziere».

Es lo probable que el retrato que había de hacer Berruguete para Doña María de Mendoza, mujer de Francisco de los Cobos, fuera un busto, y también es probable que la obra fuera para las casas del comendador mayor de León, en Úbeda, pues lo abona el que para la iglesia que Cobos fundara en dicha ciudad, hizo Berruguete la escultura del retablo mayor, y Cobos se sirvió de artistas de Toledo para detalles de sus casas en Úbeda, como lo prueba una carta de Alonso de Covarrubias, de 1.° de marzo de 1541, escrita desde Madrid al escribano Mudarra, en que le dá noticia de enviar un marco de una vidriera pequeña «para una estufa del comendador mayor [Cobos] y vuestra merçed a de mandar a esa señoria y a su yerno que luego de rrecaudo denbialla,» lo más probable a Úbeda. En las casas de Cobos en Valladolid no trabajó Berruguete.

En los índices de los *Documentos* de Zarco se escribe el año 1552 entre interrogantes al indicar el marmolista Juan de la Ysen, y como es la única vez que se cita a Ysen en la carta de López de Ayala, hay que referir a ese dudoso año el retrato que había de hacer Berruguete. Yo creo que es anterior y que encaja mejor en el período de tiempo de 1539-42 en que se labran las sillas de coro de la catedral de Toledo.

Y hay una razón para ello. López de Ayala encarece muy vivamente a Mudarra, el escribano, que dé la piedra de mármol Juan de la Ysen a

Berruguete, y que el importe le ponga a su cuenta. Luego Ysen servía mármol para la catedral; de lo contrario no había para qué hacer tal recomendación. En octubre de 1539 se conciertan López de Ayala, obrero, y Bartolomé de Medina, visitador de la obra, con Juan de Liseca y Guillén de Arellano sobre ciertas piezas de mármol y jaspe para el altar del coro y gradas. Juan de Liseca se cita únicamente esta sóla vez, como de Isen dije. Y ¿no puede suceder que Juan de la Isen y Juan de Liseca sean una misma persona cuyo apellido se copió mal en uno de los dos documentos en que aparecen?

Es probable, pues, que el busto de Doña María de Mendoza le labrase Berruguete en 1540. De todos modos el dato sólo es interesante para fijar la cronología de la obra de Berruguete. Lo más importante sería encontrar el busto, y ello daría un dato más para estudiar los retratos hechos por Berruguete, y unirle a los dos del retablo de la Adoración de los Reyes en Santiago de Valladolid y a los otros dos del de San Andrés, de Olmedo, además del de Tavera.

UNA OBRA PARA DON ÁLVARO DE BAZÁN

Con cierta satisfacción leí en el libro *Noticias históricas y genealógicas de los estados de Montijo y Teba,* públicado por el Sr. Duque de Berwick y de Alba, ciertos datos que eran la iniciación de una pista para encontrar una obra auténtica de Alonso Berruguete. Se citaban (página 153) en el «Inventario de cartas de pago del dinero que D.ª María de Bazan, IV.ª Condesa de Miranda, pagó por D. Alvaro de Bazan desde 1556 a...» varias partidas, interesándome las siguientes:

«30.000 mrs. que se debian a Alonso Berruguete.—105.000 } Cartas de
105.000 } pago de Berruguete.—106.000 de Gaspar y Diego de Nuncibay.—...—105.000 a D.ª Juana de Pereda, mujer de Al.º de Berruguete.—...»

Con estos antecedentes, me dirigí al Sr. Duque de Alba pidiéndole detalles de esas cartas de pago; y su apoderado Don Manuel Castells y García, en ausencia de aquel señor, me facilitó una copia del inventario indicado antes, en la parte que me interesaba, sacada por el Archivero de de la casa Don Antonio Paz y Melia.

Dicen esos papeles:

«Una carta de pago de Galaor de Santander, aguacil q recibió de Francisco de Castro, en nombre de mi Señora, *30.000 mrs.* q se debian a Verruguete *(sic)* y fue por mandamiento del lic.do Jarama, a 14 de Abril de 1548.

»Una carta de pago de Alonso Verruguete q recibió de Juan de Paredes en nombre de mi Señora, 41.950 mrs. como fiadora del Sr. Don Alvaro.

»Otra carta de pago está más abaxo, del dicho Verruguete, q recibió del dicho Juan de Paredes la resta hasta cumplimiento de 105.000 mrs. y dice q los pagó el dicho Juan de Paredes en nombre del Señor Don Alvaro.

»Una carta de pago de Alonso Verruguete, de 105.000 mrs. q recibió

de mi Señora como fiadora del Sr. D. Alvaro ante Juan de Roca, escribano, a 2 de Agosto de 1558, y recibiolos de Alvaro de Valladares en nombre de Su S.

»Una carta de pago de Alonso de Verruguete de Gaspar de Nuncibay, su hermano, de 105.000 mrs. q recibieron de mi Señora, y a las espaldas de la carta de pago un m.to del alcalde Hortiz, hecho a 20 de Agosto de 1559.

»Una carta de pago de Diego de Nuncibay y Gaspar de Nuncibay de que recibieron de mi Señora la Condesa 105.000 mrs. por mano de Francisco de Castro, como fiadora del Sr. Don Alvaro. Son yernos de Verruguete.

»Una carta de pago de D.ª Juana de Pereda, muger de Verruguete q recibió de mi señora 105.000 mrs. como fiadora del Sr. D. Alvaro, y pagólos Alonso Serrano, por Su S.ª a Juan de Sevilla, vecino de Valladolid.»

De estas aportaciones se deduce que Doña María de Bazán, IV.ª condesa de Miranda, pagó, como fiadora de Don Alvaro de Bazán, desde 1548 a 1561 o 1562, 1.200 ducados, percibiendo los maravedís Alonso Berruguete, su mujer Doña Juana de Pereda, sus yernos Diego y Gaspar de Anuncibay y el alguacil Galaor de Santander, en nombre de aquel. Debió haber algún pleito para hacer esos pagos, pues hubo mandamientos del licenciado Jarama (1548) y del alcalde Hortiz (1559). Y ¿no es de suponer que esos maravedís fueran abonados por alguna obra que Don Alvaro de Bazán encargara al maestro? Indudablemente. Doña María de Bazán, tuvo por hija primogénita a Doña Juana de Zúñiga y Bazán, que casó en 1549, con Don Alvaro de Bazán, I marqués de Santa Cruz de Marcenado. Doña María y Don Alvaro eran primos, como descendientes de su bisabuelo el I vizconde de Palacios de la Valduerna [1], y además suegra la Doña María del Don Alvaro; no tiene nada de particular que saliera fiadora del marido de su hija en una obra que este mandara ejecutar a Berruguete, y que el escultor realizó, pues se verifican los pagos, que se terminan al enviudar Don Alvaro de Doña Juana y a poco del fallecimiento del maestro.

Dada la cuantía de estos pagos, la obra sería de importancia; pero nada más puedo añadir por ahora: ni me han facilitado más datos del archivo del Duque de Alba, ni yo he podido seguir la pista que creía segura.

---

(1) Detalles de estas familias doy en las notas que tengo hechas de los *Extractos de los diarios de los Verdesotos de Valladolid*, que permanecen aún inéditas.

ADICIÓN

GRANADA **Capilla real**

PINTURAS AL FRESCO Y ESCULTURAS EN EL RETABLO

Ya he tratado de las primeras de estas obras, y mi parecer era como el del Sr. Sánchez Cantón, que el Francisco Berruguete que se decía en la minuta de contrato publicada, por la circunstancia principal de referirse a un «pintor del rey», debía ser el mismo Alonso Berruguete, y lo de Francisco sería una errata del amanuense del escribano. Otros detalles, lo de la pintura sobre «oro de musayco a la manera de Italia», me confirmaban mi sospecha. Pero la comprobación ha llegado, así como también la de mi idea de que de haber estado Berruguete en Granada sería antes del 22 de mayo de 1523, o en parte de 1526 o 1527.

En efecto; en 1521 hizo el contrato para pintar la sacristía de la capilla real, y en el mismo año empieza Felipe de Borgoña el retablo para la misma. El contrato de Zaragoza de 1519, entre ambos maestros, es un indicio, casi prueba palpable, de que, además del Diluvio y del Descendimiento que pintó Berruguete, trabajara en algunas esculturas del retablo, cuyo carácter se asemeja al modo de hacer del maestro Berruguete.

Esta prueba me la da Don Manuel Gómez-Moreno Martínez, al decirme (en carta de 3 de agosto de 1917), que ha «hallado en el archivo de protocolos de Granada un pequeño filón de escrituras de la Capilla real, en el que figura el contrato de *ALONSO Berruguete pintor del rey*, para las pinturas de la sacristía, celebrado en 1521; además varias referencias de Felipe de Borgoña y gente que le rodeaba. El *Francisco* Berruguete queda, pues, anulado, como ya propuse yo en una conferencia en el Ateneo [de Madrid], de donde Sánchez Cantón tomó la idea. Esto me dará pie, en su día, a escribir un trabajito sobre los artistas de la Capilla real, pues la serie casi resulta completa. Figurará también Machuca en el grupo.—El documento de Zaragoza puede tener su realización en Granada, pues realmente la obra que maestre Felipe realizó después del contrato, es decir en 1521, fué el retablo de la Capilla real. En éste hay partes que seguramente son de otra mano y las hay miguelangelescas. ¿Serán de Berruguete? ¿Serán de Jacobo Florentino, otro de los colaboradores en la capilla, de quien creo seguro que es el Entierro de S. Jerónimo? Ya iremos estudiando la cosa, mas por de pronto se fija un momento decisivo en la vida artística de Berruguete.»

HUETE (Cuenca) **Iglesia de Santa María de Castejón**

ESCULTURAS DE LA PORTADA

Llamó la atención de esta portada Quadrado al decir *(Castilla la Nueva*, II, 324) que «Si algo de primoroso labró en Huete la arquitectura es ciertamente la portada de esta iglesia [de Santa María de Castejón, o El Cristo], compuesta de cuatro columnas jónicas en el primer cuerpo con estatuas de San Pedro y San Pablo en los intercolumnios, de un bello relieve del nacimiento del Señor sobre la plateresca cornisa, y de figuras de las virtudes teologales y cardinales, descollando encima del frontón la Caridad».

Tan hermosa portada no ha sido atribuída por nadie, que yo sepa, a ningún autor. El primero que ha fijado una atribución probable a algunas de las esculturas que enriquecen la obra, es Orueta *(Berruguete y su obra*, 167), y según su opinión, las siete virtudes son de otra mano distinta a la de Berruguete; las estatuas de San Pedro y San Pablo, en los intercolumnios, de Berruguete, y en el gran relieve del centro con la Adoración de los Reyes, aunque en su composición y actitudes de las figuras sigan el estilo del maestro, «los tipos de los rostros no son los que suele poner Berruguete, ni la factura general conviene con la suya, lo que me hace creer—dice Orueta—que en este tímpano se ha limitado a dibujar los cartones y a dar algún que otro toque.»

Efectivamente, la atribución no va mal dirigida: algunas estatuas, la de San Pablo, muy principalmente, tienen su modelo en otras muy conocidas de Berruguete, y otras figuras de la portada de Santa María de Huete parecen repetición, por lo menos, en las actitudes, de las auténticas del artista. Conviene, pues, tomar buena nota de la sagaz observación y espíritu crítico de D. Ricardo de Orueta, y merece la obra la pena de que se haga algún trabajo de investigación para documentarla, y una pista puede seguirse estudiando los escudos sobre los intercolumnios (ya dijo Quadrado que la iglesia la había fundado el arcediano de Alarcón Don Marcos de Parada), la familia a que pertenecieron y el archivo de esta procedencia. [1]

LONDRES **Museo de Victoria y Alberto**

ESTATUITA DE APÓSTOL

Como se ha indicado en las papeletas referentes a *Valladolid*, las estatuas procedentes del retablo de San Benito, de la misma ciudad, se encuentran hoy en el Museo de Bellas Artes, y el Crucifijo del remate en la misma iglesia de San Benito, con el título actual de Cristo de los Afligi-

(1) En el momento de corregir estas pruebas (22 de nov. de 1917) recibo el interesantísimo libro del notable escritor Don Ricardo de Orueta, titulado *Berruguete y su obra* que, como no podía menos, trata de las más auténticas del maestro. Además de lo que aprovecho, a mis fines, en ésta y en las papeletas siguientes, estudia el erudito Sr. Orueta en *Cáceres*, el retablo mayor de la iglesia de Santiago (p. 183), pronunciándose por que casi toda

dos. Toda la escultura, pues, está en Valladolid, menos «una figurita de apóstol que se dice figura en el museo ‹Victoria y Alberto› de Londres,» según escribe el Sr. Orueta (p. 129).

Haría falta comprobar el hecho, pues nunca pudo venderse nada de tal retablo. ¿Sería una sustracción?

MADRID **Academia de San Fernando**

DOS DIBUJOS

De larga fecha guarda la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en sus colecciones de dibujos, dos que son atribuídos a Berruguete, y nadie lo ha contradicho, quizá, porque uno de ellos lleva escrita la palabra «Verruguete» y el otro «De mano de—Berruguete,» aquella con letra de fines del siglo XVI, y la segunda con caracteres del primer tercio del XVII, con la palabra «Solis», en el borde, «nombre—como dice Orueta (p. 187)—de algún antiguo poseedor».

La atribución tiene todas las de la ley, por las actitudes y estilos de las figuras, para fijarla como, fundadamente, se ha hecho.

El primer dibujo de los citados representa a dos santos, quizá los dos Juanes, y está más acabado que el segundo, que es un estudio de Crucifijos. Los caracteres de ambos dibujos les determina muy bien el Sr. Orueta, tanto en la técnica (aguadas reforzadas en los contornos y sombras con la pluma), de líneas seguras, paralelas y no duplicadas, como en los tipos, proporciones largas, cabezas pequeñas, fuerza en los movimientos y nada de nimiedad. Los caracteres del maestro.

Biblioteca Nacional

UN DIBUJO

De la colección Carderera se guarda en la Biblioteca Nacional un grupo de figuras, representando un estudio de grutescos que ha sido atribuído a Berruguete, y como tal lo da, no sin ciertas reservas, Don Angel Barcia en su *Catálogo de dibujos* (p. 18, n. 10).

El estilo es ya diferente que el de los de la Academia de San Fernando, por lo que Orueta (p. 190) vé en él otro artista que en éstos.

---

la obra se hizo después de fallecido el artista; en *Cuenca*, las puertas de la sala capitular de la catedral (p. 163), afirmando las atribuciones de una hoja a Berruguete y la otra, quizá, a Siloe; en *Madrid*, las estatuas de la iglesia de San Martín (p. 195), hoy en el Museo arqueológico las mitades superiores, dudando de la atribución al maestro; en *Olmedo*, el retablo mayor de San Andrés (p. 109); en *Palencia*, el sepulcro de los marqueses de Poza en San Pablo (p. 192) opinando, como yo, que mejor puede ser obra de Giralte que de Berruguete; en *Salamanca*, el retablo de los Irlandeses (p. 135); en *Toledo*, la sillería de la catedral (p. 141), el retablo de la Visitación en Santa Úrsula (p. 157) y el sepulcro del cardenal Tavera en el Hospital de San Juan Bautista (p. 176); en *Úbeda*, la Transfiguración en Santiago; y en *Valladolid*, las estatuas y tablas del retablo de San Benito (hoy en el Museo) y los restos de otros en San Esteban y Santiago (p. 113) y el de la Adoración de los Reyes en la parroquia de Santiago (p. 137).

En conjunto, viene a decir de estas obras lo que ya dejo dicho en papeletas anteriores.

MEDINA DEL CAMPO (Valladolid) **Parroquia de San Antolín**

RETABLO MAYOR

Dije en el prólogo de estas papeletas que el objeto de su publicación no era otro que preparar la depuración de las atribuciones de muchas obras escultóricas, es decir, la rectificación de equivocados conceptos o la comprobación de supuestos más ó menos probables, que en su día puedan dar una base para intentar un catálogo definitivo de las obras de nuestros maestros escultores. Y aunque hasta la fecha no haya dado un resultado positivo mi idea, pues esperaba que se me dirigieran notas que hicieran rectificar las papeletas ya publicadas sobre las obras de Berruguete, algo se ha adelantado con las noticias que me han proporcionado dos amigos, verdaderas autoridades en la materia, y de los cuales mucho puede esperarse todavía. Yo así lo creo, supuestos su entusiasmo, su cariño a estas cosas, y sus grandes conocimientos en negocios de arte, como poseen el maestro en estos achaques Don Manuel Gómez Moreno Martínez y el erudito e infatigable Don Elías Tormo y Monzó.

Gracias a estos beneméritos arqueólogos puedo ampliar con algunas notas lo dicho en atribuciones y filiaciones de obras ya reseñadas. No será esta la última vez que tenga que citar sus nombres.

El Sr. Tormo me ha obsequiado con el envío de unas cuantas notas suplementarias a mi librito sobre *Los retablos de Medina del Campo* (notas que algún día se publicarán), y en ellas hace referencia a obras que han sido unidas al nombre de Berruguete, una de las cuales es el retablo mayor de San Antolín de Medina del Campo.

Mucho hemos zarandeado a este los aficionados, como le han traído y llevado los inteligentes; y aún no estamos de acuerdo. Lleva la tal obra muchos problemas por resolver, a los cuales aún no ha podido darse una solución satisfactoria.

En las notas aludidas me da el Sr. Tormo un detalle de gran fuerza, por su procedencia; y aunque no llegue a sentar una hipótesis sobre el autor o autores del retablo completo, bueno es tomar cuenta de ella.

Dice el Sr. Tormo:

«D. Manuel Gómez Moreno, al visitar Medina del Campo, que antes no conoció, halló en este retablo mayor de San Antolín una parte que él cree de Alonso Berruguete, pero tan pequeña que se reduce a la parte de piedra, o del banco, a lo más bajo del retablo, o bajo de él (mejor dicho) y sólo en la mitad de ello, que corresponde al lado del evangelio. En el resto (que le interesó muy medianamente) no reconoce mano que le sea conocida, con conocer él ¡al fin! lo que es de Juan Picardo y lo que no es suyo, o sea lo que es de Juan de Juni, en el retablo mayor de Burgo de Osma».

Después que hemos llegado todos, o casi todos, a convenir en que en dicho retablo no había labor de Berruguete, un arqueólogo de la altura del Sr. Gómez-Moreno la encuentra en parte del zócalo o basamento de piedra en que asienta el retablo, en esa parte en que yo ví labor de discípulos de Vasco de la Zarza.

A pesar de esa opinión tan respetable de mi buen amigo Don Manuel Gómez Moreno, sigo creyendo que es un enigma, hasta hoy, todo lo del retablo mayor de San Antolín. Lo probable, lo más probable, es que el día que se saque a luz el ansiado documento demostrativo del autor, o autores, de obra tan discutida ya, llevemos todos una sorpresa.

Iglesia de San Martín

PINTURAS DEL RETABLO MAYOR.

Muy por extenso traté en mi libro *Los retablos de Medina del Campo* (págs. 89-125) de este hermoso retablo, que considero la obra artística más importante de la villa de las ferias. Tienen interés la arquitectura y la escultura, en las cuales no me pronuncié por ningún autor, porque allí ví semejanzas a lo de Borgoña y a lo de Vasco de la Zarza, desorientándome por completo los dos relieves que se conservan del banco como la Misa de San Gregorio y la batalla de Clavijo o Santiago, tratado a lo flamenco y con reminiscencias góticas que no se ven en el resto del retablo, a no ser en su disposición general, como escribí, pues la obra es inmediata sucesora de los finales del goticismo. Le consideré, en suma, como obra con grandes influencias italo-flamencas; y con una porción de suposiciones, dejé en blanco el nombre del autor o autores de esas partes de escultura y arquitectura. ¿Borgoña, Zarza,...? ¿Quién sabe?

En lo que, desde luego, me afirmé fué en la importantísima obra de pintura, que para mí es de gran significación, a la que asigné una escuela castellana, aunque estuviera influída algo por el arte flamenco, y mucho más, creía, por el italiano. A la sombra de alguno de aquellos maestros que en Castilla trabajaron, y cuyas obras no se han estudiado lo bastante hasta la fecha, se formaría el pintor de las tablas del retablo de San Martín de Medina del Campo.

Y algo sospeché del autor de esas tablas, aunque no me resolví a fijar una filiación que pudiera considerarse demasiado atrevida; pero fuí el primero, sin embargo, que dejé vislumbrar una atribución probable, que, por suerte, han confirmado notables arqueólogos y críticos.

«El pintor—escribí—sería acaso un discípulo de Pedro Berruguete o de su sucesor en 1507 en la pintura del retablo de la catedral de Avila, Santacruz, y no Santos Cruz como se ha escrito. Algo de ello pudiera suceder observando la Huída a Egipto que tiene composición parecida a las dos tablas del mismo tema que Alonso Berruguete, el hijo de Pedro, pintó en los retablos de San Benito, de Valladolid, y en el de hoy Irlandeses, de Salamanca, aunque en uno invirtió la dirección de la marcha, y suponiendo que Alonso habría de recibir de su padre las enseñanzas de la pintura, así las modificase algo en su estancia en Italia».

Algo quería decir esto; por lo menos, indicaba una presunción de que Alonso Berruguete pudiera ser el pintor de colección de tablas tan curiosa y valiosa. Pero esa atribución la daba con timidez, por ser mía y no haberla contrastado con la opinión de las autoridades en la materia.

Y en esa atribución me confirma el Sr. Gómez-Moreno al escribirme (carta de 5 de agosto de 1917) que «El retablo de S. Martín de Medina del Campo me parece, en sus pinturas, obra indudable de Berruguete, pero sin nada italiano, y se me figura que puede estar hecho antes de su viaje a Italia.—La fecha que V. pone en la inscripción de la capilla está equivocada, pero ahora no recuerdo la verdadera, que es algo posterior y viene muy bien.»

Me repite en otra carta siguiente:

«La fecha de la capilla de S. Martín en su iglesia es 1512 (no 1514, de seguro). La talla es de un desconocido cualquiera, quizá extranjero, a juzgar por los asuntitos. Respecto de las tablas si no son de Alonso Berruguete son de su maestro; pero más bien me inclino a lo primero. Su tonalidad general recuerda a un anónimo que tiene porción de obras cerca de Benavente y que a su vez recuerda a Juan de Flandes o Flamenco, puesto que ya no puede dudarse que el pintor de la Cartuja de Miraflores es el de la catedral de Palencia, visto que allí hay una tablita perfectamente análoga al retablo palentino. Entre las tablas de S. Martín, la de los Justos, [medio punto] superior, a la izquierda, es digna de Berruguete; el fondo de la Disputa en el Templo es de arquitectura romana, etc.—De ser cierta esta hipótesis la pintura del retablo sería anterior a su ida a Italia; su aprendizaje no lo haría con su padre, muerto siendo aquél niño, probablemente, y ya iría formado como pintor a Italia de donde sólo hubo de tomar la manía de pegar las ropas a los miembros y los rasgos miguelangelescos que no se observan en lo de S. Martín.»

Otro distinguidísimo escritor de cosas de arte, Don Elías Tormo, tantas veces citado y siempre con encomio, comprueba también mi atribución en las notas ya expresadas que me remitió con carta de 26 de octubre de 1917. Ya hace tiempo había pedido su opinión sobre el precioso e interesantísimo retablo, que no pudo darme por no conocerle; en febrero y abril le estudió detenidamente, y sacó la convicción de que las pinturas eran de Alonso Berruguete, muy de Alonso Berruguete, al volver de su viaje a Italia, lo primero, quizá, que hizo a su regreso a España, fundándose en que, como ya también tengo dicho, al regreso, lo primero en que se ocupa el maestro es en pintar, y como pintor se le ve, en efecto.

Poco después, halló en el Sr. Gómez-Moreno una confirmación de su idea, rectificada en parte, pues que este señor cree las pinturas, como a mí me ha escrito, de Alonso Berruguete, sí, pero antes de su viaje a Italia, más influídas de lo flamenco y nada de lo italiano, cosa contraria a lo que pensé yo y pensó también el Sr. Tormo en su primera impresión. De todos modos, las pinturas, según los dos escritores mencionados, lson de Alonso Berruguete, según yo presumía, fundándome, muy particularmente, en el asunto de la Huída a Egipto, que conocía por lo de Valladolid y Salamanca.

Me complace, pues, ir acompañado de tan doctos y eruditos arqueólogos; pero noto cierta contradicción que no me explico: Se le figura al Sr. Gómez-Moreno, al no tener nada italiano las tablas (yo creí verlo y recuerdo que algo tenían), que pudieran pintarse antes del viaje de Berru-

guete a Italia, y dice, a continuación, que la fecha que yo asigné en la inscripción de la capilla (1514) está equivocada, y es algo posterior (1514 dice Tormo que leyó Gómez Moreno; éste sí dice que 1512). Pudiera estar yo equivocado. Así y todo: ¿Se hizo el retablo después de 1512 y antes de ir Berruguete a Italia? Mas ¿cuándo hizo el viaje el maestro? Cierto que no se conoce la fecha segura; pero ¿no se tiene por probable que fué hacia 1512 cuando Berruguete marchó a Italia, acompañando quizá a su tío abuelo Fr. Pedro Berruguete, en el séquito del obispo Ampudia? Algo hay que aclarar esto, de todos modos.

Pasando por alto que las tablas no tengan nada italiano y que se hicieran antes del viaje del maestro a Italia, y suponiendo que se pintaran años después de 1512, no muchos, es cierto que no pueden relacionarse con el contrato de Zaragoza y hay que desechar la presunción de que Borgoña anduviera en la parte de bulto del retablo y ser ésta la obra que ambos maestros hicieran juntos en Castilla la Vieja. Pero si no la escultura, algo tiene el retablo que recuerda a Borgoña y a Zarza, aunque el autor sea extranjero. Es ello digno de estudio. No se parece el retablo al de la capilla real de Granada. Entre éste y el de Medina hay uno que pudiera ser intermedio: el de la parroquia de Llanes (Oviedo), cuyas tablas han clasificado del siglo XIV (!) en *La Esfera* (núm. 111, de 12 de febrero de 1916).

No desespero de encontrar referencias más exactas del retablo de Medina, y entonces podrá aclararse todo. No va mal, sin embargo, con la atribución a Berruguete de su hermosa colección de pinturas, superior para mí, repito, a la obra de escultura y arquitectura, con ser tan interesante.

Palacio de los Dueñas

VARIAS LABORES

La importante casa de la familia de los Dueñas en la calle de Santiago (hoy del Marqués de la Ensenada) es un palacio del Renacimiento, y del Renacimiento del XVI es también la casa de recreo titulada Casa Blanca,—de que he sido el primero en dar noticias artísticas en mi librejo *Los retablos de Medina del Campo*,—de la misma familia mencionada.

De dicho palacio escribió Ponz (t. XII, c. V.) que fué de los «que se trabajaban en la edad de Carlos V, con portada, patio y escaleras llenas de labores, medallas, columnas con capiteles caprichosos, y otros mil ornatos, según el estilo de Berruguete, viéndose en estos una buena y diligente ejecución. Hay otra casa en la calle que llaman de Avila—hoy de Simón Ruiz—, enteramente abandonada, sin que se sepa a quien pertenece, y todavía quedan en su fachada y ventanas de este mismo género de labores. A este modo hay algunas otras cosas dentro y fuera de las iglesias, que hacen honor al tiempo pasado».

No es de extrañar que en Medina, en pleno siglo XVI, menudeasen las labores de estilo de Berruguete. El nombre de este maestro del Rena-

cimiento español sonó repetidas veces en Medina del Campo y la proximidad de su vecindad a Medina tampoco aleja la idea de que a Medina acudiera el escultor en diferentes ocasiones. Por lo que se refiere a la casa de los Dueñas, concreta más Don Julián Ayllón en el tomo II, manuscrito, de *Varones ilustres de Medina* (que da en extracto Don Ildefonso Rodríguez Fernández), cuando tratando del Dr. Buenaventura Beltrán, el fundador del palacio, «supone que en la obra de su casa hay trabajos de Berruguete; se funda en que en 1538 se halla recuerdo de que estuvo Berruguete en Medina, según consta del Archivo municipal, por un pleito sobre terrenos en el término de la Ventosa.» (pág. 845).

Lo corriente, y ya lo apuntó Juan López Ossorio en su *Hist. de Med.* (pág. 196 de la edic. de Rodríguez), es creer que la casa pasó á los Dueñas por el matrimonio de la hija del Dr. Beltrán, Doña Mariana Beltrán de Mella, con el primer mayorazgo de Rodrigo de Dueñas.

Más modernamente escribió Moyano en su *Guía* (pág. 207) que el Dr. Beltrán labró su casa por 1538 y que los adornos de piedra son «por el estilo de Alonso Berruguete», como dijo Ponz, a quien siguió en apreciaciones artísticas el buen medinense.

Es decir, que entre los dos que expresan que los adornos son del estilo de Berruguete, dice Ayllón (posterior a Ponz y anterior a Moyano) que en la casa del Dr. Beltrán hay trabajos de Berruguete, y cita, para confirmación, lo del pleito de 1538, por lo cual fijaron, sin duda, la fecha de la construcción del palacio.

Yo he dudado siempre de que Berruguete interviniera en decoraciones en piedra de edificios: ya lo he dicho repetidas veces. Y mucho más he dudado de que trabajara Berruguete para el palacio del Dr. Beltrán, porque eso que se citó del pleito en 1538 hay que traerlo a 1559, que fué cuando Berruguete adquirió el señorío de la villa de Ventosa de la Cuesta, y en esa fecha,—está probadísimo,—ya estaba terminado de todo punto el palacio y aún habitado por el famoso cambista Rodrigo de Dueñas, sucesor, por su mujer, según quieren, del Dr. Beltrán. Probablemente la fecha del pleito, 1538, sería un error, y fuera 1558, época en la cual se afincase Berruguete en Ventosa, poco antes, quizá, de adquirir el señorío de la villa, cosa a que debería ser aficionado, pues en 1546 él mismo se dice señor de Villa^to —Villatoquite (?) en el partido de Frechilla (Palencia)—en un poder dado a su sobrino el escultor Inocencio Berruguete.

Martí, que también trató de la casa o palacio de los Dueñas (*Estudios*, 308), fué entusiasta de las labores en piedra de la casa, algunas de las cuales dibujó; pero, como yo, no las encontró parecido con las de Berruguete, o se las calló, por lo menos, él que era tan aficionado a Berruguete.

Lo mismo le ha sucedido a Don Elías Tormo, quien en su interesantísimo libro *Las viejas series icónicas de los Reyes de España* (págs. 259 y 261) se pronuncia porque las labores de la ornamentación del patio y escalera son del estilo o escuela de Andrés de Nájera, no de Berruguete, sean o no de la mano de aquél, casi seguro no, añado yo, fundándome en la fecha de 1550 como más probable de la construcción de la casa, que

fija muy oportunamente el Sr. Tormo, fecha en la cual ya habría fallecido maestre Andrés, pues que se citan obras suyas en 1490, y por entonces no habría de ser un niño el que hiciera labores tan importantes como la sillería de Santa María la Real de Nájera.

MUNICH (?) (Baviera) **Casa Jacques Rosental**

CARTILLA DE DIBUJOS

Extracto de Orueta (p. 191) que D. Manuel Rico y Sinobas en un artículo publicado en *Historia y arte* (enero de 1896), titulado *De la grafidia o dibujos a tijera que usaron en España los antiguos herreros*, dijo «tener a la vista una cartilla de dibujos para ornamentaciones artísticas hecha a la pluma» por Berruguete, hacia 1542, y con dedicatoria a los duques del Infantado. Esa cartilla debió ser vendida después, y en 1905 figura en el catálogo de libros antiguos de la casa Jacques Rosental, de Munich. En ella la vió y estudió Albrecht Haupt, y la reseñó en la revista *Jarbuch der Koniglich Prenssischen Kunstsanunlungen* (octubre de 1905) con el epígrafe *Ein spanisches Zeichenbuch der Reinaissance* (Un libro español de dibujos del Renacimiento).

A la vista de las reproducciones hechas de algunos dibujos, Orueta ha llegado a creer que no parecen ser de Berruguete, y añade benévolamente que «forzando mucho el buen deseo, pudieran atribuírsele los dibujos de caballos..., pero nunca los de grutescos y entrelazos mudéjares.» Es una impresión, mas dice bastante.

SALAMANCA **Convento de Jesús**

PORTADA DE LA IGLESIA

En la papeleta referente a este edificio no puse comentario alguno a lo que dijo Quadrado, por no conservar ningún apunte de mi visita y no tener fotografía de la portada; pero, desde luego, puede contarse con la negativa de la atribución a Berruguete, pues, como me dice particularmente el Sr. Gómez-Moreno, «La iglesia de Santa María de Jesús de Salamanca se contrató en 1552 con Martín Navarro y Rodrigo Gil; de modo que nada puede tener de Berruguete, ni le recuerda su portada».

TOLEDO **Catedral**

MODELOS EN YESO

En un cuarto alto del claustro de la catedral toledana ha visto el señor Orueta (*Berruguete y su obra*, 152) una gran colección de modelos en yeso, los que muy cuerdamente supone hechos por Berruguete para tenerlos a la vista en la talla de la media sillería, y servir de guía, indudablemente, a los oficiales que trabajaban por su cuenta.

Son los tales modelos, pies, piernas, manos, brazos, cabezas, tableros de decoración de grutescos, etc., algunos de los cuales ha podido identificar el sagaz crítico y ver su reproducción, ya en madera, en la sillería del coro.

Se había creído todo lo contrario: que los tales yesos hubieran podido ser vaciados de la sillería, obtenidos después de estar labrada; pero las razones que apunta el Sr. Orueta para entender que los yesos sirvieron de modelos, y habrían de ser modelados por el mismo Berruguete, son convincentes: nunca son los detalles de la sillería una reproducción exacta de los yesos, está la línea, el contorno, la forma, el estilo, pero rectificado en la madera; y además, los yesos, cuando tienen un fondo plano, como los relièves de grutescos, aparecen sobre superficie lisa, mientras que en la sillería aparece ésta con ondulaciones, tosquedades, viéndose el efecto de la herramienta.

Hay otros modelos que no pertenecen a la sillería, como los hay de la cajonería de Gregorio Pardo. La colección merece ser conservada; es de gran valor: allí está la mano propia, auténtica, del maestro.

Puertas de Alcántara, del Cambrón, de San Martín y nueva de Visagra, ermita del Cristo de la Vega y Museo.

ESTATUAS DE SAN ILDEFONSO, SANTA LEOCADIA, SAN JULIÁN Y SAN EUGENIO Y BUSTO DE JUANELO TURIANO

Una rectificación de interés me hace Don Elías Tormo (carta de 26 de octubre de 1917) anulando la atribución a Berruguete de la estatua de Santa Leocadia y busto citado.

Escribe de este modo:

«En años, acepté la idea de todos de ser de Berruguete el busto de Joanelo y la clásica Santa, ambas (del Museo y de la Catedral) conservadas en Toledo como importantes obras suyas. Pero en mi conferencia sobre A. Berruguete en el Ateneo de Madrid, hace unos cinco años, y según comprobarse puede en el extracto que publicó *La Época*, demostré no sólo que no eran cosa del escultor de Paredes tales mármoles, sino que ni siquiera corresponden al tiempo de su vida, hechas algunos años después de su muerte.»

El Sr. Tormo, en su libro sobre *La Escultura antigua y moderna* (pág. 179), dió las dos obras citadas como auténticas de Berruguete; pero vertió la especie siguiendo el sentir general. Estudiada de nuevo la atribución, ésta resulta negativa para el maestro castellano, y dice el Sr. Tormo que lo demostró, y noblemente se rectificó el docto catedrático. Yo conozco lo concienzudo y minucioso que es, y aun desconociendo el extracto de *La Época*, creo en su palabra honrada.

Se rectificó el Sr. Tormo y ello es de estimar, porque se depura la verdad y gana la historia artística, ya muy necesitada de que se la escriba de nuevo.

Lo que además puede hacerse constar es que ninguna de las cuatro estatuas de las puertas es de Berruguete. Ya me lo dice el Sr. Gómez-Moreno, que con el Sr. Tormo, han sido los únicos que me han facilitado noticias para rectificar estas papeletas, y por ello quedo doblemente agradecido a sus atenciones:

«Las imágenes de las puertas de Toledo quizá puedan ser de Vergara mejor que de Monegro; pero desde luego no de Berruguete».

VILLARDEFRADES (Valladolid). **Parroquia**

RETABLO MAYOR

El Sr. Gómez-Moreno, muy razonadamente, me rectifica el nombre del pueblo que escribió Ponz. Este escribió *Villar de Fallades*, y yo, sin examen y siguiendo lo que dijo Ortega, le dí el nombre moderno de *Villardefrades*, debiendo ser *Villar de Fallaves*.

Por lo mismo me apunta el docto arqueólogo: «El pueblo citado por Ponz es Villar de Fallaves (Zamora), donde existe el retablo aludido, que nada tiene que ver con Berruguete, siendo del último tercio del XVI, y de un artista para mí desconocido que tiene otra obra en Villalpando, y otras en lugares que ahora no recuerdo: quizá fué extranjero y residiría en Valladolid: su barroquismo presiente a Gregorio Fernández».

RECTIFICACIÓN

La circunstancia de llegarme a última hora una porción de noticias que me ha facilitado, principalmente, Don Manuel Gómez-Moreno, hijo, es causa de esta nota final en que tengo que rectificar algunas cosas de las papeletas ya publicadas. Metidos estos datos en sus lugares respectivos, puede verse perfectamente lo mucho que se ha conseguido, al depurar, por ellos, las atribuciones falsas a la obra de Berruguete, pero que pasaban por corrientes. No es conseguir poco al fin que me había propuesto.

Cuenca.—La atribución a Berruguete o a Siloee de las puertas de la sala capitular de la catedral, es negada por el Sr. Gómez-Moreno; y ante su autorizada opinión hay que bajar la cabeza, pues dice el maestro:

«Las hojas de puerta de Cuenca no son de Berruguete ni de Siloee seguramente. La hoja derecha tiene sus mayores contactos con la cajonería de la Catedral de Murcia dirigida por Jerónimo Quijano y hecha por varios entalladores. La otra hoja puede ser de un granadino, hecha en vista de su compañera».

Se cree que la parte baja de esta cajonería fué colocada en 1528. ¿Hizo entonces Quijano toda la cajonería o sólamente el cuerpo alto?

Granada.—También hay que rectificar respecto a Granada algunos particulares de interés.

«En Granada el pilar del Toro es de estilo de Siloee. El Cristo del Hospital de la Caridad parece de Baltasar de Arce, discípulo de Siloee. Del entierro de Cristo ya he dado mi opinión y me ratifico en ella. El retablo de la capilla Real solo es de Bigarni en una mitad justa; la otra mitad, la mejor, es de otra mano que no puede creerse Berruguete, sino más bien Gabriel Joli; de modo que es probable que maestre Felipe concertase con éste otro contrato de compañía, quedando tal vez anulado el de Berruguete. Las analogías entre este retablo y el de S. Agustín de la Seo de Zaragoza venían inquietándome hace años, y ahora, sabido ya su autor y la presencia allí de Felipe, la cosa toma apariencias serias de probabilidad.

»Los memoriales de Berruguete sobre las pinturas de la Capilla real fueron elevados, seguramente, estando en Granada la corte en 1526: así se explica el hecho de venir Berruguete gastando desde Sevilla, donde estuvo antes el Emperador, y que a continuación de un memorial se ordene ir a la capilla y ver sobre el terreno el asunto».

Jaca (Huesca).—Consigné en la papeleta del retablo de la capilla de la Trinidad en la Catedral, que este retablo era posterior a 1538, que no era de Berruguete, pero que tenía la influencia castellana del gran escultor.

Comprueba la especie el Sr. Gómez-Moreno al decir que «El retablo de la Trinidad de Jaca no puede ser sino de 157.., conforme a los datos de Pruneda, y más bien que aragonés me parece cosa castellana, de los alrededores de Becerra, como cosa de Ancheta u otro por el estilo, y lo mismo exactamente puede creerse del de Santa Clara de Briviesca, que tampoco puede ser de 1525».

Londres.—A la noticia de la estatuita en Londres, procedente del retablo de San Benito de Valladolid, hay que añadir que «En el Museo de Lord Kensington hay efectivamente una figurita de la serie del retablo de San Benito: no me pareció cosa extraordinaria, pero tampoco dudé de la atribución, viéndola», como me dice el Sr. Gómez-Moreno.

Úbeda (Jaén)—Valladolid.—En la papeleta del *Palacio real* de Valladolid consigné, tomándolo de la *Ingeniosa comparación*... de Villalón, que Julio y Alejandro, «valientes mancebos» que llamaron hermanos, labraron en las casas del Secretario Cobos en Valladolid, y expuse mis dudas, a lo dicho por Pacheco y Palomino, de que pintasen las casas del mismo ministro de Carlos I, en Úbeda, dichos artistas, que no parece fueran hermanos, como alguien dijo. Por cierto, que entonces olvidé manifestar que un trabajo interesantísimo sobre *Los pintores Julio y Alejandro y sus obras en la casa Real de la Alhambra*, publicó D. Manuel Gómez-Moreno (padre) en su erudito libro *Cosas granadinas de arte y arqueología* (páginas 121-147), en el cual se dan con otras curiosas noticias, los apellidos de los artistas: Julio de Aquiles o Romano y Alejandro Mayner.

Por lo menos Julio pintó en Úbeda en las casas de Cobos, y me da el dato Gomez-Moreno (hijo), de que «Además, de Julio existe el testamento, otorgado en Úbeda y que aun tengo inédito, pero quizá pronto lo dé a conocer y allí figuran varias obras suyas. De Alejandro no vuelve a saberse desde que desapareció de Granada».

A cada cual lo suyo.

Aunque con esta nota termine, no será la última vez que tenga que rectificar una atribución semejante a las ya corregidas.

II
JUAN DE JUNI

ADALIA (Valladolid) **Parroquia**

CUSTODIA O TABERNÁCULO

Hizo Juní una custodia para el altar mayor de la iglesia parroquial de Adalia, en esta provincia de Valladolid. Él mismo lo dejó declarado en su testamento, otorgado ante Juan de Villasana, en Valladolid el 8 de abril de 1577 (Martí, *Estudios*, 365):

«yten declaro que tengo hecha y acabada en mi poder vna custodia para la yglesia de la villa de Adalia de la qual se me deben de rresto de hechura della trecientos y beynte rreales mando se le entregue la dicha custodia pagando los dichos trecientos y beynte rreales».

Ortega Rubio *(Los pueblos*, etc., II, 39) no dijo más que «El retablo mayor es antiguo y de buen estilo».

ARANDA DE DUERO (Burgos) **Convento de Dominicos**

RETABLO MAYOR, SEPULCRO DEL OBISPO DE OSMA Y PÚLPITO

«un púlpito de su gran mano, ochavado, que así el buen gusto en el Todo, como en las partes en medallas, santos Padres, y Profetas, niños, y adornos, es una maravilla», citó Palomino en Aranda como obra de Juní.

Ponz (XII, c. 4.ª n. 60 y 61), después de describir el retablo principal, obra en que no señala autor, expresa que «En medio del crucero hay un excelente sepulcro, y muy magnífico, con estatua echada de D. Pedro Alvarez de Acosta Portugues, Obispo de Osma, de quien me parece que le hablé á V. en una carta desde Segovia, con motivo de decirle que dicho Prelado se traxo de Italia al célebre Juan de Juní. Se sabe que este artífice trabajó mucho para el expresado Obispo, y que dejó en Osma famosas obras: á V. le tocará averiguar si son de su mano las de este Convento, y sepulcro, ó parte de ellas, que yo tal sospecho. La máquina sobre que estaba la estatua del Prelado la deshicieron en parte (cosa bien ridícula),

y de ella formaron el púlpito, en cuyas caras están de relieve quatro estatuitas de Santa Bárbara, Santa Catarina, Santo Domingo, y S. Juan Evangelista, y en los ángulos unos bellos niños agrupados».

Ceán no dudó en atribuir el retablo á Juní, y catalogó las obras de Juní en los Dominicos de Aranda de Duero, de este modo: «El buen retablo mayor, en el que hay tambien relieves y pinturas de su mano, relativas á la vida de Cristo, cuyo bautismo está en el medio, con gran número de estatuas de santos y santas, y tiene por remate las de los evangelistas. El magnífico sepulcro del obispo, su protector, que fundó este convento, cuyo bulto está echado encima. Y un púlpito ochavado con medallas de profetas, patriarcas y niños, y con otros adornos de buen gusto.» (Ceán, II, 562). En las Adiciones á Llaguno (II, 69) repitió Ceán «....el [retablo] mayor del convento de dominicos de Aranda de Duero, con el sepulcro de D. Pedro Alvarez de Acosta, obispo de Osma, su protector, que está en el mismo templo.»

El *Boletín Oficial del Obispado de Osma* se ocupó de noticias de este prelado Acosta, y expresó que este convento había sido destruído por la revolución, y en 1863 el sepulcro «estaba destruido, sin quedar de él mas que una grande y gruesa lapida de marmol, y cuya hermosa estatua yacente de alabastro habia desaparecido...» (Martí, *Estudios*, 479).

ARÉVALO (Avila) Parroquia del Salvador

RETABLO DE LA CAPILLA DE AVILA MONROY

También Juní mismo dió noticia de esta obra, que no pudo terminar por fallecer antes.

«ytem declaro que yo tengo tomada y començado a hazer vn rretablo para vna capilla de la yglessia de san salvador de la villa de Arebalo ques de al.º de abila monrroy y doña luyssa brizeño ygualada de talla y pintura en dos mill ducados como pareze por la escritura que dello se hizo ante diego de cuenca escriuano del numero de la dcha villa de Arebalo en la qual hasta agora hesta hecha mas de la mitad de la talla y escoltura y para en quenta dello tengo rrecebidos hasta setecientos y cinquenta ducados de los quales tengo dadas cartas de pago mando se prosiga y acabe la dcha obra y se cobren los demas mrs. rrestantes a cumplimiento a los dchos dos mill ducados». (Testamento de Juní, 8 abr. 1577).

Este retablo le acabó de ensamblaje, talla y escultura, Isaac de Juní, «hijo de Juan de Juni escultor y pintor», según escritura de concierto otorgada en Valladolid el 4 de agosto de 1580 ante Pedro de Arce, y en la escritura se dice que la que otorgó Juan de Juní en Arévalo ante Diego de Cuenca, fué el 27 de marzo de 1573. Habría de terminarse la obra «conforme a la traça e modelos... declaradas en la primera escritura»; pero la madera quedaría en blanco, por cuanto «queda a cargo del dho señor don alonso de auila, todo lo tocante a la pintura, dorado y estofado que hera

a cargo del dho Ju.º de Juni e agora a de hacer el dicho don alº a su costa como quisiere porque yo no tengo que ver en ello...» (Martí, *Estudios*, 491).

El hijo de Juní no era pintor como su padre.

AVILA **Iglesia de San Segundo**

ESTATUA ORANTE DE SAN SEGUNDO

«En la Iglesia, ó Ermita de San Segundo, que está en lo mas baxo de la Ciudad fuera de ella, é inmediata al rio, donde se halló su cuerpo el año de 1519, se colocó una bella estatua de este Santo tan grande, ó mayor que el natural, que costeó Doña María de Mendoza, hermana del Obispo de esta Ciudad D. Alvaro de Mendoza, la qual estatua, dice el Cronista de Avila, que se trabajó en Valladolid, y que se traxo en Abril de 1572. Es obra muy bella, y de estilo sencillo tenida por de Alonso Berruguete». (Ponz, XII, c. 10, n. 51).

«A la ermita le quedó, según expresa el letrero, mucha parte de las sagradas cenizas y encima del arca una grande y bella estatua de alabastro traída de Valladolid, que mandó erigir al santo en 1573 doña María hermana del obispo don Alvaro de Mendoza y mujer del célebre Francisco de los Cobos, representándole de rodillas como los bultos sepulcrales de aquel tiempo con un libro abierto sobre el reclinatorio». (Quadrado, *Sal., Av. y Seg.*, 410).

Don Isidro de Benito Domínguez publicó en el *Bol. de la Soc. esp. de exc.* (t. I, 29-32) un artículo titulado *Ermita y sepulcro de San Segundo*, acompañado de una fototipia de la estatua. Se describe esta con detalle, apreciando sus bellezas, y del autor se dice sólamente que «la creencia más común se la atribuye al escultor Alonso Berruguete».

Don Anacleto Moreno en la crónica de una excursión a Avila *(Bol. de la Soc. cast. de ex.*, t. IV, 133) expresa también que la estatua de alabastro «se atribuye á Alonso Berruguete» y se acompaña un fotograbado de la hermosa obra.

Yo no creo que la escultura sea del maestro Berruguete; si se «mandó erigir» en 1573, ya hacía una docena de años que había fallecido el escultor. Si fué llevada de Valladolid, probable es que fuera de algún escultor de la época que siguió a aquel. ¿No puede asociarse a la obra el nombre de Esteban Jordán, que por cierto trabajó muchas veces en alabastro, o el de su contemporáneo Juan de Juní, de quien no sé trabajara en ese material?

Firmemente creo que uno de estos dos maestros fué el de la estatua de San Segundo en Avila, si es que ambos no pusieron a la vez las manos en tan hermosa escultura. Lo que es indudable es que Don Alvaro y

su hermana Doña María, condesa de Ribadavia, labraron «en mármol la imagen de San Segundo (primer Obispo de Avila), en Abril de 1575» [1].

A Martí *(Estudios,* 542)—que se basa en las relaciones de Jordán con el obispo Don Alvaro de Mendoza, (y yo no encuentro más relaciones que el haber hecho Jordán la estatua del obispo para la iglesia del convento de San José en la misma Avila, por 1587) y en el parentesco de Doña María de Mendoza, que costeó la obra con el obispo su hermano—«asalta la idea» de que Jordán interviniera en una escultura que tales relaciones con la familia de Mendoza tenía. Existe, en efecto, la probabilidad de época, pero no hay más; y eso es tan poco, que no puede ser menos. Aunque no lo dijo Martí, se tiene por evidente que Jordán trabajó muchas estatuas para señores principales, mientras que no se contaba de Juní ninguna en piedra, y eso era otro indicio.

Sin embargo, el mismo Martí consultó al sabio arqueólogo Don Manuel Gómez-Moreno y Martínez, encargado del catálogo monumental de la provincia de Avila, sobre la duda o probabilidad que tenía de que Jordán fuera el autor de la estatua de San Segundo, y obtuvo por respuesta que «el estilo de la efigie de Avila es más enérgico y robusto que el de Jordán, la cabeza de singular dulzura y expresión, y puede con mayor fundamento atribuirse á Juan de Juni».

Para mí pesa mucho la respetable autoridad del Sr. Gómez-Moreno, y debo declarar francamente que si, desde luego había desechado el pensamiento de atribuir la obra a Berruguete, por lo menos a Alonso, tampoco me había convencido la atribución a Juan de Juní, y con tal idea fuí a visitar en 1909 la estatua del santo, y barajaba el nombre de Inocencio Berruguete, que también, como Jordán, había hecho trabajos en piedra, pues, decía yo, algún fundamento tendría Ponz al escribir que la estatua del primer obispo de Avila era «tenida por de Alonso Berruguete,» y ya que no fuera el tío sería el sobrino el autor de la obra,—aunque su nombre no suena ya en 1571, quizá por haber fallecido antes,—como había sucedido otras veces, recordando el retablo de Paredes de Nava en la iglesia de Santa Eulalia y el de la Trinidad calzada en Valladolid.

Pero comprobé la atribución muy fundada a Juan de Juní hecha por el Sr. Gómez-Moreno. La estatua es, por demás, sencilla de líneas; muy superior a la estatua del obispo Mendoza en las Madres de Avila, y a la del obispo Gasca en la Magdalena de Valladolid, obras similares documentadas de Jordán, y aún más superior que la de Juan Ortega en Sancti Spiritus, de Valladolid, que también creo de Jordán. La idea de Jordán la deseché, así como la de su cuñado Inocencio Berruguete, y se me afianzó la atribución a Juan de Juní. La cabeza del santo es hermosísima; los ropajes hechos con valentía; los paños que cubren la gran capa pluvial, sobre todo del lado izquierdo de la estatua, llevan el signo, el recuerdo, la carac-

(1) Pedro Fernández del Pulgar: *Teatro clerical apostólico y secular de las iglesias catedrales de España,* tomo III, Pág. 248. Madrid, 1680.

Véase también *Otro autógrafo epistolar inédito de Santa Teresa de Jesús,* por Bernardino de Melgar, marqués de San Juan de Piedras Albas.

B. de la R. A. de la H., t. LXVIII, pág. 612.

terística y el movimiento tan particulares en las telas que labró el genial Juní, es claro que adaptándolos, como no podía menos de suceder, a la distinta clase de material en que la escultura de San Segundo está labrada, menos dúctil y socorrido que la madera, de la cual, y en barro, son conocidas las obras auténticas y de más importancia que hizo Juní.

Ahora bien; no deja de ser significativo a este propósito el hecho comprobado, como indicaré en su lugar, de que al año siguiente de entregada la estatua de San Segundo, en 1574, trabaja Juan de Juní con Esteban Jordán, o por lo menos, contrataban las obras conjuntamente para hacer de alabastro en el ante-coro de la catedral de León bastantes labores. Nada de particular tendría, pues, que dada la buena armonía de los dos escultores, ayudara Jordán a Juní; pero si esto pudo suceder, la maestría de la obra la llevó ciertamente Juní, y el modelo de aquella hermosa cabeza, no es del tipo de las de Jordán, descollando, en cambio, el estilo de Juní, más decidido, más atrevido, más genial.

La obra, pues, la atribuyo a éste, como fué el primero en decir el Sr. Gómez-Moreno; de él sería el modelo y la dirección, y eso es ser autor de la obra. Lo más que pudo ocurrir es que le ayudara Jordán, cosa que no repugna al hecho, y quizá sirviera para que, saliendo bien del ensayo, quisieran hacer juntos los relieves y estatuas citados de la catedral de León, que consta, sin embargo, fueron ejecutados por Jordán.

Por último, en las *Cartillas excursionistas «Tormo»*, folleto correspondiente a *Avila*, se expresa también la atribución: «En el lugar del hallazgo del varón apostólico, estatua orante colosal del Santo, hecha en Valladolid y colocada aquí (1573), obra de Juan de *Juan de Juní*, seguramente».

BURGO DE OSMA (Soria) — Catedral

RETABLO MAYOR Y DEL TRASCORO

El retablo principal de la catedral del Burgo de Osma se ha creído, con el de la Antigua de Valladolid, la obra más importante de Juan Juní. Pero así como la vallisoletana está documentada desde sus primeras tentativas de hechura, gracias a los datos de Bosarte, y posteriormente de Martí, del de Osma no se tenía ninguna noticia, hasta bien poco tiempo hace, de nada que le historiase, y si se repetían fechas y autor cierto, aquellas no estaban contrastadas más que en la autoridad de los que las estamparon, y del nombre del autor principal, Juan de Juní, solo se encontraba la *firma* en el trazado del retablo y en algunas de sus esculturas, francamente de su estilo.

Al hallarse, en documento auténtico, la noticia de que Juan Picardo era imaginero y trabajaba en el retablo del Burgo de Osma, se presentó una cuestión que pudo dar lugar a muchas dudas, y hasta hizo creer que Juan de Juní y Juan Picardo eran la misma persona, con estar las dos tan diferentemente señaladas en documentos publicados.

Afortunadamente, en fecha muy próxima, se ha encontrado el deseado

documento notarial, que lo aclara todo, y algo se deja traslucir sobre las relaciones del obispo Don Pedro Alvarez de Acosta con Juní, a quien debió conocer en León cuando labraba éste en San Marcos, relaciones que, continuadas, darían por resultado que Juní trabajara para el obispo Acosta, ya prelado de Osma, en Aranda de Duero y en Osma mismo.

El documento vendrá después; y sigo mi sistema de glosar o extractar lo que dijeron escritores antiguos, dejando para luego lo averiguado recientemente, con ser el texto de más largos años.

Por de pronto refirió Palomino, escribiendo de Juní: «Tambien es de su mano el retablo de la Catedral de Osma, que se compone de muchas estatuas y medios relieves, todo muy diligentemente acabado».

Después de expresar Ceán Bermúdez que Juní «trabajó en 1556 el retablo mayor y el del trascoro de la catedral de Osma», cataloga (II, 361) entre sus obras «El retablo mayor con misterios de la vida de Cristo y con bellas estatuas de santos y santas, executados con gran inteligencia; y el del trascoro.» Volvió a repetir la especie en las adiciones a Llaguno (II, 69): «... ejecutó en 1556 el retablo principal y el del trascoro de la catedral de Osma».

El que dió algunos más detalles sobre estas obras fué Don Juan Loperráez en *Descripcion histórica del obispado de Osma*. Ya dijo Ponz (XII, c. 4.ª, n. 61), que el obispo Acosta trajo de Italia a Juan de Juní y que el artista había trabajado mucho para el expresado obispo. Loperráez escribió de Juní que «executó todas las obras que costeó este prelado [Acosta], así en Oporto, como en el obispado de Osma»; si la noticia sobre lo de Oporto resultara cierta, había que suponer que cuando Acosta pasó a León (tomó posesión de la silla de León en 1534 y del obispado de Osma en 1539; falleció en 1563), ya conocía a Juní; y habría que investigar qué hizo este en Oporto. Lo cierto es que cuando Juní labraba en San Marcos de León, el obispo Acosta era obispo de esta diócesis, y luego le empleó en las obras por él costeadas.

Copio ahora de Loperráez:

«Por este tiempo [1556] resolvió el Obispo el costear el altar mayor de la Catedral, y el del trascoro, que uno y otro son magníficos por su grandor y por las muchas y excelentes estatuas que se ven en ambas obras executadas por Juan de Juni».

«El altar mayor, que es de madera y está dorado, lo costeó el Obispo D. Pedro Alvarez de Acosta, y lo executó Juan de Juni, de quien tengo hablado en la vida de este Prelado. En los siete recuadros que comprehende se ven de bulto, y bien executados, algunos misterios de nuestra Señora. En el primero está su Transito; y entre los Apóstoles, y otros que le acompañan, se halla el Sr. Acosta con capisayos quasi del natural: en el de enmedio la Asuncion; y en el último la Coronacion. En sus costados y por orla, tiene figuradas unas ramas de árbol, entre las quales se ven los Patriarcas, tambien de bulto, y el buen capricho y gusto del Escultor».

«El trascoro, que es un retablo de madera, lo costeó igualmente el Obispo D. Pedro de Acosta: está dedicado á S. Miguel, que se vé de

bulto, con otras efigies del natural, trabajado no con menos mérito que el altar mayor por el mismo Juan de Juni».

El que dió una descripción más detallada de las obras referidas fué Don Nicolás Rabal en el tomo *Soria (España. Sus monumentos*, etcétera), págs. 331 y 334; en la 333 dió un dibujo a pluma del benemérito Don Isidro Gil (Secretario del Ayuntamiento de Burgos, ya fallecido), del retablo del trascoro.

Así escribió Rabal:

«Sobre el altar mayor se alza el retablo, obra del célebre maestro Juan de Juni, escultor del siglo XVI, quien lo hizo por encargo del obispo señor D. Pedro Acosta, hacia el año de 1540. Esta preciosa obra consta de once cuadros y dos umbelas repartidas en tres órdenes de abajo arriba, en la forma siguiente: «En el orden del medio aparece en el primer cuadro, la Virgen en su tránsito ó muerte, acompañada de los apóstoles y del reverendo obispo señor Acosta, que vestido de pontifical parece como estar asistiéndola en estas últimas horas de su estancia en la tierra; en el segundo cuadro se representa la Asunción de Nuestra Señora, y en el tercero la coronación de la misma. En el orden de la derecha ó de la epístola aparecen en la misma dirección de abajo á arriba, los pasajes de la Anunciación, la visita á Santa Isabel, la presentación del niño Jesús en el templo al anciano sacerdote Simeón, y la Virgen poniendo á San Ildefonso las vestiduras sagradas bajadas del cielo. En el orden del evangelio se encuentra á Abigail ofreciendo sus dones á David; la Natividad de la Virgen, el ofrecimiento de la misma para el servicio del templo y el misterio de Nuestra Señora de las Nieves. Entre los cuadros de la Natividad de Nuestra Señora y el de la visita á Santa Isabel están las esculturas de San Pedro de Osma y Santo Domingo, y por fin al rededor de todos estos cuadros hay una orla de follajes entre los cuales se ven, también de bulto, los patriarcas, revelando el ingenio y buen gusto del artista».

«En el trascoro hay un retablo de madera, costeado como el de la capilla mayor por el señor Acosta y ejecutado también por Juan de Juni en esculturas de tamaño natural y mérito notable, como debidas á tan célebre artista; están representados, en primer término, la Magdalena en posición yacente en la cueva, y sobre la cornisa que cobija esta figura, las de San Miguel, San Blas, San Nicolás de Bari, San Cosme y San Damián».

Martí *(Estudios*, 476-9) se ocupó de estas obras e hizo trabajos de investigación en el archivo catedral; no encontró dato nuevo de interés; por dos veces vió referido el contrato que se hizo para el retablo mayor, señalado en ambas con el núm. 13; pero no fué encontrado el documento o su copia. En un manuscrito que había con el *Catálogo de los obispos de Osma*, leyó, al tratar de Acosta, «que en la catedral fué donde se escedio en profusar larguezas disponiendo la construccion elegante de su Altar mayor para lo qual trajo al célebre escultor Romano Juan de Juni quien contrató también el artístico Altar de San Miguel del trascoro».

Loperráez indicó que por 1556 resolvió Acosta costear el retablo; Rabal dice que hacia 1540 se labró dicha obra, ¿quién tiene razón? Ninguno

de los dos. Por de pronto, en 1542, el cabildo ordenó que no se hicieran más obras en la iglesia hasta que se acabaran las comenzadas, porque la fábrica estaba alcanzada. Cierto que eso no era obstáculo, porque el retablo le costeaba el obispo; pero no es de suponer que se hiciera esto mientras las obras no se terminasen. Además, consta que en 1552, Juan Picardo, que era imaginario, vecino de Peñafiel, de 46 años, «muy gentil oficial... hace la obra de ymagineria del altar mayor de la iglesia catedral de Osma,» según declaró Nicolás Beltrán en el pleito de Inocencio Berruguete con Pedro González de León por los sepulcros de la Madre de Dios en Valladolid.

En 1552, pues, se estaba labrando el retablo de Osma; y no se empezaría mucho antes, y es fácil que tampoco se terminara mucho después.

Pero ¿esa noticia de Juan Picardo quiere decir que haya que rectificar la atribución de la obra, y ese nombre tenga que sustituir al de Juan de Juní en los retablos de la de Osma? De ningún modo; era Picardo, «muy gentil oficial», sin duda alguna, pero la maestría del retablo mayor la tendría Juní. El mayor lleva el sello del maestro, la marca del taller, aunque ambos recuerdan, hasta en las líneas de la arquitectura, obras de Juní en Valladolid: el retablo mayor, el de la Antigua; el del trascoro, el de San Francisco en Santa Isabel. Y por si no fuera bastante, encuentro en el del trascoro un detalle que he visto en otro retablo de Juní: las columnas abalaustradas de los cuerpos laterales, parecidísimas a las de la capilla de los Alderete en San Antolín de Tordesillas; mas no está comprobado que este de Osma lo hiciera el maestro.

Como he dicho, una ejecutoria, la auténtica del retablo mayor de Osma, está en el estilo, en el modo de componer, en la escultura, que tienen el conocido carácter de Juan Juní en sus obras indubitables.

Era verdad, intervino Juní en mucho de lo que costeó Acosta; aún llegó a tasar en 1563 obras de arte de las de su protector, para las cuestiones de testamentaría.

Pero en estos momentos todo lo que solamente había pasado por ser una atribución, bien que fundada, recibe una demostración plenísima, por lo que hace relación al retablo mayor, y la obra de Juní, en la catedral del Burgo de Osma, aparece perfectamente documentada.

Debo estas pruebas, que aparecen en público por vez primera, a la amabilidad y generosidad del Sr. Chantre de Osma Don Sinforiano de la Cantolla, quien, por mediación de mi amigo Don José Zurita, me facilita una copia de documentos del archivo catedral de Burgo de Osma, que la diligencia de Martí no pudo hallar.

Al Sr. Cantolla debo hacer público también mi agradecimiento, porque los motivos que se desprenden de los datos que me remite, son de valor; al Sr. Zurita le deseo que siga siendo tan buen embajador como en esta ocasión ha probado.

He aquí lo que dicen los documentos, según el Sr. Cantolla:

«Copia de la escritura original de concierto entre el Provisor y Cabildo de Osma con Juan de Juni, Juan Picardo y Perandrés para la construc-

ción de un retablo para la Capilla mayor de la Catedral de Osma, en 1550 (Existente en su Archivo).

»Yn Dei nomine. Notorio sea etc... que en la Villa del Burgo, dentro de la Sta Iglesia, a trece dias del mes de Marzo año... de 1550... el Provisor D. Alonso de Cordoba en nombre del muy ltre y Rmo Sr. D. Pedro Dacosta, Obispo de Osma, y los Sres D. y Dn.. en el de la fábrica, de una parte, y Juan de Juni, vecino de la villa de Valladolid, y Juan Picardo y Perandrés, vecinos de la villa de Peñafiel..., en presencia de mi, Pedro de Zumel, canonigo de dicha Iglesia y Notario publico... y Secretario de los dichos Sres. Prior y Cabildo... Dijeron: que por cuanto el dicho Rmo. Sr. D. Pedro Dacosta, entre otras muchas santas y buenas obras que habia hecho y de cada dia hacia y espera hacer a la dicha Iglesia.... vista la falta que en ella hay de un retablo en la Capilla mayor y la pobreza y necesidad de la dicha fábrica.... ha mandado hacer en la dicha Capilla mayor un retablo suntuoso, y para ello luego habia dado y puesto en manos de dicho Dean, como Obrero de dicha Igl.ª, dos mil ducados de oro para comenzar la dicha obra, y para ello habia mandado que se llamasen maestros peritos [no nombra] y entre otros de la Arte de la escultura y architectura que habian sido llamados y venidos para encargarse de la dicha obra y dado sus muestras y trazas para ella habian venido Juan de Juni y Juan Picardo y Perandrés, cuyas muestras, entre las demás, fueron escogidas especialmente la de dicho Juan de Juni, Juan Picardo y se habian concertado con ellos de darles a hacer y los dichos maestros encargarse de ella en la manera siguiente:

»Primeramente el dicho retablo ha de tener de alto desde el suelo donde posa el altar... hasta lo mas alto del remate del paño de en medio cuarenta pies, y de ancho lo que tienen los tres ochavos o paños de la dicha Capilla mayor... que verna a tener de ancho veintiocho pies.

»Iten: que han de ser los materiales.,. piedra de Ciruelos de Navares y madera de nogal y roble entendido de esta manera. Que ha de ser el sotabanco de todo el alto del altar de la dicha piedra de Ciruelos, con dos puertas una a cada lado de madera talladas..... Y toda la architectura desde dicho sotabanco arriba... ha de ser de roble y de nogal toda la imagineria, que es; primerate el Tránsito de N.ª S.ª a y luego su Asunción y otra de la Coronación, como en la dicha traza esta señalado, con mas otras ocho historias de N.ª S.ª como S. Iltre S.ª las pide... [son estas: lado de la Epístola: la Anunciación, Visitación, Purificación, Descensión a S. Ildefonso; lado del Evangelio: Concepción (notable), Nacimiento, Presentación, Las Nieves (apertura por el Papa de los cimientos de la Igl.ª de N.ª S.ª)]

»3.° Se asienta que las figuras de la orden del medio han de ser de todo relieve y de estatura del natural o poco menos y las ocho historias también o del mas relieve que pueda ser.

»4.° Iten: que la Custodia [sagrario] en donde ha de estar el Smo Sacramento ha de hacer bien ordenada a disposicion y albedrio del dicho

(a) Entre los Apóstoles que rodean el lecho de la Sma. Virgen, al pie está el Obpo. señor Acosta en actitud de dolor, de rodillas y en traje de capisayos.

Juan de Juni y Compañía, de tal manera que lleve mejor orden y traza que la que está dibujada en la muestra.....

»5.° Iten: Que las columnas que estan desnudas en la dicha muestra, sean adornadas y revestidas de alguna talla o estrias... y mas agraciadas. [b]

7.° Iten: Que han de poner sobre las dos columnas grandes de los lados de dicho retablo dos figuras grandes de mas del natural, de todo relieve, las cuales serán del Testamento viejo o nuevo; las que a S. S.ª pareciere, y en las historias las figuras convenientes a cada historia y las dos a los lados del Sagrario.

»8.° Que en el remate de la obra se pongan dos resaltos y en el medio se ponga remate de buena proporción, quitandose las dos figuras mas altas que en la muestra estan dibujadas [N.ª S.ª y S. Juan.] [c]

»9.° Iten: que dichos maestros juntamente hagan un modelo de todo conforme a la muestra dada.

11. Que dichos maestros tienen que dar asentado el dicho retablo a su costa en toda perfección dentro de tres años primeros siguientes que comenzarán a correr desde 1.er dia del mes de Abril de este presente año de 1550.

»12. Que los dichos maestros tienen de hacer la obra en esta Villa del Burgo y traer a ella sus casas muebles para estar aquí de asiento... y asistan a la obra con sus personas y oficiales de tal manera que cuando alguno se ausentare, los otros dos asistan a la obra.

»13. Que han de dar fianzas.....

»14. Iten: Se asienta y concierta que por la dicha obra del retablo acabado en perfección... se ha de pagar a los dichos Juan de Juni, Juan Picardo y Perandrés dos mil ducados de oro, que valen 750.000 marav.s pagados en esta manera: Desde S. Juan de Junio se darán cada mes diez y ocho ducados a Juan de Juni y otros 18 ducados a ambos los dichos Juan Picardo y Perandrés.

»15. Que hecha la obra se ha de tasar y si valiere menos se les rebajara de los 2.000 ducados y si valiere mas lo dan y ceden a la Iglesia. Que este asiento, contrato y capitulos se muestren al dicho Rmo. Sr. Obispo para que S. S.ª lo vea y se satisfaga dél y sino no valga. Y si le aprobare ponga al pié su firma y se cumpla. Para todo lo cual, que dicho es, los dichos Sres Provisor, Prior y Cabildo y Obrero..... se obligaron por el S. S.ª Rma y por la fábrica de dicha Iglesia y los dichos Juan de Juni, Juan Picardo y Perandrés por lo que toca a ellos,... y lo firmaron.

»(Están al pie las firmas, del Provisor A.° de Cordova, Juan Prior, Deán y de Juan de Juni, Juan Picardo y P.°andrés por ante mi Pedro de Çumel. En una copia de este contrato pone su aprobación el Obpo. P.° Dacosta).

»A continuación en 24 de Agosto de 1550 ante el Not.° Lupercio de la

---

(b) Se decoraron ascendiendo por ellas la genealogía de la Virgen: en la una desde Abraham; en la otra desde David. Las dos figuras de todo relieve de estos Patriarcas, en actitud supina, de cuyo corazón salen los árboles, son sin duda lo mejor del retablo.

(c) Según parece, en la traza presentada figuraba un Calvario: en su lugar se puso, en la cúspide, un serafín con cuatro alas y a los lados dos escudos del Sr. Acosta.

Flor parecieron presentes Juan de Juni y maestre Juan Picardo y Perandrés, imaginarios, y dieron por fiadores de su contrato para el retablo a D. Fran.co Bertran Corruel, Maestrescuela de la Igl.a de Osma, y a los Sres. Pedro de la Piedra y Franco de la Vega (este era bordador en la Catedral) vecinos de la villa del Burgo.

»Carta de pago y finiquito. «En la villa del Burgo, dentro de la Sta. Igl.a de Osma... a diez y ocho del mes de Agosto de 1554 los Sres. D. N. y D. N. en nombre del muy Ilustre y Rv.mo D. Pedro Dacosta, Obispo de Osma... y el Sr. D. N. Obrero de la dicha Igl.a por lo que a ellos toca, de una parte, y Juan de Juni, vecino de Vallid, y Perandrés, vecino que al presente es del Burgo, por sí y por maestre Juan Picardo, su suegro y compañero, de la otra parte, se juntaron a averiguar la cuenta de lo que los dichos maestros tienen recibido para la obra del retablo... que esta hecho y asentado por los dichos maestros... que debieron haber 2.000 ducados que valen 750.000 marav.s y resulta haber recibido en diversas veces 737.185 1/2 marav.s en esta manera: El dicho Juan de Juni la mitad y Juan Picardo y Perandrés otra mitad, y por tanto restan, para acabar de pagarles 12.814 1/2, a Juan de Juni los 6.407 y a maestre Juan Picardo y Perandrés otros 6.407 maravedís... y les declararon libres... con tanto que por un año siguiente este buena la obra y firme el asiento y cimiento de piedra... de manera que si en este tiempo hiciera muestra de algun asiento o quiebra hayan obligación de dejarlo firme...» (Al pie, la firma de todos los mencionados).

»En una escritura de donación a la Iglesia de Osma por dicho señor Acosta en 1563, haciendo relación de las cosas que había donado anterior.te a la Iglesia, dice que hizo «el retablo de la Capilla mayor que nos costó de talla e pintura con sus *añadiduras*, cinco mil ducados, y a más el otro retablo del Trascoro que nos costó pasados de dos mil.»

»Me he cerciorado de que *las añadiduras* al mayor de que habla el obispo Sr. Acosta son dos tableros a los lados del cuerpo del retablo, rectangulares perfectos, en los que de medio relieve se ponen en cada uno tres imágenes, dos de Doctores de la Iglesia (semejan según recuerdo a los que tiene el de la Antigua) y uno de la Sma. Virgen, en un lado sin niño y en el otro con él.

»No se dice, ni aparece documento alguno donde conste quién hiciera este segundo retablo; pero siempre se ha dicho que era de las mismas manos del mayor, y la vista parece confirmarlo, con la misma variedad de gusto que en el primero, pues al lado de la magestuosa dulzura de la figura principal del S. Miguel, hay a los lados dos obispos, S. Nicolás y S. Blas, que por su modo de manejar el báculo parece estar haciendo ejercicios de instrucción militar... a más de otros muchos detalles de imaginería, muy propia de Juni; pero el señor Gómez-Moreno, que lo ha visto, dice que indudablemente es de otros artífices.»

Comentar detalladamente estas interesantísimas noticias, me llevaría muy lejos. Basta fijar, por ahora, extractando los párrafos transcriptos, que el retablo mayor de la catedral de Osma le hicieron Juan de Juní, Juan Picardo y Pedro Andrés, llevando Juní una parte y otra Picardo y su

yerno Andrés, éstos vecinos de Peñafiel, como ya se sabía de Picardo. Se ha confirmado, por tanto, el que Picardo, cuya intervención artística dejé expresada brevemente en mi librito *Los retablos de Medina del Campo*, trabajase en el de Osma, como dijeron testigos en el pleito mencionado de Inocencio Berruguete. También se comprende ahora la razón de la sociedad de Juan Picardo y Pedro Andrés al estar juntos en Medina del Campo en 1558 cuando, juntos también, fueron a Astorga a hacer postura al retablo mayor de la catedral, obra que se adjudicó a Becerra, ¿Puede suponerse, ahora, que terminando suegro y yerno sus labores en el retablo de Osma, pasaron a Medina del Campo, a labrar en el de la colegiata, y de allí fueron a Astorga? Todo pudo suceder: un estudio comparativo de lo que no hizo Juní en Osma, con lo de Medina, pudiera resolver el pleito que traemos sobre el de esta última villa. Lleva, pues algún indicio mi idea de que fuera Giralte el trazador y Picardo y Andrés los escultores del de San Antolín de Medina del Campo.

Pero, esto aparte y para más largo comentario, que lo merece, hay que rectificar las fechas del retablo de Osma, que quedan perfectamente determinadas: 15 de marzo de 1550, la de la escritura de concierto; 24 de agosto del mismo año, la de escritura de fianzas; 18 de agosto de 1554, la de la última carta de pago y finiquito de la cuenta, que se haría poco después de terminada la obra, fechas que hacen observar que aquella se daba por concluída un año largo después del plazo señalado en el contrato, como era corriente, pues siempre los artistas midieron muy mal el tiempo. El precio o ajuste de la obra era de dos mil ducados de oro, y como se dice que «de talla e pintura con sus añadiduras» costó al obispo donante cinco mil ducados, hay que suponer que los dos mil del contrato eran por la obra en blanco, sin dorarla ni pintarla, por tanto. Lástima es que no se complete la información artístico-histórica de la obra con lo concerniente al estofador y pintor o estofadores y pintores.

A muchas más observaciones se prestan los datos aportados. Mas por ahora son suficientes las que indico. No es poco comprobar una obra de Juan de Juní, del iniciador del barroquismo en la Escultura española, y señalar a la vez obra auténtica de Picardo, que parecía un artista misterioso del que nada se conocía, con vérsele citado varias veces unido su nombre a trabajos de importancia, aunque en alguno no pusiera mano.

Lo que es de sentir es que no se haya encontrado dato documentado referente al altar del trascoro de la catedral de Osma. Es indudable que le costeó también el obispo Acosta; pero el documento de archivo daría noticias circunstanciadas, de las cuales algo se deduciría, como se hace y hará del retablo mayor, y se comprobaría si en él puso mano Juní, pues algo tiene de su estilo, aunque otros artistas le trabajasen, y sí estuvo en lo cierto Loperráez al afirmar que todas las obras que costeó Acosta las ejecutó Juní, o si este se asoció de Francisco de Logroño, que trabajó también con Juní en el retablo mayor de Santa María de Medina de Rioseco, y aparece trabajando también en el Burgo de Osma.

Algo se ha conseguido, no obstante, con los interesantes datos que se acaban de ver.

CIUDAD RODRIGO (Salamanca) **Convento de San Francisco** (Desaparecido)

CALVARIO PARA UN ARCO DE ALTAR

En las adiciones a Llaguno (II, 69), Ceán expresó que Juan de Juní había «concertado en 6 de julio del propio año [1556] hacer ciertas imágenes para la capilla del obispo de Zamora D. Antonio del Aguila en el convento de S. Francisco de Ciudad-Rodrigo, segun escritura que existe en Valladolid en el registro de Francisco de Herrera». No aprovechó la noticia Ceán en su *Diccionario*, quizá por conocerla después de impreso, por lo que la dió el conde de la Viñaza (II, 319) en las *Adiciones al Diccionario* de Ceán Bermúdez.

En efecto; Marií (*Estudios*, 360) comprobó el dato y publicó la escritura de concierto que hizo Juní en la fecha indicada y ante el escribano mentado, por la cual se obligaba a hacer para Don Antonio del Aguila, obispo de Zamora, «unas tres figuras la una de christo crucificado en su cruz y calbario y otra de nra señora y la otra de san Ju.° ebangelista entrambas estantes en pie», las cuales habían de hacerse «de proporción natural q̄ son seis pies de vara», en madera de nogal, pintadas y estofadas, y se habían de dar colocadas o asentadas «en el arco del altar de la capilla q̄ para su señoria se haze en la yglesia del monesterio de san Fran.co de Ciudad Rodrigo para el dia de san myguel de Setienbre del año de cinquenta y siete,» por cuya obra cobraría Juní 200 ducados, siendo de cuenta del obispo los gastos de transporte de las estatuas desde Valladolid a Ciudad Rodrigo. Dos días después se formalizó la escritura dando Juní por fiador a Arnao Bergel, lapidario.

El convento de San Francisco era el más notable de Ciudad Rodrigo, y en los años de 1810 y 1812 fué destruído en la guerra con los franceses. Quadrado (*Sal., Av. y Seg*, 241) llegó a alcanzar a ver las ruinas de la iglesia y restos de la capilla que a la izquierda (lado del Evangelio) tenía Don Antonio del Aguila, en donde tuvo «su estatua levantada.»

Nada dice de las obras de la capilla, y mucho menos de las tres estatuas de Juní, que debieron ser recogidas a tiempo y se llevaron a otro lugar, figurando ahora en una iglesia cuya advocación no recuerdo.

LEÓN **Catedral**

RELIEVES Y ESTATUAS DEL ANTECORO

En 13 de febrero de 1574 otorgó Juní en compañía de Esteban Jordán, ante Pedro de Villaverde, contrato para hacer los relieves y estatuas del antecoro de la catedral de León, obra que hizo por su cuenta Esteban Jordán, sino en absoluto, en su mayor totalidad, por haberse dilatado mucho la obra, puesto que se terminó en 1585, ocho años largos después de fallecido Juní.

En la obra de Jordán se dan detalles de estas labores.

CRUCIFIJO

De esta obra también dió cuenta el mismo Juní en su testamento, en la cláusula que dice así:

»yten declaro que yo hize para la iglesia mayor de la ciudad de leon vn cristo grande para en quenta de la hechura del y de asta beynte dias que me detubieron en la dcha ciudad quando le lleue los canonigos y oficiales de la dcha yglesia me dieron setenta ducados y la hechura del cristo a justa tasacion bale mas de cien ducados y cada vn dia de los que me detuvieron mereze trece ducados mando se aberigue con los susodichos y se cobre lo que rrestan debiendo».

Ya es dato más que suficiente esa cláusula testamentaria, pero por si ella fuera poco, en la notable monografía de *La Catedral de León* por el el Ilmo. Sr. D. Demetrio de los Ríos y Serrano, arquitecto restaurador del monumento, (tomo II, pág. 196), se lee en la lista de «Escultores» que trabajaron para la catedral: «1576.—*Juan de Juni.*—Esculpió el Crucifijo de la Capilla de la Librería, según cuentas de este año».

En esa cláusula expresó Juní que le detuvieron en León veinte días: me parece mucho tiempo para colocar el Crucifijo en cualquier parte que se dispusiera, ¿no será ello indicio de que, mientras estuvo en León Juní, hiciera algún otro trabajo? pues de aquella cláusula se desprende que el Crucifijo le hizo en Valladolid, ya que le llevó, que fué cuando le detuvieron.

Por más gestiones que he hecho y por más molestias que he dado a los muy conocedores de las obras artísticas de León, no he podido encontrar la pista para ver este Crucifijo, totalmente desconocido, y quizá perdido.

Convento de San Marcos

OBRAS DE PIEDRA

En 1548 declaró Llorente de Herreros, en el pleito entre Juní y Giralte, por el hacer del retablo de la Antigua de Valladolid, que «conosce al dho Juan de Juny de doze años a esta p.te e le a visto facer e labrar muchas cosas de su oficio asi en leon como en esta villa [de Valladolid]..... que Juny hyço en sa marcos de leon muchas obras de piedra e si alguna buena ystoria se abia de facer en leon encomendaban al dho Juan de Juny asi de piedra como de madera.....»

Que trabajó Juní en San Marcos de León es, pues, indudable. Por 1537, según cifras de la fachada del convento, se labraba esta desde la portada a la iglesia. Mas no es fácil precisar cual fuera la labor de Juní que, seguramente, trabajaría como un buen oficial, o a lo más como maestro de la decoración; pero no como director de la obra. En aquella fachada se observan fajas de querubines, repisillas y otros detalles con niños desnudos en infinitas actitudes, a que tan aficionado fué Juní; mas no me es dado fijar y determinar los elementos decorativos que hizo brotar su cincel. Por aquella fecha dejó Juní a León y se avecindó en Valladolid, pasando, quizá, por Medina de Rioseco.

Gómez-Moreno atribuye a Juní en San Marcos, según me ha expresado. el Descendimiento, con su ático en la fachada, y en el claustro, parte de la decoración. No va mal orientado.

Parroquia, antigua iglesia de jesuitas

SAGRADA FAMILIA

El mismo señor Don Manuel Gómez-Moreno, me ha indicado que existe una Sagrada Familia, de Juan de Juní, en la iglesia expresada, cuyo nombre no me apuntó.

No conozco la obra.

Museo

ESTATUA DE SAN MATEO Y RELIEVES

Indudablemente al vivir Juní en León, por la época que fué obispo Don Pedro Alvarez de Acosta (1554 a 1559), habría de haber trabajado bastante allí y obras suyas se conservarán que permanezcan olvidadas. Por de pronto, en el Museo se guarda una hermosa estatua, en barro cocido, que representa al evangelista San Mateo. Su enérgica cabeza, los paños, el ángel que sostiene el libro, todo denota en la escultura la obra conocida de Juní; comparándola con el San Antonio de Pádua del Museo de Valladolid, se confirma mejor la acertada atribución que se ha hecho del autor de San Mateo, que aun mal pintado y todo, con algún desconchado que tiene y falto del antebrazo izquierdo, es una obra de primera fuerza, que recuerda los barros cocidos de la iglesia de San Francisco en Medina de Rioseco.

Estas últimas estatuas, debió de hacerlas el maestro antes de establecerse en Valladolid. cuando hizo el grupo del Entierro de San Francisco, y es de notar que poco antes haría la estatua de San Mateo que ahora refiero. Indudablemente sería una especialidad de Juní hacer las estatuas en barro cocido, y luego policromarlas; pero después no se conocen obras suyas de importancia en esa materia; trabajó principalmente en madera, como fué corriente.

De todos modos la fecha de la estatua puede señalársela entre 1554 y 1558.

Otros trabajos tiene Juní en el Museo leonés: un relieve que representa el Descendimiento, en barro cocido, recuerdo que igual o casi igual al de la sacristía de San Martín en Valladolid, y otro relieve en madera con la escena de la quema de los libros.

MADRID **Iglesia de Irlandeses**

SAN JOAQUÍN Y SANTA ANA

El benemérito historiógrafo y crítico de arte Don Elías Tormo y Monzó, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Central, ha publicado una nota en el *Boletín de la Soc. esp. de exc.*, (t. XXIII (1915), pág. 165), en la que da noticias de dos estatuas de Juní, de que no se tenía idea, por lo menos, yo no recuerdo que de ellas nadie se hubiera ocupado. Se titula la nota del Sr. Tormo *Obras desconocidas de Juan de Juní, en Madrid.* Dice el erudito escritor, después de indicar que se ha restablecido el culto en la antigua iglesia de los Irlandeses y que a ella se ha trasladado la Cofradía de Nuestra Señora de Gracia y de citar el notable Crucifijo de Pedro de Mena y Medrano y otras esculturas de escaso interés: «En cambio, lo tienen muy grande, a derecha e izquierda del altar mayor (creo que renovado, pues creo recordar que era churrigueresco el antiguo), dos estatuas polícromas notables, al parecer de *Juan de Juni*, aunque acaso nunca citadas: San Joaquín y Santa Ana. Esta recuerda la famosa Virgen de las Angustias, de Valladolid, y el San Joaquín algún Nicodemus o Arimatea de los estupendos «Entierros» del padre insigne del barroquismo escultórico de Castilla. La policromia no parece la primitiva. Estas estatuas ya estaban antes en la misma iglesia de Irlandeses».

Realmente el hallazgo es de importancia, y mucho más porque no había sonado nunca el nombre de Juní en Madrid. Por otro lado, el encargo no podía hacerse directamente a Juní por los Irlandeses, pues que aquel había fallecido antes de fundarse el colegio de éstos, según creo. Sin embargo, pueden relacionarse el colegio, Juní y Valladolid, donde el escultor tuvo su taller, del siguiente modo.

Como es sabido, los irlandeses, a imitación de los ingleses católicos que en Madrid habían fundado su colegio de San Jorge; de los franceses, con su hospital de San Luis; de los portugueses, con el de San Antonio; de los italianos, con su hospital y templo en la carrera de San Jerónimo; de los flamencos, con San Andrés, instituyeron, del mismo modo, como las demás naciones que tenían relación frecuente con la corte de los austrias, la iglesia y hospital de San Patricio, en la hoy calle de Irlandeses. Bajo la base del hospital e iglesia de San Patricio se creó el colegio de Irlandeses y la calle se llamó antes de San Gregorio, tomando tal título la calle, «porque del famoso colegio de este nombre en Valladolid dependía el de los Irlandeses de Madrid,» según Don Angel Fernández de los Ríos (*Guía de Madrid*, págs. 96-97).

Con esta noticia se ve más claro y hasta la probabilidad de llevar del colegio de San Gregorio de Valladolid al de Irlandeses de Madrid, las estatuas de San Joaquín y Santa Ana, atribuídas por el Sr. Tormo a Juní, aun cuando fuera mucho después de muerto el artista. En San Gregorio

de Valladolid se citaron trabajos de Juní de los que no se tiene noticia alguna. Verdad que siguen ignorados desde la francesada, el hermoso retablo de la capilla, «quinta esencia de la sutileza del goticismo», y el sepulcro del obispo fundador.

Descalzas Reales

CRISTO YACENTE

En el hermoso libro *En las Descalzas Reales* (pág, 48) escribió Don Elías Tormo: «...cerrando, como dije, la vuelta al claustro alto [en la clausura]... está la capilla en que se guarda todo el año, de Viernes Santo a Viernes Santo, el Cristo yacente de las Descalzas, que yo creo de Gaspar Becerra». Y añade: «Allí lo volvimos á ver, á mi instancia, confirmándome yo en mi opinión, mientras que Orueta pensaba (creeré que sin razón) en Juan de Juni, coincidiendo al menos en la escuela *(grosso modo)*, en la de los buonarrotescos españoles del siglo XVI.»

La opinión del entendido Don Ricardo de Orueta, de pensar en Juní al ver el Cristo yacente de las Descalzas, pudiera tener un viso de probabilidad recordando que Doña Juana, la fundadora de las Descalzas, hermana de Felipe II, viuda del príncipe de Portugal y madre del desgraciado rey Don Sebastián, vivió en Valladolid, como gobernadora del reino, de 1554 a 1559, cuando descollaba Juní, y precisamente en Valladolid estuvieron por dos años en provisional clausura las religiosas que se establecieron en el palacio de Madrid que la Infanta española heredara de su padre Don Carlos I. Pero muy decididamente asigna la estatua a Becerra el señor Tormo, y también hay que recordar que Gaspar Becerra trabajó bastante para las Descalzas Reales de Madrid. De modo que no repugna una ni otra atribución, aunque parece más probable la de Becerra.

Un estudio comparativo y de cotejo del Cristo yacente en las Descalzas con los de Valladolid, mejor, y Segovia, y aun con algunos Crucifijos auténticos: el del retablo de la Antigua y el de Santa Catalina, ambos de Valladolid, daría resuelta la cuestión.

MEDINA DEL CAMPO (Valladolid).

Capilla de Casablanca y para un Cuadrado

UN RETABLO Y UN CRISTO

Dió cuenta de estas obritas, perfectamente perdidas hoy o ignoradas al menos, el mismo Juní en documento solemne.

«yten declaro que yo hize vn rretablo y vn cristo por mandado de fran.co de dueñas hormaza vz.o de medina del campo El rretablo para vna capilla de la huerta del dcho fran.co de dueñas donde le asente y el cristo

que dixo hera para vn fulano quadrado su deudo y de todo ello no me a dado mas de tan solamente doze rreales que me dio el dcho quadrado para en quenta del dcho cristo...» (Cláusula del testamento de Juní).

De esto me he ocupado en mi libro *Los retablos de Medina del Campo*, no encontrando rastros ni del retablo ni del Cristo.

MEDINA DE RIOSECO (Valladolid). **Parroquia de Sta. María**

RETABLO DE LA CAPILLA DE LOS BENAVENTE.

«Hay en Rioseco una capilla de unos caballeros Benaventes donde tiene mucha escultura excelente este artífice, así en estatuas, como en medios relieves,» dijo Palomino.

«En aquella edad tambien compareció con su bizarro estilo Juan de Juni, y voy á referirle á V. una singular obra suya que hay en esta Iglesia. Es la capilla que llaman de los Benaventes en el lado del Evangelio, donde Juni executó de su mano, ó modeló, quanto hay en ella de aquel tiempo.« Trata, a seguida, Ponz de la reja de la capilla, y del retablo expresa: «No es menos obra, ni menos enriquecida la del retablo de esta capilla, cuyo asunto principal es S. Joaquin abrazando á Santa Ana en la puerta del Templo llamada *Especiosa*, acompañando una porcion de figuras agrupadas. Encima representó la Bienaventuranza, y á Jesuchristo, que le hacen trono los quatro animales del Apocalisis. No es posible referir por menor en este retablo, y en el testero donde está arrimado, lo que hay de juguetes de niños, figuritas, grotescos, y otras ideas caprichosas, executado todo con extraordinario movimiento, y segun el ardiente estilo de Juni.» Sigue Ponz, que supone toda la capilla obra de Juní, hablando de la decoración de la capilla y de los tres sepulcros de frente a la reja. (Ponz, XII, c. 5.ª, n. 7 a 10).

Ceán (II, 363) cataloga el retablo principal (no hay más que uno) de la capilla de los Benaventes, le reseña ligeramente, atribuyendo a Juní, como Ponz, toda la labor de la capilla, en escultura y pintura, las urnas sepulcrales, y hasta indica que trazó la reja.

Ceán en las adiciones a Llaguno (II, 69) sólo habló ya del retablo, y escribe que «...la obra que mas le acredita [a Juní] en este género de arquitectura es el retablo que hizo para la capilla de los Benaventes...»; y en los documentos del mismo tomo, con el número XIII (pág. 221) copia la escritura de concierto hecha en 1 de junio de 1557 ante Francisco de Herrera, escribano de Valladolid, entre Juan de Juní y los señores Juan de Villasante, el doctor Luis de Salcedo y Hernán López de Calatayud, como testamentarios de Alvaro de Benavente, por la cual aquel artista se obliga a ejecutar «un retablo de la historia de la Concepcion de nuestra Señora para su capilla [la de Benavente], que fundó é dejó en la iglesia parroquial de nuestra Señora de Mediavilla de la villa de Medina de Rioseco,» por precio de 450 ducados.

El conde de la Viñaza (II, 322) copia también la escritura de concierto y obligación, con algunas diferencias, aunque no esenciales, de la publicada por Ceán.

Tratan de la capilla Quadrado, en el tomo *Valladolid, Palencia y Zamora*, pág. 288, y Martí, *Estudios*, 486.

En las anteriores citas hay quien supone—Ponz y Ceán, bien claramente,—que es obra de Juní toda la labor de la capilla, con los sepulcros y diseño de la reja. Lo único bien documentado, como obra de Juní, es el retablo de la capilla. Esta se terminó en 1546, según la fecha del exterior del ábside; en una cartela del muro frente al retablo se lee:

HIERONIMVS CO/RAL HOC EFE/CIT OPVS,

quien seguramente es el autor de la decoración de muros y bóveda de la capilla; la reja lleva la firma FRĀCISCO MARTINEZ y el AÑO DE 1554; las urnas sepulcrales de las personas de la familia de los caballeros Benavente, muy distintos a los condes de Benavente, con quienes les confunden algunos, son muy hermosas y llevan algunos motivos de que hizo mucho empleo Juní, pero no me atrevo a atribuírselas a Juní. Solamente, como digo, el retablo de tan interesante, magnífica y esplendente capilla es lo auténtico y documentalmente cierto de Juan de Juní.

Fué fundador de la capilla Alvaro Alfonso de Benavente.

RETABLO PRINCIPAL

En 1573 encargaron a Juní, con otros tres oficiales Francisco de Logroño y Pedro de Bolduque, escultores, y Gaspar de Umaña, ensamblador, el retablo principal de Santa María la Mayor de Medina de Rioseco, como se deduce de la escritura de fianza otorgada en Valladolid ante Francisco de Castro, el 8 de diciembre de 1573, saliendo fiador el Doctor Pedro Enríquez, médico y catedrático de la Universidad vallisoletana. El retablo había de hacerse en ocho años, por precio de 8.000 ducados. Juní haría la mitad de la obra y llevaría su dirección, dándosele por «la yndustria e maestria» 600 ducados y otros 50 por un modelo que había hecho de la obra.

En 29 de mayo de 1576, después de algunas diferencias que hubo entre Juní y Logroño, por no dar aquél modelos o trazas de lo que habría de hacer Francisco de Logroño, se convinieron, ante Pedro de Arce, escribano de Valladolid, en que Juní se obligaba a darle los modelos que fueran necesarios y todo se hiciese según el contrato, dándose a Logroño un modelo de la historia de la Purificación de Nuestra Señora.

En tres cláusulas del testamento de Juní se hace referencia a este retablo. Dos de ellas relacionadas con los oficiales Logroño, Bolduque y Umaña, porque Juní había gastado más que ellos en la obra, y porque se tasó lo ejecutado para «hechar» de ella a tales artistas, que serían molestos a Juní; pero falleció sin terminarla, y el ir «errada», es decir, no ajustada a la traza, según informe de Esteban Jordán, motivó un pleito entre

los testamentarios de Juní, su hijo natural Isaac de Juní y su cuñado Melchor Ramírez y los mayordomos de la iglesia, en que hubo embargo de los bienes que Juní tenía en Rioseco, y sentencia definitiva dada el 7 de octubre de 1578 por la que se levantaría el embargo, pero dando fianzas los testamentarios, sin tener en cuenta la obligación del fiador Doctor Enríquez.

Lo que pudiera hacer Juní para ese retablo desapareció.

Se hizo la obra, enteramente nueva, por Esteban Jordán, que la terminó en 1590, y de pintar Pedro de Oña, en 1603, según las inscripciones que tiene el actual retablo, de estilo muy diferente al conocido y de gran gran valor de Juní.

Detalles circunstanciados de este retablo no hecho, pueden verse en Martí *(Estudios*, pág. 481).

Convento de Carmelitas descalzos

PINTURA DEL NACIMIENTO

Los indicios más que probables dan noticia que Juan de Juní fué pintor, como lo fué también Berruguete. A uno y a otro se les llama arquitectos, escultores y pintores, y si está comprobado que Berruguete ejerció las tres artes, de Juní no se tiene noticia documentada de que ejerciera la pintura: la arquitectura suya, como en Berruguete, hay que observarla en los retablos. Pero repito, que hay indicios de que pintaba, y Ponz lo expresó varias veces.

«Me gustó un quadro del Nacimiento puesto en una de las paredes del crucero, y por el estilo no dudo que es obra de Juan de Juni, quien, como tengo dicho otras veces, creo firmemente que tambien fue Pintor.» (Ponz, XII, c. 5.ª, n. 17).

Convento de San Francisco

SAN JERÓNIMO Y SAN SEBASTIÁN (barros cocidos)

Y TRIBUNA DE UNO DE LOS ÓRGANOS EN EL CORO

Catalogó estas obras Palomino:

«en los dos colaterales de la capilla mayor, un san Gerónimo en el desierto y un san Sebastian en el martirio.»

«Un S. Gerónimo penitente y un S. Sebastian en los colaterales de la capilla mayor». (Ceán, II, 562).

Puede comprobarse, perfectamente, la atribución de Palomino. En efecto; en 1548, declaró Alonso de la Carrera, en el pleito de Juní y Giralte sobre el retablo de la Antigua de Valladolid, que «tambien a visto las

obras que hizo [Juní] pa el Almirante don Fadrique difunto en el monest.° de san fran.co de la villa de medyna de Rioseco e oyo decir a oficiales del dicho oficio q hera muy perfeta e byen acabada;» especie que repitió Llorente de Herreros.

Y por su parte, el licenciado Balboa, provisor de la Abadía vallisoletana, dijo en el mismo pleito, «que a visto algunas obras [de Juní] como el san gr.mo y san sebastian de san fran.co de medina de Ruyseco hecho de barro.» Y Fr. Matías de Sobremonte en la *Historia inédita del convento de San Francisco de Valladolid*, apunta, según noticias que le facilitó Diego Valentín Díaz, que entre otras obras había hecho Juní «S. Sebastian y San Geronimo y otros adornos en la Capilla maior Iglesia y choro que con todo aquel Conuento mando hacer el gran Almirante D. Fadrique Henriquez el II».

El almirante Don Fadrique falleció en 1538; pues, quizá, poco antes de ese año hiciera Juní los famosos barros cocidos que se conservan por fortuna en la iglesia referida con los retablos en que se manifiestan.

Se trató de estas obras en la *Crónica de la excursión á Medina de Rioseco*, por Don Antonio de Nicolás *(Bol. de la Soc. cast. de exc.*, I, pág. 262), donde se dieron dos medianos fotograbados de los dos altares colaterales.

Mucho se puede decir de estos retablos, de idéntico modelo ambos. Por de pronto, los barros cocidos no son solamente dos estatuas, la de San Jerónimo y la de San Sebastián, tienen composición más amplia y más rica que lo que puede deducirse de las notas anteriores. El San Jerónimo es una figura valiente, de robusto torso, arrodillada; está desnudo y en actitud de golpearse fieramente el pecho con la piedra que sostiene la diestra; la izquierda está apoyada en una calavera. A este lado del observador hay un león, y al derecho un peñasco sostiene un infolio. El San Sebastián del otro retablo, el del lado de la Epístola, igualmente está desnudo y atado, como es corriente representarle, a un tronco; el movimiento de la pierna derecha, exagerado, basta por sí solo para reconocer en él la obra de Juní; á cada lado del mártir acompaña una robusta y membruda figura de un verdugo y soldado, de gran expresión, el de la izquierda del visitante, de ironía o sarcasmo.

Pero con ser tan interesantes los dos grupos del penitente y del mártir, todavía hay más en aquellos dos retablos, que, a mi modo de ver, me dá fundamentos para atribuirlos en su conjunto a Juní mismo, o por lo menos, a su traza, dibujo o modelo.

Se compone cada retablo de un gran arco semicircular, flanqueado por dos columnas exentas, sobre doble superpuesto pedestal, que apoya en el suelo de la iglesia. Los pedestales, las jambas y gruesos del arco, los lados exteriores a las columnas, más de la mitad superior de los fustes—pues la parte inferior de éstos tiene estrías verticales,—llevan una rica decoración de variados motivos del renacimiento en que abundan las figuritas, caras, grutescos, etc. El arco es encasetonado en el intradós. El friso del entablamento está compuesto con la serie de querubines, tan clásica en Juní; las enjutas tienen niños, y otros niños están de pie sobre

los ejes de las columnas. Sobre ese cuerpo de arquitectura hay un ático de estrechas pilastras decoradas con grifas adosadas por los exteriores, arco plano con acuerdos de cuarto de círculo y gran concha en el nicho, frontón bajo con jarrrón muy trabajado en el vértice, cestas de frutas en los puntos bajos y figuras caprichosas con otros motivos ornamentales en los planos inclinados. La decoración es rica y algo fastuosa.

Otros motivos de escultura importante tienen aún los retablos. Los tímpanos del frontón del remate ofrecen la figura, de busto, del Salvador con la bola del Mundo en la mano izquierda, dirigiendo la cabeza, en ambos, al centro de la iglesia. Los fondos de los medios puntos de los arcos de los cuerpos inferiores, tienen, en relieve, la representación de la Virgen con el Niño, de pie éste en el retablo del Evangelio y sentada en el de la Epístola. Están estos relieves dentro de un medallón circular, sostenido por ángeles, con querubines en los extremos del diámetro vertical. Igual composición se observa en los motivos semejantes de los retablos.

Los nichos de los áticos llevan cuadros esculturados de gran composición de figuras. El del lado de la Epístola, sobre San Sebastián, representa la escena del azotamiento de Jesús. Jesús aparece sentado en el centro, dos sayones le azotan, dos hombres contemplan la infamante escena, otro arrodillado, parece adorarle irreverentemente, y un último, de gran musculatura, da una patada a Jesús: es figura chocante esta y de gran movimiento. El grupo de encima de San Jerónimo es el Descendimiento o deposición de Jesús: la Vírgen, sentada al pie de la cruz, sostiene sobre la rodilla derecha el cuerpo de Cristo, con la diestra la cabeza del Señor; a la izquierda del observador, Nicodemus, José de Arimatea, arrodillado, y San Juan, casi detrás de la Vírgen; la Magdalena está arrodillada, con su diestra sostiene el brazo izquierdo de Jesús, y con la otra mano el tarro de ungüentos; detrás, de pie, las otras dos Marías, Salomé y Cleofé. Este grupo recuerda mucho más que el del azotamiento del otro retablo, el estilo de Juan de Juní, y hasta algunas de las actitudes del *Entierro* de Valladolid y del retablo de la Piedad de Segovia.

Supongo que estas obras de San Francisco de Ríoseco fueron las primeras que hizo Juní en tierra de Valladolid, y por 1538; por eso son más *plateresca*s en la arquitectura que otras posteriores conocidas. De todos modos, los retablos tienen mucho de las líneas y estilo de obras indubitables de Juní; los niños, los querubines, las columnas estriadas con grutescos arriba, son una primera manera de Juní, no tan clásica en algunos detalles, no tan seca como se observa en retablos más próximos a su muerte. Juní se iba adaptando al tiempo.

Los relieves de los áticos tienen también el estilo del maestro, sobre todo el del Descendimiento, y es verdaderamente ocurrente el verdugo o sayón aquel que pega la patada a Jesús. Ese detalle pudiera llevar a alguno a suponer que estos retablos fueran hechura del decorador de la capilla de los Benavente en Santa María de Ríoseco, donde se ve también el detalle chocarrero de la Muerte tocando la guitarra; pero estas de San Francisco son obra muy anterior a aquella, de un carácter muy diferente

que refleja, en fin, el gusto de Juní; lo de la capilla de los Benavente es de otro escultor.

En la misma iglesia de San Francisco se conservan no más que restos de la tribuna donde estaba uno de los órganos en el coro. Los fragmentos de niños y otros motivos ornamentales, me inducen a suponer que esos detalles fueron hechos o trazados por Juní. Pero queda ya muy poco de ellos y no pueden estudiarse como fuera de desear. Hay, por lo menos, el dato significativo que, como escribió Fr. Matías Sobremante, Juní hizo para el Almirante, además de lo dicho, «otros adornos en la capilla mayor Iglesia y choro.» En el coro están esas tribunas voladas y aún he visto en ellas algún pequeño detalle que me recuerda a Juní.

ORENSE **Para Inés Pérez de Belmonte**

CONCEPCIÓN

Cita esta estatua Juní de este modo:

«yten declaro se me deben cinquenta ducados de la hechura de vna ymajen de nr̃a señora de la conzecion que hize para la ciudad de orense que al presente tengo en mi poder los quales son de rresto de la dcha ymajen y dello ay vna zedula y se hizo por mandado de la señora ynes perez de belmonte vz.ª de la ciudad mando se cobren los dchos cinquenta ducados y se les entregue la dcha ymajen».

(Cláusula del testamento de Juní).

SAHAGÚN (León) **San Lorenzo**

RETABLO

En una capilla al pie de la torre de San Lorenzo, me dice Don Manuel Gómez-Moreno que existe un retablo de Juan de Juní. La autoridad del arqueólogo que ha redactado el *Catálogo monumental de la provincia de León* (inédito), me hace suponer que la atribución sea acertada. Pero no conozco la obra, así como otras muchas de León, por haber visitado solamente la capital, y para eso de prisa, en las dos ocasiones que dí la preferencia a la Catedral.

SALAMANCA **Catedral**

SEPULCRO DEL ARCEDIANO CASTRO CON LAS ESTATUAS DE SANTA ANA Y SAN JUAN BAUTISTA A LOS LADOS

«un retablo de piedra, que está en la iglesia antigua de Salamanca, con un Descendimiento de la Cruz, y á un lado santa Ana dando leccion á su

Hija santísima, y á el otro lado san Juan Bautista, y en el frontal de la mesa de altar el bulto del sepultado de baxo relieve, sobre dos almohadas en su feretro muy bien puesto en perspectiva, en que se conoce la sabia muy bien,» expresó Palomino entre las obras de Juní.

La noticia es seguida generalmente:

«Hay en el claustro muchas antiguallas, y urnas regulares. Sobre la del Arcediano D. Gutierre de Castro, se ve un Sepulcro de Christo de escultura con diferentes ornatos, obra toda ella de Juan de Juni.» (Ponz, XII, c. 6.ª, n. 33).

«La estatua de nuestra Señora en la capilla mayor: el descendimiento de la cruz con diferentes ornatos en el claustro ó iglesia antigua sobre el sepulcro del arcediano D. Gutierre de Castro; están á los lados santa Ana, dando leccion á la Vírgen niña y S. Juan Bautista; y es tambien de de su mano el bulto del arcediano y lo restante del sepulcro.» (Ceán, II, 364).

«Las estatuas de S. Juan Bautista, y de santa Ana dando leccion á la Vírgen niña, de mano de este profesor, que se dixo en su articulo estaban colocadas en el claustro de la catedral de Salamanca, á los lados del sepulcro del arcediano D. Gutierre de Castro, aunque fueron trabajadas para este sitio, existen ahora en el trascoro de la misma iglesia.» (Ceán, VI, 74).

Quadrado (*Salamanca, Avila y Segovia*, en nota de la pág. 56) al hablar del arcediano Castro, añade que su «entierro ha desaparecido con harto sentimiento de los artistas por un grupo que lo coronaba del descendimiento de la cruz, atribuído al cincel de Juan de Juní lo mismo que el bulto del finado.»

Más adelante (pág 77), al tratar del coro, escribe que «Sobrepuja á todo en el enredo el altar del trascoro..., no obstante que sus nichos laterales á derecha é izquierda de la Vírgen contienen dos bellas estatuas, muy anteriores en fecha, de Santa Ana y del Bautista.» Agrega en nota sobre estas estatuas: «Dorado las atribuye á Berruguete, Ponz á Juan de Juní, y conjeturamos que serán las mismas que cita en su diccionario Ceán Bermúdez como existentes en el sepulcro de D. Gutierre de Castro y que al deshacerse éste con la reedificación del claustro pasaron al trascoro.» Especie esta del traslado que ya indicó Ceán si no en el artículo de Juní en las adiciones del tomo VI, como se ha expresado.

Berteaux (*Histoire de l' Art* dirigida por Michel, t. IV, parte II, pág. 980) da un fotograbado de la Santa Ana dando lección á la Vírgen, y dice de esta escultura: «El grupo de *Santa Ana* y de la Vírgen, en Salamanca, es un drama y una tempestad en una simple lección de lectura, dada por una madre á su hijo.» Es cierto; se ve allí luchar, más que la calma y paciencia en una lección de ese género. La cabeza de Santa Ana tiene modelo en una de las mujeres del Sepulcro del Museo de Valladolid.

Gómez-Moreno confirma la atribución a Juní de las labores en el claustro de la catedral, sepultura del arcediano expresado. La Santa Ana se confirma ella sola.

SANTOYO (Palencia). **Parroquia**

RETABLOS MAYOR Y DE SAN ANDRÉS.

En su *Viage de España* da Ponz (t. XI, pág. 190, 273 y 274) la noticia de que en la iglesia parroquial de Santoyo «hay un retablo mayor del célebre Juan de Juni, cuya obra le encargó el Secretario del Señor Felipe II, D. Sebastián Cordero de Navares, llamado Santoyo, natural de esta Villa. Consta por cuentas de fábrica, que trabajaron en la obra los artífices Gabriel Vazquez de Barreda, Antonio Calvo, Miguel Barreda, Juan Ortiz, y Manuel Alvarez. No hallándose pagas hechas á Juan de Juni, se puede creer que le pagaría el Secretario Santoyo, haciendo este obsequio á su patria. Un S. Juan Bautista que allí hay del tamaño natural, lo han tenido siempre los inteligentes por una de las mejores figuras de Alonso Berruguete.» Más adelante añade que «Por los libros de fábrica consta, que se empezó esta obra en 1570, y que se concluyó de todo punto en 1583.»

Cita también Ponz otro retablo de Juní en la misma iglesia: «En el crucero de la Iglesia al lado del Evangelio, hay un precioso retablito dedicado á S. Andrés, cuya figura es excelente, como lo demás de los ornatos, obra del célebre Juni.»

Nada nuevo añade Ceán Bermúdez en su *Diccionario* (II, 362), pues después de repetir lo de que se hizo la obra de 1570 a 1583 y que trabajaron con Juní otros artistas, agrega entre las obras de este, «La escultura del retablo mayor con medallas y estatuas, que representan varios pasages de la Virgen y de S. Juan Bautista, excepto la estatua de este santo que es de Berruguete.» En las adiciones a Llaguno (II, 69) solamente escribió que Juní «Trabajó en 1570 el [retablo] de la parroquia de Santoyo.»

Como es corriente, los escritores más modernos se hicieron eco de lo dicho por Ponz y Ceán. Así, Don Ricardo Becerro de Bengoa en *El libro de Palencia* (pág. 198), escribió «El altar mayor, que se ha atribuido á Juan de Juni, contiene magníficas esculturas en las imágenes, relieves y adornos, y fué mandado hacer y costeado por un secretario de Felipe II llamado Sebastian Cordero, de Naveres (Santoyo) natural de este pueblo.» Pero, Becerro de Bengoa ¿quiso decir algo con el «se ha atribuído»? ¿no seguía atribuyendo él la obra á Juní? Queda la duda [1].

La misma duda, ó quizá mayor, deja Quadrado *(Vall., Pal. y Zam., 464)*, que se ocupa con alguna atención de este retablo. «...un secretario de

---

(1) Don Francisco Simón y Nieto en *Los antiguos campos góticos* (pág. 99) no parece admitir la duda. No entraba en su plan Santoyo, y escribe sin embargo, de este pueblo que era «de antiguo é interesante origen, con una iglesia cuyo presbiterio suntuosísimo ostenta un retablo de Juan de Juni.»

Don Luis González en un artículo titulado *La iglesia parroquial de Santoyo* (en *La Esfera*, núm. 172, 14 abril 1917) sigue a Ponz, tomándolo más probablemente de Quadrado.

Felipe II—dice—hacia 1570 encargó la traza y ejecución del gran retablo, con que quiso enriquecer su villa natal, al eminente Juan de Juní, quien, si el hecho es seguro, no desmintió en sus últimos años la reputación tan justamente adquirida. De exquisito cincel proceden sin duda la estatua del Bautista colocada en el centro, los ocho relieves de su vida, las efigies de santos en los intercolumnios, la coronación de la Virgen puesta arriba debajo del templete, y el Calvario y las figuras alegóricas del remate, aunque todo ello es trabajo excesivo para una sola mano: por de pronto las pinturas de los costados otro las hizo á nuestro entender. La arquitectura del retablo, compuesto de tres órdenes de columnas estriadas jónicas y corintias y de un tabernáculo que los reproduce en pequeño, no desdice de la extraña y licenciosa originalidad que caracteriza y aun deslustra las concepciones del célebre escultor.» Pero, á pesar de ese párrafo, Quadrado, en nota al pie, después de extractar lo de Ponz, sobre quien era el secretario de Felipe II, años en que se hizo el retablo, artífices que en él trabajaron, y aun lo del retablito de San Andrés, añade: «De Juan de Juní no aparece en las citadas cuentas memoria alguna; y así la opinión, que fundada en la analogía del estilo le atribuye aquella obra, no pasa de ser una conjetura tan equivocada acaso como la que supone hecha por Berruguete la figura principal de San Juan, olvidando que aquel artista había muerto ya nueve años antes, en 1561.»

¿Tiene razón Quadrado en esta nota? Es de observar, apunta, con fundamento, que la estatua del Precursor no podia haberla hecho Alonso Berruguete, fallecido nueve años antes de aparecer en 1570 pagos de obras. Es cierto que pudo labrarse mucho antes la escultura citada; pero el apellido Berruguete algún indicio y referencia tendrá, y estos pueden ser las relaciones de algún artista de los citados por Ponz con el sobrino del maestro, con Inocencio Berruguete, por ejemplo. Es de extrañar que en los libros de cuentas no figure para nada Juan de Juní, que no falleció hasta el período del 8 al 19 de abril de 1577, y tenía tiempo sobrado para haber recibido a cuenta cantidades de la iglesia; y más de extrañar sería que Juní cobrase del secretario de Felipe II, y los demás artistas, de la fábrica. No conozco el detalle de los libros de cuentas de la iglesia de Santoyo, aunque he escrito al párroco para que me facilite los que tengan los libros antiguos, y también hace años que vi el retablo, no tomando apuntes de la obra; pero recuerdo que la impresión primera no fué la de atribuir el retablo á Juní; las fotografías luego me han comprobado que la escultura no es del estilo de Juní. Pero hay una porción de datos que dicen algo.

Por de pronto, los artistas que citó Ponz, sacados de los libros de cuentas, son afectos a los Berruguetes, tío y sobrino, y alguno casi enemigo de Juní, o por lo menos no de su devoción. Con Inocencio Berruguete trabajó Juan de Juní un retablo en Valladolid; y de aquel no se tiene noticia a partir de 1564, y no se sabe si vivió tiempos después.

¿Pudo suceder que Inocencio Berruguete, asociado particularmente de Juan de Juní, pues que eran amigos, se encargara de la traza antes de 1570, y comenzaran juntos a trabajar en el retablo, y luego abandonaran

la obra, bien porque falleciera el primero, o por otras causas desconocidas, y desaparece Juní en su intervención del retablo? Todo pudo suceder; pero es significativo, como digo, que los cinco artistas mencionados por Ponz, sean afectos a los Berruguetes y no a Juní. Es el único modo de asociar un Berruguete, no el Alonso, a Juní. Pero precisa decir algo de los otros artistas.

En efecto, dos de ellos son escultores: Juan Ortiz y Manuel Alvarez. El primero es el que, según Ceán Bermúdez, trabajó en 1541 con Pedro de Flandes el púlpito del trascoro de la catedral de Palencia; el segundo es discípulo de Alonso Berruguete en Toledo, y condiscípulo de Inocencio Berruguete y de Francisco Giralte, el Giralte que sostuvo el pleito con Juní por el retablo de la Antigua de Valladolid: era de Palencia y en 1553 (tenía 36 años) es testigo en el pleito de Inocencio Berruguete, —a favor del cual declara,—con Pedro González de León por la obra del sepulcro de este señor y su mujer en la Madre de Dios de Valladolid; estuvo casado con Isabel Giralte, hermana o hija,—más probablemente lo primero, según Martí *(Estudios*, 388).—de Francisco Giralte, y padre de Adrián Alvarez que trabajaba en 1596 en un retablo de San Benito el Real de Valladolid (V. mi estudio *Los retablos de San Benito el Real)*; labró varias obras Manuel Alvarez para la iglesia de Villagarcía: en 1579 hace un Crucifijo, Nuestra Señora, San Francisco y Santiago; en 1582 se le acaba de pagar un retablo; vivía en 1587.

Los otros tres artistas citados por Ponz, son pintores: Antonio Calvo debía de ser hijo de Miguel Calvo, que vivía en Simancas en 1560; Gabriel Vázquez de Barreda, era vecino de Valladolid en 1586 y tenía entonces 36 años; Miguel de Barreda es más conocido: era de Valladolid: en 1548 declara en el pleito entre Juní y Giralte, y lo hace por este diciendo que «deprendio de berruguete», y por ello era de más ciencia; fué el que con Jerónimo Vázquez vertió conceptos despreciativos sobre Juní; en 1551 contrató como pintor, asociado de Inocencio Berruguete, como escultor, el retablo de la Trinidad calzada de Valladolid, que los escritores antiguos supusieron de Alonso Berruguete; en el mismo año, con Jerónimo Vázquez y Juan Tomás Celma, como pintores, y con Antonio de Escalante, Diego de Castro y Francisco de Velasco, como entalladores, otorgó escritura para hacer el retablo mayor para San Francisco de Talavera por cuenta del obispo de Lugo Don Juan Juárez de Carvajal; en 1552 (tenía 36 años, poco más o menos) declara a favor de Inocencio Berruguete en el pleito que este sostuvo con Pedro González de León, por los sepulcros de la iglesia de la Madre de Dios en Valladolid; en 1554 figura como tasador de una obra de pintura de Benito Rabuyate; en 1587 pinta las custodias de la iglesia de Villagarcía.

Con tales compañeros, sobre todo, Manuel Alvarez y Miguel de Barreda, que tan mal trataron a Juní, cuando pudieron hacerlo, ¿iba a trabajar el maestro francés? Todo lo más que pudo suceder es lo que dejo indicado. Un repaso del libro de cuentas de la iglesia, si existe, y un estudio detallado del retablo, se imponen. Ellos aclararían, probablemente, la cuestión.

En el terreno de las hipótesis, del mismo modo, puede suponerse que el Juní que quiere verse en el retablo de Santoyo fuera Isaac, el hijo de Juan, ya que la mano de este no se observa en la obra. Pero ¿no pudieron ser los autores de la traza del retablo, los mismos artistas que documentalmente, según Ponz, trabajaron en la escultura del mismo: Juan Ortiz y Manuel Alvarez, auxiliado éste de su hijo Adrián? Cuando los libros de cuentas no han dado otros nombres que los consignados, ¿por qué el empeño de buscar otros artistas y fijarse nada menos que en Alonso Berruguete, al contemplar una estatua, y en Juan de Juní? Y, además, ¿iba a ser encargada la obra a Juní por el secretario de Felipe II, y pagada por la iglesia a otros oficiales? De ser obra encargada por un personaje ¿iba a estar huérfana de los escudos de armas de la familia, pues no tiene ninguno de los de esta clase?

Tiene mucha labor el retablo, desde el trabajadísimo banco hasta el Cristo del remate; pero ni los relieves, ni las estatuas, ni las infinitas figuritas del zócalo, columnas, frisos, etc., son de diseño del maestro Juní, y yo niego rotundamente una atribución lanzada al aire tan sin fundamento.

Lo que creo más probable, y mucho más basándome en los datos sacados de los libros de cuentas y citados por Ponz, es que Juan Ortiz y el no despreciable autor, al contrario, apreciable Manuel Alvarez, fueron los escultores del retablo sin intromisión de Juan de Juní y que Gabriel Vázquez, Antonio Calvo y Miguel de Barreda fueron los pintores y estofadores de una obra tan alabada; para algunos casi la mejor de Castilla. ¡No tanto, no tanto!

Los escultores que trabajaron en Valladolid y conocieron a Berruguete y Juní se mostraron siempre muy abundantes de detalles; ejemplo, el retablo de Tudela de Duero, y quizá este que ahora se ha referido.

SEGOVIA — Catedral

RETABLO DE LA PIEDAD

Palomino dió la primera noticia de esta obra de Juní, y le siguieron los escritores de cosas de arte.

«una medalla de todo relieve..., que es el entierro de Christo, de figuras del natural, que iguala á quanto se ha visto del gran Micael Angel, y tiene á los lados dos soldados caprichosísimos...» (Palomino).

«En una [capilla] junto á la puerta del costado se encuentra un altar, todo él obra de Juan de Juni, Profesor de fuego extraordinario, y tanto, que aun en asuntos quietos buscaba la imitacion de una naturaleza agitada, como en alguno ocasion le diré á V. hablando de varias obras suyas. Sin embargo, sabia mucho: era grandioso, entendia el desnudo, y encontraba grandes partidos... En este altar lo principal es un medio relieve, que representa el Descendimiento de la Cruz en figuras del natural ó mayores: hay acompañamiento de mugeres, soldados de cuerpo entero entre

columnas, y otros objetos de niños, y adornos, etc,, manifestándose en todo ello el extraordinario espíritu del artífice. Está notado en esta obra el año de 1571.» (Ponz, X, c. 8.ª, n. 10).

«El [retablo] que contiene la medalla del descendimiento y las estatuas de los soldados en los intercolumnios, mayores que el natural, colocado en una capilla del lado del evangelio.» (Ceán, II, 361).

«...en 71 el que está en una capilla lateral de la santa iglesia de Segovia con la famosa medalla del Descendimiento.» (Ceán en Adic. a Llaguno, II, 69).

Bosarte dió una descripción detallada de la obra.

«Esta es la que hizo Juan de Juní, de quien hablaré largamente en la relacion del Viage de Valladolid, y se halla en la santa iglesia catedral en la primera capilla á mano derecha como entramos por la puerta del costado, que es la que llaman la *puerta de San Frutos*.

»Es un retablo de madera pintado y dorado sobre fondo blanco. Consta de un cuerpo de arquitectura corintio de quatro columnas con su ornamento propio. Sobre el entablamento hay una medalla del Padre Eterno de medio cuerpo de todo relieve, y por remate una cartela cuyo campo es dorado, y en él pintados de negro los números 1571. En los acroterios coronados de bolas hay chicos que sostienen unas cartelas muy movidas en que nada hay escrito. El friso se interrumpe con un quadro pequeño en que está pintado el Espíritu Santo en su símbolo ó figura común de paloma. A los lados de este quadrito hay recostadas dos figuras de mancebos, que casi tocan con las puntas de los pies al arquitrabe. El centro del retablo es un gran quadro, cuya parte superior es pintada, y demuestra á lo lejos una vista de Jerusalen; pero las figuras que en este quadro de tablas habían de ser pintadas son de bulto. Los pedestales de las columnas son muy baxos, y sin la regularidad del orden que no ignoraba este maestro; pero los hizo así por comodidad y armonía en la composicion; porque el quadro baxa hasta la misma mesa del altar, ó empieza á subir desde ella, que es lo mismo.

»La ordenanza de las figuras procede de este modo: en el primer término está el cuerpo del Señor difunto tendido á la larga sobre una sábana; pero le sostiene la cabeza aquel santo varon Josef, discípulo oculto del Señor, que era decurion de Arimatea, y había pedido su cuerpo á Pilatos. A los pies del cuerpo del Señor está Nicodemus, y estas tres figuras hacen el primer término. Mas adentro en medio del quadro está la figura de nuestra Señora, sentada en tierra con los brazos abiertos. Entre la figura de la Vírgen y la del santo Josef está la de María Salomé, y entre la Vírgen y Nicodemus la Magdalena. San Juan sobresale por encima de la figura de la Vírgen: su brazo izquierdo cae sobre el hombro izquierdo de la Señora. Todo este grupo de siete figuras mayores que el tamaño natural se incluye en un espacio de nueve pies y medio de línea por seis y medio de altura hasta lo alto de la cabeza de San Juan.

»Lo que el artífice quiso que leyésemos todos en la accion, expresion, caracteres y movimientos de estas sagradas imágenes fué lo siguiente: la Vírgen nuestra Señora representada á la edad de quarenta y ocho á cin-

cuenta años, ajada con el dolor mas penetrante; pero con una entereza superior á su sexo, está con los brazos abiertos vuelta hácia aquel santo Josef, discípulo oculto del Señor y confidente de la familia que sostiene la cabeza del Señor para ir á levantarle y envolverlo en la sábana, y le está diciendo: «Que el acto tan piadoso y honroso que van á hacer de deposi-»tar el cuerpo de su inocente hijo, no puede mitigar la pena que la trans-»pasa el corazón. ¡Que dónde han visto los siglos semejante maldad y «atentado como la muerte de un inocente lleno del espíritu del Señor, »bienhechor de todos, que confirmaba lo que decía con milagros, asal-»tado de una quadrilla supersticiosa que lo sorprehende orando; que lo »lleva tumultuariamenle de juez en juez aun á deshora de la noche, que »no le da copia de lo que dicen contra él, que no le oyen, que con escar-»nio lo azotan; y que últimamente dan con él en el suplicio más ignomi-»nioso de la cruz entre dos ladrones!» El santo Josef quiere contextar á la Señora con decir:

«Que la pena tan grande que á él le cabe por el mayor de todos los »crímenes que pudiera concebir la malicia contra su Maestro y Señor le »hace prever que el Dios de las venganzas no dexará impune tan horrendo »atentado, y que aquella perversa generacion y todos sus descendientes »se verán dispersos y errantes por el mundo, aborrecidos y despreciados »en qualquiera nacion que se refugien hasta el fin de los siglos». Al decir esto se le anuda la garganta, la voz se le queda pegada á las fauces, la boca queda inmóvil entre abierta, y los ojos van á prorrumpir en llanto. Este es el instante fixo de la expresion de esta figura. El otro santo varon que está hácia los pies del Señor escucha con grandísima atencion lo que la Señora está diciendo, y tan absorto está, que se le afloxa la mano izquierda con que tiene asido de la asa el jarron que ha traido de los ungüentos: con la derecha tiene asido un canto de sus vestiduras como para recoger el oido derecho, porque la Señora tiene vuelta la cabeza hablando con el otro. San Juan dirige sus ayes al cielo sin querer mirar mas á la tierra, y temiendo que la fuerza de la enunciacion de la Madre la haga caer en algun desmayo, y venga á dar con la cabeza sobre el cuerpo de su difunto hijo, le tiene echado su brazo izquierdo sobre el hombro y lado izquierdo á la Señora. Santa María Salomé quisiera hablar en apoyo de lo que la Virgen está diciendo; pero se contiene por respeto hasta que la Señora acabe de hablar, para unir entonces sus sentimientos propios á los de aquella afligida Madre. La Magdalena, harta de llorar, los ojos hinchados, cae en un extremo abatimiento, y la copa de los ungüentos no está muy segura en su mano.

»Hay dos figuras accesorias en la composicion, que son dos guardas que han de servir á la custodia del cuerpo difunto quando esté ya el sepulcro cubierto con la losa. Estos dos soldados vestidos á la manera de los judíos los puso Juní en los intercolumnios. El uno mas próximo á la entrada de la capilla está con el brazo derecho extendido señalando la escena: el otro, que está entre las dos columnas del lado del evangelio, como que nada le importaba la conversacion, está dormido con la boca abierta, y aprovechando el tiempo para velar de noche.

»Por esta explicacion se ve una accion indivisa y simple, que es la vehemente lamentacion de la Vírgen con el santo que va á dar sepultura al Señor; y que á esta accion están subordinados todos los movimientos de las figuras desde el primero hasta el último.

»El diseño de toda la obra toca en aquel grado de fuerza que en los talleres de las artes llaman *terrible;* como quando lo aplican á las obras de Miguel Angel Bonarrota, que es el único con quien Juní se puede comparar.

»Las formas del cuerpo del Señor difunto son de la mayor elegancia, y constituyen un carácter que ni es heroyco, ni magro ó delicado. Las señales ó accidentes de su pasion están solamente indicados, recurriendo principalmente el artista al color del cadáver. Cada figura tiene la belleza que cabe en su carácter; y aun la Magdalena, que está tan abatida y con los ojos hinchados, nada pierde de su hermosura. Rapidísima es la execucion de todo el grupo, y el estilo rotundamente grandioso, descartada toda menudencia.

»En quanto á la pintura, dorado y estofado de las figuras, es de maravillar como se conservan despues de doscientos treinta años. En atencion á todo lo referido señalamos esta obra por pieza de estudio nacional, para que venga á contemplarla é imitarla la juventud que se destina á la profesion de la escultura.» (Bosarte, 84-90).

Quadrado, en el tomo *Salamanca, Avila y Segovia* (p. 623) al tratar del grupo principal del retablo, dice de la obra «que raya en violenta y exagerada.»

Don Eugenio Colorado y Laca *(Segovia,* 168-172; se dá un pequeño grabado) arremete contra Bosarte, el mayor panegirista que ha tenido la obra, y hasta llega a decir que «El exceso de imitación que se busca en estas esculturas coloreadas, llega á producir á veces, no el placer, sino la repugnancia ó el horror.»—No tanto, no tanto ¡por Dios! Si Bosarte exageró algo en sus alabanzas, el Sr. Colorado, sin haber estudiado, quizá, las obras de Juní, cayó lamentablemente en el lado opuesto, en el de las censuras y reproches.

Dos escritores modernos, de gran autoridad crítica, se han ocupado recientemente de la medalla del Descendimiento. El Sr. Serrano Fatigati y Don José Martí y Monsó.

El primero, que en su estudio *Escultura en Madrid* da una ojeada a la escultura castellana como introducción a su trabajo, estudia a los escultores Berruguete, Juní y Fernández (dá tres fototipias de las obras del último: la Piedad, el Cristo de la Luz y el grupo del Cirineo)—*Bol. de la Soc. esp. de exc.* t. XVI, 245—y, refiriéndose a los grupos del sepulcro de Juní, dice que del Cristo yacente del Museo de Valladolid al Descendimiento de Segovia «hay un mundo de distancia. En vez de la grandiosidad y reposo que hay en la primera, sobresale en ésta lo ampuloso, el desorden en el movimiento, la exageración en las actitudes, que podrán ser exceso de sentimiento, no lo negamos, pero que son imperio del desequilibrio dentro de la conservación de bastantes condiciones para producir la emoción ética.»

Más acertado me parece el juicio de Martí sobre esta obra, en *Excursión á Segovia y la Granja (Bol. de la Soc. castellana de exc.* IV, 218— dá un fotograbado). Dice entre broma y serio, muy prudentemente: «Dale con las actitudes violentas y los agitados paños, y con todos esos juicios que de mucho tiempo acá nos tenemos aprendidos de memoria. Pero dime tú, Elisa, cuando nos disteis en Madrid la exposición del *Greco*, la verdad ¿te entusiasmaban todos sus cuadros? No decías que si las figuras eran largas, que si había cosas muy extravagantes y que no comprendías nuestro fanatismo cretense? Sin embargo reconocías por fin que era un genio y que a los genios no se les discute. Pues si ya todos perdonan las exageraciones pictóricas del *Greco* ¿por qué no se han de perdonar también las exageraciones esculturales de Juan de Juni?»

Berteaux dá también un fotograbado de esta obra *(Hist. de l' Art*, dirigida por Michel, t. IV, 979) y dice de ella, como del sepulcro de Valladolid, que «son cáos de colores magníficos, de formas más robustas que las de Berruguete y de gestos más atormentados, de cuerpos cuyas convulsiones de dolor hacen pensar en las torturas de un envenenamiento.»

SEGOVIA — Convento de Carmelitas descalzos

DOS CUADROS PINTADOS (No existen).

Como noticia curiosa, por el interés que hubiera podido encerrar por tratarse de obras aisladas de pintura de Juní, obras de pincel, como decían en su época, anoto del *Dicionario* de Ceán. (II, 361), que los cataloga entre sus obras: «Dos quadros, que representan un Eccehomo y la incredulidad de santo Tomás.»

A ser cierta la atribución y de conservarse las pinturas, tendrían éstas gran valor, porque servirían para comprobar otras pinturas que creo son del mismo Juní. Pero los soldados de Bonaparte rasparon el dorado de los retablos de los Carmelitas descalzos, ¿qué no harían con las pinturas del Ecce-homo y Santo Tomás, fueran o no auténticas de Juan de Juní?

TORDESILLAS — Iglesia de San Antolín

RETABLO DE LA CAPILLA DE ALDERETE

«En una capilla al lado de la Epístola, que fundó Don Pedro de Alderete, del hábito de Santiago, y Regidor de Tordesillas, hay un retablo, cuya disposicion de arquitectura, y forma de escultura es por el estilo de Juan de Juni, y en él están colocados los Evangelistas, el Crucifijo entre

los Ladrones, San Francisco, Santo Domingo, el Descendimimiento, y nuestra Señora de medio relieve, amparando debaxo de su manto á los pecadores.» (Ponz, XII, c. 5.ª, n. 39).

Sin embargo de esta atribución, muy acertada por cierto, de Ponz, al tratar Quadrado (*Valladolid, Palencia* y *Zamora*, 239), de la capilla de los Alderetes de San Antolín de Tordesillas, habla de los sepulcros que labrara el famoso Gaspar de Tordesillas, «aventajado imitador y tal vez discípulo de Berruguete, á cuyo cincel se debió también probablemente el retablo de la capilla dedicada á la Vírgen de la Piedad,» especie que siguió al pié de la letra Ortega Rubio *(Los pueblos de la provincia de Valladolid*, I, 320) al decir del retablo que «también debe ser de aquel escultor» [Gaspar de Tordesillas].

Entre Juan de Juní, según Ponz, y Gaspar de Tordesillas, según Quadrado y Ortega, estaba la atribución de la obra del retablo mencionado. No se conocía mucho, ni en detalle la obra de Gaspar de Tordesillas, y por la época lo mismo pudiera adjudicarse a uno que a otro.

Martí *(Estudios*, 432) identificó y señaló el escultor del retablo. Lo fué Juní, como presumió fundadamente Ponz.

En Tordesillas, el 14 de mayo de 1569, se otorgó escritura, ante Francisco de Torneo, por Don Gaspar de Alderete y Benito Rabuyate, para pintar este «un rretablo de ymajeneria en la capilla de nuestra señora de la piedad de la yglesia de señor santo antolin», y en ella se dice que «Juan de Juni escultor v.º de la dha villa de Valladolid ques el q̄ le hizo.» Años más tarde, sin duda no queriendo Alderete que le pintase el retablo Rabuyate, se concertó en 12 de octubre de 1580 con Bartolomé Hernández, entallador de la ciudad de Astorga, para la pintura. Molestado por este contrato Rabuyate entabló pleito que se terminó en 8 de mayo de 1582.

Aunque la primera escritura mencionada ya señaló como autor de la arquitectura y escultura del retablo a Juan de Juní, y la cita era de autoridad, pues lo expresaban así el mismo patrono de la capilla y Rabuyate, que había sido fiador de Juní, las indicaciones incidentales sobre el autor confirman la firma de la obra.

Vuelve a decir en 3 de abril de 1581 Rabuyate «quel dho gaspar aldrete dio a Juan de Juni escultor a hacer el dho Retablo descultura e ymaxeneria», y replicó Alderete que «bino a esta villa benito Raboyate por que entonces su particular ynteres le trajo como fiador de Ju.º de Juny a cuyo cargo estubo el dho Retablo». Más tarde repite Alderete: «mi parte tubo dado ha hazer el dho rretablo a joan de xuni entallador;» y el procurador de Rabuyate que este «salio por fiador de la dha obra de escoltura del rretablo del dho Jhoan de Juny», y vuelve a repetirse la especie en el interrogatorio que presentó Alderete, así como en las declaraciones de Juan de Torres y Francisco González. La prueba para adjudicar la obra a Juní no puede ser más plena.

TUDELA DE DUERO (Valladolid). **Parroquia**

RETABLO MAYOR

Muy elogiada fué ya esta obra desde los tiempos de Ponz, y aunque se la supuso un autor, que no ha resultado comprobado y es desconocido, en estos últimos tiempos, se la señaló un escultor, que no es más cierto que aquel, cuya noticia no merece grandes comentarios, porque Juní, por lo menos Juan de Juní, autor indicado en estos años que digo, no puso mano en tan magnífica obra que requiere estudio muy particular.

Cito aquí esta obra de retablo porque en el inventario de la parroquial de Tudela de Duero, formado en 1891 (Martí, *Estudios*, 325), se le atribuye un autor fijo que está muy lejos de ser probable siquiera. Se dice en él de la obra: «Altar mayor... magnífico del cual se supone autor al célebre Juní...» Con decir que esa atribución, o ese supuesto arranca de la fecha de tal inventario, muy moderno por cierto y sin precedentes, que yo conozca; que allí no se ve el estilo del maestro por ninguna parte; y que la obra es posterior a los tiempos del célebre Juní, pero muy anterior al 1614, que lleva la fecha pintada en el retablo, está dicho lo bastante para negar una atribución, supuesta nada más por desconocedor de las obras de Juan de Juní.

Sin embargo, algo de Juní, aun cuando no de Juan, que es el célebre de los que tal apellido llevaron, tiene el retablo, y como es probable que no vuelva a ocuparme de esta obra, por ahora, indicaré que mi candidato más allegado a la paternidad del retablo es Isaac de Juní. Algo de Juní había de tener, a mi juicio, obra tan meritoria, aunque nadie pretendiera buscarle tal autor ni de él se acordase el que dió la atribución supuesta del inventario de 1891.

Este retablo mayor de la parroquia de Santa María nos ha preocupado mucho a Martí y a mí: en primer lugar, porque es una buena obra de conjunto y tiene escultura de importancia; en segundo lugar, porque desechada la falsa atribución del libro de la iglesia que supone ser obra de Juan de Juní, estábamos muy interesados en descubrir el verdadero autor de la obra. No conseguimos nada en definitiva. Iré exponiendo lo que se ha dicho del retablo por Ponz, principalmente.

El autor del *Viage de España* debió recibir una agradable impresión al contemplar este retablo. Le describió de este modo (t. XI, c. 1.ª, n. 22 y 23): «Asimismo es de tres cuerpos el retablo principal con ocho columnas de orden jónico en el primero, y los dos restantes con ocho corintias cada uno. Está lleno de muy buena escultura, y se reduce á seis grandes medios relieves, que representan asuntos de Jesuchristo, y la Virgen; á doce estatuas de los Santos Apóstoles, y en el medio se ve la Asuncion de nuestra Señora. En el sotabanco se figuran los Evangelistas, Doctores, y otros Santos; y remata el retablo con el Crucifixo, S. Juan, y nuestra Señora.»

»Es obra muy digna de estimarse, grandiosa en sus partidos, forma de dibuxo, y buenas expresiones. En quanto al artífice solo se ha podido indagar, que tenia por apellido Martinez, y que finalizó su obra el año de 1614. en cuyo año se acabó tambien la torre; pero la Iglesia se concluyó en 1555, habiéndose empezado en 1515.»

Se extiende Ponz en los párrafos números 24 a 30 en reflejar el carácter de la escultura en los siglos XVI y XVII, principalmente la de Gregorio Fernández y Juan de Juní, y añade en el 31:

«Pero volviendo á Tudela, digo, que su retablo principal es en materia de escultura segun las máxîmas de aquel primer estilo grandioso, y reposado, que queda dicho [que, en resumen, es la escuela de Becerra hasta la de Fernández, descartando la de Juní]; y del mismo es una nuestra Señora con el Niño en brazos en uno de los altares, ó retablos menores; y la del Rosario en el suyo, parece de Gregorio Hernandez.»

Ceán en el artículo de éste (II, 269) catalogó existente en Tudela: «La [estatua] de la vírgen del Rosario en su altar.» Y en un breve artículo del t. III, p. 69. escribió, sirviendo de cita Ponz: «Martín (N) escultor de gran mérito y uno de los buenos que habia en Valladolid en el buen tiempo en que las bellas artes florecian en aquella ciudad. Executó el retablo mayor de la parroquia de la villa de Tudela de Duero el año de 1614», y sigue una corta descripción calcada en Ponz, continuando: «Obra de mucho mérito por las formas grandiosas de las figuras, por la expresion, exâctitud de dibuxo y por los buenos partidos de paños.»

Según Ponz, era Martínez el apellido del escultor; según Ceán, Martín; pero si el autor del *Diccionario*, como él mismo dice, tomó el dato de aquel, sufrió un error al copiarle, y Martínez hay que suponer que debió escribir. Y tan de memoria habló Ceán, que dá por muy conocido al tal Martín o Martínez que florecía en Valladolid por aquella época, y, en efecto, no se cuenta con ningún Martín en aquellos tiempos, y sólo se cita una vez un Martínez escultor, llamado Juan de nombre, todo lo cual que de él se sabe es que el 19 de abril de 1587 bautizó un hijo en la parroquia del Salvador, hijo que se llamó Domingo, siendo los padres, el tal Juan Martínez y Magdalena de Zamora, solteros.

No se encuentra ningún Martínez en Valladolid que fuera escultor. El mismo Ponz en el t. XII, c. 2.ª, n. 18, dá otra noticia verdaderamente absurda. Manifiesta que en 1595 concluyeron de estofar y dorar el retablo mayor de la catedral de Burgos, en cuya operación emplearon tres años, Juan de Urbina, natural de Madrid, y Gregorio Martínez, de Valladolid, y añade en nota: «Este Martínez puede ser el mismo que le nombré á V. hablando de la Iglesia de Tudela de Duero. Véase tomo XI. Carta I.» En efecto; Gregorio Martínez ya es conocido en Valladolid, como pintor. Además de pintar, dorar y estofar el retablo de Burgos, casi en totalidad, pues poco en él hizo Juan de Urbina, se conocen de él los lienzos en blanco y negro de la Magdalena, un cuadro de la *Anunciación* en el Museo de Valladolid, procedente la capilla de Fabio Nelli de Espinosa en el convento de San Agustín, otro de la *Sagrada Familia* en la sacristía de San Miguel, de la misma ciudad, un *San Juan Bautista* en las Gordillas

de Avila. Conviene hacer notar que Gregorio Martínez debió fallecer en septiembre de 1609.

¿Pudo ser este Martínez el escultor del retablo de Tudela de Duero? No repugna el hecho de que él, como pintor, unido a otro, escultor, tomara a hacer la indicada obra, como ocurrió bastantes veces; pero es chocante que se conservara el nombre del pintor, si así hubiera sucedido, y que al fin no pintó el retablo, mientras que el del escultor se había olvidado. Como se verá, otros fueron los pintores del retablo de Tudela, verdad que se realizaba esta parte de la obra, la parte de la pintura, cuatro años después de haber fallecido Gregorio Martínez.

No encuentro más Martínez que fuera escultor, por aquellos años, que Mateo Martínez, vecino de Segovia, que por 1593 trabajó el retablo de Villacastín (partido de Santa María de Nieva). De las estatuas de este dijo Ceán (III. 79) que «Tienen buenas actitudes y buenos partidos de paños,» y añadió «¿Quantas [estatuas] habrá de su mano en los templos de Castilla la vieja atribuidas á otros profesores?» No conozco la obra, si existe, de este Martínez, y no puedo comparar; pero ¿hay que suponer que estando Tudela de Duero a menos de tres leguas de Valladolid, y ser esta la capital del arte de la región, se fuera a Segovia a buscar artista, sólamente para la escultura, pues la pintura se hizo con pintores de Valladolid?

No creo en tal Martínez, que ciertamente leyó mal Ponz, o leyó equivocadamente el que le informara. El escultor sería otro de los que por entonces florecían en Valladolid.

Si del escultor no se ha encontrada ningún dato hasta la fecha, en cambio, Martí *(Estudios*, 520) documentó perfectamente la obra de pintura y dorado del retablo. Extracto por fechas las noticias más curiosas referentes a este particular:

1613.—21 enero.—Providencia del obispo de Valladolid en que alaba los deseos de pintar el retablo; pero como la iglesia es pobre, quiere saber, antes de comenzar obras costosas, con qué cantidad de limosnas ayudará la villa.

1613.—19 marzo.—Recibo del ensamblador de Valladolid Francisco Fernando de 800 rs. por bajar el retablo, llevado a San Miguel y hacer andamio; es decir, por desmontar el retablo para pintarlo.

1613.—Consta por otro documento, que se hizo contrato entre Bartolomé de Cárdenas y Tomás de Prado y los mayordomos de la iglesia de Santa María de Tudela, ante Pedro de Vega, escribano y notario de la Audiencia episcopal de Valladolid, para pintar, dorar y estofar el retablo mayor de dicha iglesia; el precio a tasación.

1613.—junio.—Consta por el mismo documento que se empezó la obra de pintura.

1613.—19 julio.—Poder de Bartolomé de Cárdenas a favor del lic. Pedro Burgueño, beneficiado de preste de la misma iglesia, para que en su nombre cobre de los mayordomos lo necesario para comprar oro y demás materiales y pagar los oficiales que trabajan en el dorado, e

igualmente puedan recibir los diezmos que pertenecen a Cárdenas del noveno de la renta de ese año. Otorgado en Tudela ante Andrés de Orozco.

1614.—9 agosto.—Declaración de Cárdenas, que hecha liquidación de lo gastado en la obra, resultaba que Tomás de Prado había gastado y puesto más que él, 6.419 rs.; y le dá poder para que los vaya cobrando, en adelante, de los mayordomos.

1615.—14 mayo.—Obligación de Cárdenas de pagar a Tomás Vallejo, pintor, 5.313 rs. por la parte que doró del retablo, conforme a una escritura ante Francisco Minayo. Otorgada la obligación en Valladolid ante Jerónimo de Guino.

1615.—10 octubre.—Declaración de Tamás de Prado y Bartolomé de Cárdenas de deber 408 ducados a Agustina Martínez, viuda del batidor de oro Francisco Pérez, por la cantidad de oro que este les dió. Cárdenas, por su parte, daba otra cantidad en deuda por otra obra suelta hecha con Tomás Vallejo para San Pablo. Otorgada en Valladolid ante Antonio de Carrión.

1616.—24 abril.—Recibo de Agustina Martínez de quedar pagada de la parte de Cárdenas.

1616.—31 mayo.—Declaración de Cárdenas de que habiendo pagado a Tomás de Vallejo 2.000 rs. le queda debiendo 3.313 rs.

1616.—31 mayo.—Poder de Cárdenas a Tomás de Vallejo para que cobre de la iglesia los 3.313 rs. que le queda debiendo. En Valladolid ante Juan Ruiz.

1632.—15 octubre.—Recibo de Tomás de Prado de 2.250 rs. entregados por el mayordomo, del dorar el retablo. En Tudela ante Luis de Salinas.

1637.—29 mayo.—Cobra la Agustina Martínez en una cruz de plata. En Valladolid ante Luis de Palacio.

De todo lo cual se deduce que el retablo estaba terminado y colocado antes de 1613; que este mismo año contrataron la pintura y dorado de él, Bartolomé de Cárdenas y Tomás de Prado, y que estos realizaron la obra, con ayuda de Tomás Vallejo, estando ya terminada en agosto de 1614, por cuyo motivo se estampó esa cifra en el retablo mismo, sin embargo que aún se pagaba por el mayordomo de la iglesia en 1632.

Esos datos me han servido de argumentos para mis discusiones particulares con Martí sobre la atribución del escultor de la obra, sin ponernos nunca de acuerdo. Todo lo principal que Martí decía, lo dejó cristalizado en sus monumentales *Estudios*. En síntesis, escribió: «Es una obra casi de tanto trabajo como las del género plateresco, aunque la disposición arquitectónica lleva en sí mayor sencillez y regularidad; hay grandes tableros de composición, y figuras aisladas en los intercolumnios, acercándose el estilo escultural al empleado por Gregorio Fernández. Las columnas que separan los compartimentos de ambos cuerpos tienen aún su labor de grutescos en el tercio inferior pero sin alardes de orna-

mentación pagana como sucede en otros retablos de los que ya se ha dado cuenta. En el zócalo se representan las Virtudes Cardinales y corre alrededor un basamento de azulejos. La pintura adolece de tonos oscuros, y no interviene el oro en las figuras con la abundancia que usaban en el primer renacimiento.»

Esto mismo que, con cierto y exacto juicio crítico, dijo Martí, me servía a mi para indicarle que si no veía allí una obra del siglo XVI, que le recordase el retablo mayor de la Magdalena de Valladolid: aquellos frisos muy decorados, aquellos fustes estriados y con grutescos, aquella *ordenanza* de que hablaban varias veces Ponz y Bosarte, aquella escultura cuyo estilo se aproximaba al de Gregorio Fernández ¿no le decían que era obra del siglo XVI, muy dentro del período de Esteban Jordán a quien pudiera pertenecer, quizá, en gran parte el retablo?

Prudente siempre Martí y nada aficionado a hacer atribuciones nuevas que no estuvieran comprobadas por el documento oficial, al que rendía culto, me contestaba con lo mismo que dijo en su libro descartando la atribución a Gregorio Fernández, en la que no hemos creído nunca: «Seguimos dudando en la atribución del desconocido Martínez, pero no cometeremos la ligereza de negarlo en absoluto ni de indicar ningún otro nombre á la ventura, y únicamente en la hipótesis negativa diremos lo siguiente aunque parezca el argumento algo pueril. Se ha visto que Bartolomé de Cárdenas y Tomás de Prado tenían cuenta pendiente con un batidor de oro, y por fallecimiento de éste, con la viuda Agustina Martínez, la cual estendió varios recibos al efecto. ¿Verían el apellido Martínez en las cuentas del retablo los que dieron noticias á Ponz, y sin estudiar el caso supondrían que era autor de la obra? Expresamos la idea tal como se nos ha ocurrido, sin insistir demasiado sobre ella.»

Yo, desde luego, no creo en la existencia de ese Martínez. Firmemente supongo que, en efecto, los que dieron la noticia de tal apellido a Ponz, leyeron en los papeles de la iglesia el de la viuda del batidor de oro Francisco Pérez, relacionado con el retablo, y no se detuvieron en más: inventaron un escultor de tal apellido.

Mi suposición, concretando, es que el retablo, en la parte de escultura, no se hizo inmediatamente antes que la obra de pintura, sino bastantes años anteriormente, muy dentro del siglo XVI, y que quedó en blanco una larga temporada. Por eso los documentos relacionados con la obra del ensamblador y del escultor no se encuentran con los de los pintores; éstos tardaron en cobrar, por lo menos, diecinueve años, lo que prueba que los fondos de la iglesia estaban muy mermados, y algo dice la providencia del obispo de Valladolid al expresar en 1613 que se le informe de la limosna con que hubiere de ayudar la villa; ¿no es ello indicio que casi da la prueba, y que confirma el estilo arquitectónico de la obra, que también se tardaría período largo en pagar por completo al escultor? Es más que probable; y dentro ya del siglo XVI, no cuento con Adrián Alvarez, ni con Pedro de la Cuadra, ni con Cristóbal Velázquez, inferiores al escultor del retablo de Tudela, y pudiera suponerse lo fuera Isaac de Juní, claro que ayudado de sus oficiales, que no tuvieron personalidad

propia hasta que falleciera el maestro, o por lo menos estuviera en las postrimerías de su carrera.

De no ser Isaac de Juní, y de él parece tener mucho, hay que pensar en Francisco del Rincón o en Esteban Jordán, que alcanzó los últimos años del siglo XVI, y fué gran amigo de Isaac. El hijo natural del famoso Juan de Juní, se llamaba él mismo maestro de escultura desde pequeño; pero no se conoce su obra. ¿Sería, pues, el artista Isaac de Juní, y por ello se estampó este apellido en el libro de inventarios de la iglesia?

Por ahora, no encuentro otros artistas a quienes atribuir el retablo mayor de la iglesia de Tudela de Duero, que Jordán, Rincón e Isaac de Juní, más probablemente este último, por las relaciones que la obra pudiera tener con el retablo de San Miguel de Medina del Campo, que le atribuyo.

VIRGEN DE LOS DOLORES

En *Los pueblos de la provincia de Valladolid*, de Don Juan Ortega Rubio, t. I, pág. 158, se dá una noticia que me llenó de sorpresa. Se dice: «Entre las imágenes que se adoran en el mencionado templo sobresale la hermosa *Virgen de los Dolores*, con Jesús en los brazos, obra del reputado maestro Juan de Juní.» Y se pone como prueba que «En el inventario de la iglesia parroquial se lee: «Tiene algún fundamento la tradición de que esta imagen fué traida á Tudela en sustitución de la preciosa escultura de *Nuestra Señora de los Cuchillos* ó de las *Angustias* de Valladolid, la cual no se recibió en esta iglesia, porque personas poco peritas aseguraban que los pies eran muy deformes: de aquí el origen de llamarla *Zapatuda*.»

Pues, así y todo, el dicho del inventario no tiene razón alguna. Tiene la misma base que el suponer a Juan de Juní autor del retablo mayor.

La misma equivocada atribución supuso Pérez-Rubín en su *Ensayo... sobre el culto mariano...* (pág. 125) al poner en la parroquia de Tudela de Duero «Una escultura notable es la Dolorosa de Juni,» que, sin duda, no vió.

VALLADOLID — Parroquia de la Antigua

RETABLO PRINCIPAL Y SILLAS DEL PRESBITERIO

Es la obra más documentada de las de Juan de Juní, y la que motivó, antes de su ejecución, más apasionamientos, más envidias y más pequeñas miserias entre los artistas amigos y enemigos de Juní y de Francisco Giralte, que entre estos mismos escultores, ambos con obras excelentes, bien que Juní llegara a mayores vuelos y fuera su trabajo más solicitado que el de Giralte, en diferentes poblaciones de Castilla.

Ya citó Palomino con encomio esta obra de la Antigua. De la mano de Juní, escribió, hay «en la Antigua varios santos, como san Joachin, san Estevan, san Andres, san Mateo, y diferentes tableros de medio relieve de la vida de nuestra Señora, san Joachin, y santa Ana, la Asuncion de nuestra Señora, y en el remate Christo crucificado, y su Madre Santísima, y san Juan, y la Magdalena al pie de la Cruz; en la puerta de la Custodia un Ecce Homo de medio relieve, y muchos niños, y serafines en el discurso del retablo, todo hecho con gran valentia, dibuxo, y magisterio; siendo en esta obra, y otras muchas, todos los retablos de su mano.»

Ponz (XI, 90), después de expresar los asuntos de relieves y estatuas, y los respaldos de las sillas, escribió: «Todo lo dicho, y otros diferentes ornatos, que se encuentran en él, á excepcion de la Imagen titular de nuestra Señora de la Antigua, se estima mucho, como obra del famoso Juan de Juni, y ciertamente es de admirar su fuego, caprichos, e invenciones.»

Catalogó Ceán (II, 362) en el *Diccionario:* «El retablo mayor con todas sus medallas, estatuas y adornos, menos la imágen titular que no es de su mano.» En las adiciones a Llaguno (II, 68) anotó que Juní se obligó en 1545 a hacer el retablo de la Antigua en seis años y por 2.400 ducados, dato que tomó de Bosarte.

El conde de la Viñaza describe el retablo, y apunta que: «Se conoce que los oficiales trabajaron con precipitación en algunas partes, pues distinguen mucho aquellas de las en que anduvo la mano del maestro.» (II, 320.)

Bosarte (171) fué el primero que, además de describir más extensamente el retablo, trazó la historia de esta obra, dando en el apéndice VI (págs. 377 a 398) las escrituras de concierto de 12 de febrero de 1545 y la hecha—después de sentenciado el pleito entre Juní y Giralte, por el hacer de la obra, y que fué la definitiva—en 28 de agosto de 1551, escrituras cuyo asiento he leído en un *Libro de inventario* de la parroquia correspondiente de 1550 a 1734.

Ningún escritor local aduce dato alguno nuevo de esta obra. Bosarte fué la mina.

Pero el benemérito Martí, en sus *Estudios histórico-artísticos* (páginas 326 a 344), dió un extracto del pleito citado, que aclara todas las dudas que existir pudieran y da la historia completa de una obra que hasta diez y seis años después de otorgada la primera escritura no lució, acalladas ya las rencillas, suspicacias y pasiones que ocasionó en su iniciación.

Bosarte y Martí, mucho mejor éste que aquél, dijeron del retablo de Juní todo cuanto puede decirse, y no es del caso repetirlo ahora, sino dar un breve resumen de noticias interesantes, ya que muchas, en todos los sentidos, se deducen del pleito y sus declaraciones. El retablo lo merece por ser, con el de la catedral del Burgo de Osma, la obra más importante de Juní.

En 1544 se acordó construir un retablo nuevo para la capilla mayor de

la Antigua y al efecto se anunció el concurso correspondiente, poniéndose edictos en las puertas de la iglesia y otras partes de la villa (entonces lo era Valladolid), así como en las catedrales de Palencia, Burgos y Toledo y otras ciudades, sin embargo que Diego de Salcedo, parroquiano de influencia en la Antigua, quería se encargara inmediatamente la obra a Juní, sin la formalidad del concurso; éste se declaró desierto por no presentarse nadie a él, y transcurridos más de tres meses desde que se publicó la obra, Diego de Salcedo, Francisco de Madrid, boticario, y otros parroquianos encargaron la traza a Juní, con la recomendación del provisor de la Abadía, Don Juan de Balboa, de que la obra no fuera costosa, contra el parecer de Salcedo y otros compañeros, que la deseaban de gran riqueza. El escultor presentó la traza, que fué examinada por Gaspar de Tordesillas, el pintor Antonio Vázquez y otros maestros que informaron era «la mejor cosa que podía hacerse para la capilla». Se hicieron las oportunas gestiones para convenir las condiciones del contrato: Juní pidió por la obra 3.000 ducados; el licenciado Balboa no se mostraba muy propicio a aceptarla por el alto precio; insistieron y recomendaron los parroquianos la obra trazada por Juní; y al fin se acordó todo satisfactoriamente, poniendo la obra Juní en 2.400 ducados y señalando de plazo para la ejecución seis años. Pero al firmarse la escritura surge una cuestión personal, que da al traste con todo, por lo mismo que lo personal es lo que exacerba las pasiones, desarrolla las envidias y crea las enemistades. Cuando se trataba del negocio de la escritura, Diego de Salcedo manifestó a Juní que el pintor Vázquez sería el fiador, a condición que éste y su cuñado Ribera fueran los encargados del estofado y pintura del retablo. Juní rechazó entonces tal proposición, y Diego de Salcedo, para el cual poco antes Juní era el más eminente escultor y el de más prestigio en Valladolid, pues el maestro Berruguete andaba muy atareado con la sillería de la catedral de Toledo, se enoja con Juní, y rogó al Provisor que suspendiera la firma del contrato, pues él traería un «excelentísimo maestro», que daría gusto a todos; cosa del agrado del provisor Balboa, reacio a aceptar el compromiso de Juní, por lo que él creía un gasto excesivo. Salcedo buscó a Francisco Giralte, vecino de Palencia, por instigaciones del pintor Vázquez y su cuñado Ribera, y, en efecto, avistados Salcedo y Giralte con Balboa, consiguióse se suspendiera la firma de la escritura, y que el artista palentino hiciera, en breves días, una nueva traza para el retablo; plano o proyecto celebrado por todos por su buena presentación y que sospechan algunos fuera pintado por el pintor Vázquez, alma de la intriga.

Las trazas de Juní y de Giralte fueron presentadas al Abad, y éste mandó que las vieran y dieran de ellas su parecer tres pintores, dos italianos, maestros prestigiosos, Manuel Dionis, pintor de la reina, y otro que pintaba para el príncipe y el duque de Alba, y Ribera, presentado por Giralte, el propio Ribera que hubiera sido asociado a Antonio Vázquez y era cuñado de éste. En las casas del Abad, que entonces lo era Don Alonso Enríquez, y ante éste, el provisor Balboa, el mayordomo de la Antigua, Francisco de Madrid, y otras muchas personas, y previo juramento, francamente se inclinaron los italianos por la traza de Juní, diciendo que era

mala la de Giralte, a excepción de la custodia que era buena, riéndose de Ribera cada vez que éste salía a la defensa de la traza de su amigo. Visto el parecer de los maestros, el licenciado Balboa, que estaba enojado con Juní por haber estado «tan recio en el precio», procuró poner de acuerdo a Juní con Giralte, cosa que no consiguió; mandó dar doce ducados á Giralte por su labor del proyecto del retablo, y aun trabajó con Juní para que «pusiese» el precio que el otro ponía o pusiera la custodia de la traza de Giralte.

Así las cosas, se otorgó la escritura de concierto en 12 de febrero de 1545, que transcribió Bosarte, siendo el precio 2.400 ducados y seis años de plazo de ejecución; pasó ante el escribano Pedro de Santi Esteban.

Cuando ya parecía estar todo arreglado, a los dos días del otorgamiento de la escritura, presentó Giralte al Abad una petición en la que expresó su deseo de hacer la obra del retablo, aunque no por la «muestra» dada por Juní, en 2.300 ducados, en el plazo de cuatro años, poniendo las sillas y custodia de su proyecto, que llevaban ventaja de doscientos ducados, y haciendo además para la iglesia un facistol que valdría cincuenta ducados. A la vez, Diego de Salcedo, diputado, Francisco de Madrid, mayordomo, y Francisco de Velasco, entallador, dieron poder al procurador Gaspar de Valcárcel para oponerse al concierto del Abad y del cura de la iglesia, Francisco Ortega, con Juní sobre la hechura del retablo, fundándose siempre en que Giralte lo hacía por menos precio y en mejores condiciones. Siguiéronse las diligencias, apelaron los amigos de Giralte ante el obispo de Palencia, y tras varios trámites pasó el asunto a la Audiencia de Valladolid, que dictó sentencia en 15 de septiembre de 1547, anulando la escritura otorgada por el abad, el provisor, el cura, el beneficiado y el mayordomo de la Antigua en favor de Juní, y mandando que los diputados, mayordomo, etc., otorgasen con Giralte escritura, obligándose éste a hacer el retablo según el precio, condiciones y traza por él dadas.

El pleito estaba perdido por Juan de Juní, y era muy justo que no se conformara con la sentencia, por lo que en 22 del mismo septiembre reclamó de ella, alegando en el escrito del procurador Gonzalo de Oviedo las razones que hacían entender que la sentencia era injusta, y dándose detalles de la trama urdida para que Juní no hiciera el retablo. Las pruebas por una y otra parte son curiosas; hubo declaraciones de artistas en Valladolid, como era natural, y en Palencia, León y Toledo, y desfilan en el pleito pintores, entalladores, imaginarios, arquitectos, entre los cuales se encuentran Juan de Valmaseda, Miguel de Espinosa, Juan de Angés y Juan de Sevilla, imaginarios; Juan de Cambray, Pedro de Flandes, Antonio de Escalante, Pedro Picart y hasta Gaspar de Tordesillas, que se llama, como los anteriores, entalladores; Juan de Villoldo, pintor de pincel; Gregorio Pardo, maestro de escultura y arquitectura de Toledo; Juan López, escultor en piedra y aparejador de la catedral de León, y los prestigiosos arquitectos Alonso de Covarrubias y Juan de Badajoz, maestros mayores de las obras de las catedrales de Toledo y León. La prueba fué favorable a Juní, y éste presentó testigos de calidad, por lo que se dictó sentencia en 10 de diciembre de 1549 mandando que si Juní quisiera tomar

la obra en las condiciones dadas por Giralte, la hiciere, y no Giralte. Se opuso éste a la sentencia; pero en grado de revista fué confirmada en 8 de julio de 1550, y la obra quedó en definitiva por Juan de Juní.

Aceptadas por éste las condiciones, volvióse a otorgar escritura de obligación en 28 de agosto de 1551 por precio de 2.296 ducados, empezándose a contar el plazo de los seis años desde el 20 del mismo agosto. Pero antes había comenzado la obra, pues en 1550 se le pagaron a Juní por el retablo 115.800 maravedís. La obra duró hasta 1562. En 1560 se paga por la iglesia, madera y jornales para el andamio para asentar el retablo; y en 10 de marzo del 1561 pide Juní prestados 250 ducados para dar conclusión a la obra,—a pesar de haber recibido 2.600 ducados aún «le falta mucha parte para le acabar».—de cuya cantidad (250 ducados) da el artista carta de pago en 19 de agosto de 1561. Por esa fecha debió de acabarse la obra, en lo principal, y definitivamente en 1562, pues además de decirlo el retablo, de 1562 existe una partida de gastos de teñir «la cubierta del retablo», «guarda polvo», que serviría para preservarle y conservar una obra de gran importancia—costeada por la iglesia y con una manda de 400 ducados que para su coste hizo Doña Catalina de Roenes o de Estrada, según Antolínez de Burgos (219) y Martí (*Estudios*, 347)—que se la calificaba, con fundamento de las «mas insignes de Castilla».

Tanto tiempo y tantas cuestiones enojosas para al fin hacer el retablo Juan de Juní, saliéndose de las condiciones estipuladas. No seis años, casi once costó su labor (diez y ocho desde que se inició la obra); no 2.296 ducados fué el precio, como también se había señalado, sino que en 1561 tenía recibidos ya 2.600 ducados, y pedía prestados, para emplearlos en la obra, otros 250, que supongo devolvería luego.

La historia es curiosa y de mucha enseñanza. La obra, importantísima. Quiera Dios que vuelva a lucir pronto, íntegra, como está, ya que la iglesia se está reconstruyendo conservándose la capilla mayor, que provisionalmente se ha cerrado en el arco de triunfo para preservar la hermosa obra de Juan de Juní.

Como, de todos modos, en algún tiempo no ha de ser fácil el examen de esta obra, doy a continuación un croquis con la explicación de los asuntos escultóricos del retablo y los letreros que lleva, no citados por nadie, aunque algunos de ellos hacen referencia a la obra y fecha de su terminación.

1.—Relieve de la Cena.

2.—Idem de Jesús orando en el Huerto.

3.—Estatua de San Andrés.

4.—Idem de San José.

5.—Idem de San Joaquín.

6.—Idem de San Agustín.

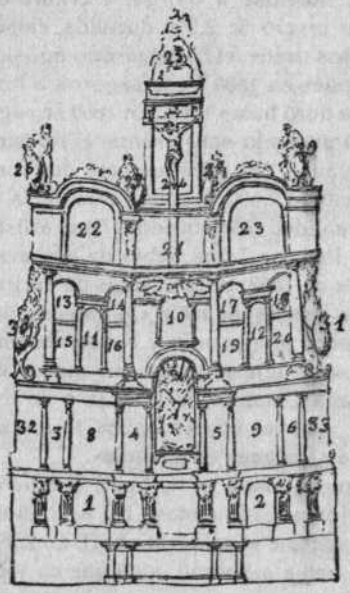
7.—Idem de la Purísima, con ramo de azucenas en la derecha y libro en la izquierda. Debajo, una cartela con

AB INITIO ET | ANTE SCECVLA | CREATA SVM [1]

---

1 Libro del Eclesiástico, c. 24, v. 14.

8. Relieve del encuentro de los Esposos la Virgen y San José.
9.—Idem del Nacimiento de la Virgen.
10.—Grupo de Santa Ana y la Virgen niña aprendiendo a leer.



11.—Estatua de Santa Lucía.
12.—Idem de Santa Bárbara.
13.—Relieve de la Circuncisión
14.—Idem de la Adoración de los Reyes.
15.—Idem de la Presentación de la Virgen en el templo.
16.—Idem de la Anunciación.
17.—Idem de la Presentación del Niño Jesús en el templo.
18.—Idem de la Huída a Egipto.
19.—Idem de la Visitación.
20.—Idem de la Adoración de los Pastores.
21.—Grupo de la Virgen, San Juan y la Magdalena al pie de Jesús crucificado: la Virgen desmayada es sostenida por San Juan.
22.—Relieve del tránsito de la Virgen.
23.—Idem de la Asunción.
24.—Crucifijo.
25.—Medio cuerpo del Padre eterno.
26 a 29.—Cuatro estatuas con escudos ovalados y en ellos estas leyendas:

ECCE V|IRGO CON|CIPIET ET|PARIET FILIVM ET VO|CABITVR N|OMEN EIVS|EMANVEL [1].
A PLANTA | PEDIS VS | QVE AD | VERTICEM | CAPITIS | NON EST | IN EO SA|NITAS [2]
FODERV|NT MANVS|MEAS ET|PEDES MEOS|ET DIGNV|MERA-VERV|NT ONIA|OSA MEA [3].
ET NON|TRANSIBIT|PER EAM POL|LVTVS ET H|EC ERIT VO | BIS DIR|ECTA VIA [4].

30.—Figura con un escudo-cartela y el letrero:
HIZO|ESTE RE|TABLO|LA IGLE|SIA I PAR|ROCHIA|NOS.

---

1 Salvo alguna letra, bien se comprende que es el v. 14, del c. 7 del Profeta Isaías: He aquí que una Virgen concebirá y parirá un hijo y será llamado su nombre Emmanuel.

2 Desde la planta de los pies hasta la coronilla de la cabeza no hay en él sanidad.—Isaías, c. 1, v. 6.

3 Por error del pintor se alteraron las palabras *denumeraverunt, omnia* y *ossa:* Horadaron mis manos y mis pies. Contaron todos mis huesos.—David, s. 21, vs. 17 y 18.

4 Y no pasará por esta el manchado y será para vosotros camino directo.—Isaías, c. 35, v. 8.

31.—Otra figura con esta inscripción:
ACA|VOSE DE|ASENTAR|A PRIN|CIPIO DE|1562|AÑOS.

32.—San Antonio de Padua.

33.—San Bernardino de Sena.

Sillas: Lado del Evangelio:

Relieve de San Pedro, de toda figura, entre los de San Jerónimo con palma y libro, y un santo fraile franciscano, de medio cuerpo.

Lado de la Epístola:

Relieve de San Pablo, entre San Gregorio Magno y otro fraile con báculo.

MONUMENTO DE SEMANA SANTA

En el *Libro de cuentas* de la parroquia correspondiente a los años de 1542 a 1574, hay una partida, en el de 1548, en la que se hace constar que se pagó a «Juan de Juni de la hechura del monumto. ochenta y tres mill y quinientos y diez y seis mrs. con los quales se le acabo de pagar segun la tasa de los maestros y veedores q lo vieron y tasaron».

Fueron los tasadores un Vázquez, pintor (sin decir el nombre, y en el siglo XVI hubo tres pintores en Valladolid, Antonio, Jerónimo y Gabriel, con el apellido Vázquez; el último Vázquez de Barreda), un Giralte, entallador (que seguramente no sería Francisco, competidor de Juní en el retablo, ya que también hubo varios Giraltes en Valladolid, en el siglo XVI, Benito, Juan) y Francisco Martínez, pintor, como tercero en discordia.

Nada se conoce hoy de esa obra; pero por figurar en los tasadores dos pintores, y por saberse que, como dijo Ponz, Juan de Juní era también pintor, hay que suponer que en ella dominaría la obra de pincel, por más que el retablo era obra de escultura, y examinaron la traza, así coma la de Giralte, tres pintores.

Es, sin embargo, de extrañar que Juní hiciera en 1548 el monumento, cuando entonces estaba en curso el pleito por el hacer del retablo, que no se comenzó hasta 1550. ¡Cosas de la época que no aclaran los papeles antiguos!

Parroquia de San Martín

RELIEVE DEL DESCENDIMIENTO (Barro cocido)

Es la tal obra de Juní, conocida de muy pocos, un Descendimisnto, o mejor Quinta Angustia, en barro cocido, que suelto se guarda en la sacristía de la parroquia de San Martín. No fué esa la única obra en tal materia que hizo Juní; se recordarán las estatuas de San Jerónimo y San Sebastián en San Francisco de Medina de Rioseco y otras en el Museo de León.

Ya citó Palomino esa obrita diciendo en la biografía XLVII de «Juan de Juni, y Gregorio Hernandez. Escultores», que «En la iglesia de San Martin de dicha ciudad [de Valladolid] hay una historiejita de barro cocido

del Descendimiento de la Cruz, que la han vaciado algunos Escultores, por ser tan peregrina», atribuyéndosela a Juní; noticia que repitió Ponz en extracto: «En la Sacristía guardan una obra en pequeño de Juan de Juni», añadiendo, sin saber qué fundamento tendría, «y sobre la puerta de la Iglesia hay un baxo relieve de San Martin á caballo», noticias que íntegras copió Ceán Bermúdez en su *Diccionario* (II, 562)—«Un baxo relieve del santo titular á caballo sobre la puerta de la iglesia; y en la sacristía un descendimiento de mucho mérito en barro cocido con figuras pequeñas», escribió de Juní en *Valladolid. S. Martin, parroquia*,—y que rectificó Bosarte (pág. 186), por lo que al San Martín se refiere, con alguna energía, sin citar el barro cocido: «Resta que decir sobre Juní que hay en Valladolid cosas que se le atribuyen que no son suyas, y cosas que acaso han existido en otro tiempo y ya no parecen. Por exemplo: se le atribuye por nuestros escritores un San Martin á caballo partiendo la capa que hay sobre la puerta de la iglesia de San Martin. Para salir de este error no es menester mas que ver de paso y sin detenerse aquel San Martin, aquel pobre, y aquel caballo: porque basta una sola ojeada para conocer que sin agravio no se puede atribuir á un hombre como Juní semejante plasta.»

Los historiados modernos de Valladolid han citado casi todos ese relieve de barro cocido del Descendimiento. Sangrador Vítores no le cita, sin embargo; pero se hace eco, para refutarlo, lo que escribió Ponz de que el San Martín de la fachada era de Juní, no solo, como ya expresó Bosarte, porque era obra muy mala (y así es, en efecto), sino porque cuando se acabó de reedificar la iglesia en 1621 por Francisco de Praves, Juní hacía muchos años (ya lo creo, unos 50) que había fallecido ya.

González Moral *(El indicador de Valladolid*, 29*)* dió cuenta del Descendimiento de la sacristía; Ortega y Rubio le menciona *(Hist. de Valladolid*, II, 261), y lo mismo hace el señor González García-Valladolid *(Valladolid. Sus recuerdos*, etc., I, 257); pero aun no diciéndolo, se supone que la noticia fué tomada, como casi todas las que dan, sin confirmarlas, los historiadores locales, de Ponz, Ceán o Bosarte. Es raro que el diligentísimo Martí nada dijera en sus *Estudios* de obrilla tan pequeña, pero de tanto carácter.

Ya dejo manifestado que fué Don Antonio Palomino el primers que hizo la cita; y aunque no sea posible indicar de dónde lo tomara, hay que reconocer que estuvo acertado. Es la obra una «historiejita» sin empeño, sin pretensiones, un «entretenimiento»; pero de gran fuerza y con todas las de la ley—con las de las obras de Juní;—y aun sin encontrar el documento fehaciente para adjudicársela a este escultor, nadie hoy puede dudar la atribución. Yo creo en ella firmemente.

Hay que apreciar, y se hace necesario observarle, el relieve. Con su modo de hacer, con aquellas actitudes de la Virgen y del Cristo, dislocado en algunas partes, con su policrmoía y su perspectiva del fondo, nadie, a poco que conozca las obras de Juní, dudará en la atribución, ya corriente, de autor. Algunas veces indicó Ponz que Juní era pintor y dominaba la perspectiva: es cierto, esta obrilla lo demuestra.

De ella tengo un mediano vaciado en yeso y he hecho fotografía del relieve, pues que está tan mal tratado—ya se muestra partido, y anda suelto en manos de sacristanes y monaguillos,—que con mucha facilidad puede hacerse pedazos, si no se convierte en polvo.

Parroquia de Santiago

RELIEVE DE LA ADORACIÓN DE LOS REYES

Desde que Palomino indicó que Juní había hecho el relieve de la Adoración de los Reyes en un retablo de la iglesia parroquial de Santiago, se ha repetido muchas veces tal atribución, siguiéndola Ponz, Ceán, Bosarte, conde de la Viñaza, todos los escritores locales y úttimamente Martí y Berteaux.

Yo no participé de tal atribución; he demostrado en mi trabajo *Una obra auténtica de Berruguete.—El retablo de la Adoración de los Reyes en Santiago.—(De arte en Valladolid*, págs. 9-20), que no solamente dicho relieve, sino todo el retablo, es obra del famoso Alonso Berruguete.

No he de insistir sobre ello cuando la prueba está dada con documento irrefutable.

CRISTO DE LA LUZ

En una capilla próxima a los pies de la iglesia, en el lado del Evangelio, hay en la parroquia de Santiago un Crucifijo de más que de tamaño natural, muy buena obra de escultura, que recuerda, de primera intención, el hoy llamado «Cristo de los Afligidos» en la iglesia de San Benito, el cual he comprobado es de Berruguete y era el del remate del gran retablo que el maestro del Renacimiento español labró para el mismo monasterio de San Benito. (V. mi libro *De Arte en Valladolid*, págs, 47 y 58-59).

El Cristo de referencia de la iglesia parroquial de Santiago le titulan «Cristo de la Luz», a semejanza del de Gregorio Fernández, hecho también para San Benito, y hoy en el Museo provincial de Bellas Artes. Que fuera este último el auténtico «Cristo de la Luz» en Valladolid parece ser lo cierto, y quizá se diera tal nombre al de Santiago, después que fué recogido el de Fernández en el Museo. Pero lo evidente es que el Crucifijo ahora en cuestión más inspirado está en el de Berruguete que en el de Fernández, y todos los indicios son de ser obra del siglo XVI, que no del siglo XVII.

¿Quísose con él imitar la estatua citada del maestro Berruguete? Si no una servil imitación, es probable que se le pusiera por modelo en el contrato o condiciones que se hicieran para la ejecución del Cristo. Tiene, como el de Berruguete, el cuerpo arqueado hacia la derecha del observador; más bajo el brazo derecho que el izquierdo; la cabeza caída, algo más caída o inclinada que el de Berruguete; en fin, una silueta tal que hace recordar en seguida el Cristo de los Afligidos. Pero también tiene

diferencias muy notables con el Crucifijo repetido del maestro: es menos esbelto que éste, y más robusto y carnoso, en cambio; no tan espiritualizado como aquél; el paño de la cintura es mucho menos ceñido y con gran movimiento en los plegados. Vése, como digo, cierta semejanza de actitud y silueta en los dos Cristos, pero con la diferencia grandísima de ser el de Berrugue elegantísimo, espiritual, más Dios; el otro, enérgico, material, más hombre. Con todo, es muy buena escultura el Crucifijo de Santiago,

Por salirse precisamente de los términos vulgares y adocenados y mostrar una gubia firme y enérgica, se desea en seguida que se contempla este «Cristo de la Luz», encontrar el artista que le labrara; eso ocurre siempre que se observa una buena obra de arte; la pregunta inmediata que uno mismo se hace, o le hacen, es la referente al nombre del autor, y a su cita se agiganta el valor de la obra, o cae en la indiferencia. La pregunta consabida me la he hecho diferentes veces, y no me he atrevido a contestarme de modo satisfactorio; siempre me quedaba alguna duda.

Pero ha venido a darme alientos y reforzar la atribución, que alguna vez pasó por mi imaginación al barajar nombres de artistas, el inteligentísimo crítico en achaques de escultura del Renacimicnto, mi buen amigo Don Ricardo de Orueta y Duarte, al indicarme en cierta ocasión que nos referíamos al Cristo de la Luz en Santiago: ¿no podría ser obra de Juan de Juní?

La atribución, pues, está expresada. Estúdiese detenidamente la estatua, y aunque tenga diferente actitud que la del Cristo del remate del retablo de la Antigua, por no salir de Valladolid mismo en la busca de semejante o parecida obra, algo tiene de aquel en la musculatura fuertemente acentuada, y muchísimo también del Cristo yacente del Entierro en el Museo y del Cristo en Santa Catalina. La cabeza recuerda la de aquel.

Un detalle muy significativo afirma más la atribución del Cristo a Juan de Juní: el paño de la cintura. Las telas de Juní son muy características, como lo fueron las de Gregorio Fernández más tarde; son aquellas movidísimas, con muchos plegados caprichosos, amplias, algún tanto desordenadas y barrocas, hechas como de memoria la mayor parte de las veces; y el paño del Cristo de Santiago es un signo indudable del estilo del artista francés, que no siguió otro en Castilla. Por él solamente es fundada la atribución de la obra a Juan de Juní, aparte la energía y ciertos rasgos de la estatua que si no son exclusivamente del escultor no rechazan su modo de hacer y de ver la anatomía, siempre en formas agrandadas y resaltadas, como haciendo ostentación de conocimientos superiores que quería subrayar.

Puede, sí, atribuirse el Cristo de la parroquia de Santiago a Juan de Juní. Si no fuera suyo, bien de cerca seguía el autor al genial artista. Por otra parte; de esta estatua no se ocuparon los escritores locales, ni los clásicos de Arte, Ponz, Bosarte, etc. Unicamente la cita, y con elogio, Garcia-Valladolid, escribiendo *(Valladolid. Sus recuerdos y sus grandezas,* t. I, p. 769): «la tercera—capilla—está consagrada al Santísimo Cristo de la Luz: tiene un bonito altar de orden corintio, formado por dos co-

lumnas que sostienen la cornisa sobre la cual se alza un ático cortado en el centro para dar lugar á un frente con un lienzo pintado al óleo representando á la Virgen con Jesús muerto en el regazo: en medio del cuadro del primer cuerpo se halla una Verónica. El Santísimo Cristo de la Luz es de talla en madera pintada, de tamaño natural; tiene la cabeza inclinada al lado derecho, y su dibujo, anatomía y colorido, revelan ser obra de un buen artista, cuyo nombre se ignora, así como el origen de la advocación del Santísimo Cristo: la cabeza es de un perfil, sentimiento y naturalidad irreprochables».

Se desconace el autor de la escultura; pero siento una atribución en la que voy tan bien acompañado con el erudito Sr. Orueta.

Parroquia de San Andrés

RELIEVE DEL DESCENDIMIENTO

Al tratar de la parroquia de San Andrés, apuntó Ponz (XI. 92) que «Hay en la Sacristía un pequeño baxo relieve del Descendimiento de la Cruz, obra de Juni.» Y en *El Indicador de Valladolid* (de González Moral. pág. 36) se decía que «sobre una cajonería de esta sacristía, se halla colocado en tabla, un medio relieve, que representa al Salvador bajando de la cruz, obra de muchísimo mérito, atribuída por unos á Berrugnete y por otros á Juní».

Al notar la coincidencia de asunto de esta obrilla y la de San Martín, así como la de los lugares en que estaban en ambas iglesias, creí que sería una noticia repetida de Ponz, equivocando el nombre de una de las iglesias; y que la noticia dada por González Moral fuese basada en lo de Ponz nada más. Pero el anticuario Don Mariano Chicote me dijo que, en efecto, existió también un relieve del Descendimiento en la sacristía de la iglesia de San Andrés, y que hace tiempo fué vendido. Yo no pude conocerle.

Catedral

RETABLO (Desconocido)

«Otro retablo hay en una pieza interior de la sacristía de la catedral, en que se conoce la escuela de Juní», citó Bosarte (pág. 187).

Ni conozco este retablo, ni de él me han dado noticia alguna en la catedral, y hasta ignoran que haya existido.

Iglesia de las Angustias

LA VIRGEN DE LOS CUCHILLOS [1]

Es una de las estatuas más famosas de Juan de Juní, la obra más popular del maestro, quizá por el culto y veneración que recibe en Vallado-

---

1 Esta papeleta se publicó por primera vez en *El Norte de Castilla* de 1 de abril de 1915.

lid. Verdaderamente es hermosa, y se ve en ella el genio de Juní con todos sus defectos y méritos. Desdibujos, actitudes violentas, dislocadas, a veces; pero llenas de fuego, de expresión, de vida, de pasión, con una fuerza a que nadie ha llegado después.

Palomino la citó entre las obras de Juní sólo con las sencillas palabras «una imagen de nuestra Señora de las Angustias»; Ponz (XI, 53) añadió: «En una disparatadísima capilla, por sus ridículas tallas y pegotes que cubren las paredes, hay dentro de un tabernáculo del mismo extravagante artificio una bella obra de escultura del famoso Juan de Juni, y representa, del tamaño natural, á nuestra Señora de los Dolores.» Ceán (II, 361) la catalogó «La estatua de nuestra señora de los Dolores en una capilla».

Bosarte (pág. 174) estudió con detenimiento la obra, y su entusiasmo por las de Juní le hizo decir de ésta:

«*La Virgen de los Cuchillos.*—En la iglesia de las Angustias se venera una Dolorosa de tamaño mucho mayor que el del natural. Su actitud es esta: la Señora está sentada en tierra, extendida la pierna derecha y muestra la punta del pie derecho calzado de negro. Tiene encogida la pierna izquierda, y apoya el cuerpo sobre la palma de la mano que pone en una peña, la qual con el manto no se ve sino solo su bulto; la cabeza traspuesta, la vista arrebatada al cielo, la boca entreabierta, algunas lágrimas en las megillas, y la mano derecha al pecho. Entre los dedos de la mano derecha puso el autor unos pequeños cuchillos de hierro, que con el tiempo son ya espadas largas de plata: su vestidura es túnica encarnada, manto azul, toca amarilla que la coje toda la frente hasta muy cerca de las cejas. Su materia pino de Soria que es del que se servía Juní.

»¡Que dibujar! ¡Que paños! La expresión de la cabeza es tal, que toca en lo sublime y no se puede mirar de cerca sin una fuerte emoción interior. Considerando atentamente esta imágen, su modo de estar sentada, su traje de viuda, su cabeza traspuesta, su soledad y su desconsuelo se conoce que Juní la inventó de este modo: tomó la biblia, y se fué en derechura á buscar los Trenos de Jeremías que es el mayor poeta sagrado de los hebreos en los cantos tristes ó elegíacos, y leyó: *Quomodo sedet sola civitas plena populo: facta est quasi vidua domina Gentum..... lacrymæ ejus in maxillis ejus: non est qui consoletur eam...., spreverunt illam quia viderunt ignominiam ejus: ipsa autem gemens conversa et retorsum.* En castellano. «¡Como yace solitaria en su asiento la ciudad llena antes de numeroso pueblo! la Señora de las gentes ha venido á quedar como viuda..... las lágrimas de sus ojos corren por las mexillas de su rostro. No hay quien la consuele..... la despreciaron porque vieron su ignominia, y ella gimiendo se ha vuelto hacia atras.» Sobre estos rasgos de Jeremías aplicados por Juní á nuestra Señora, formó su imágen dolorosa.

»El conde de Rivadavia Don Diego de los Cobos, devoto de nuestra Señora de los Cuchillos, intentó varias veces vestirla de las mejores y mas costosas telas, hasta que convencido por la experiencia de que la imágen está hecha de modo que no admite vestidura alguna postiza, hubo

de sobreseer á los ímpetus del dispendio, y atenerse á lo sólido de su ferviente devoción.»

El conde de la Viñaza (II, 521) no debió ver la escultura, pero la cataloga: «La célebre estatua de *Nuestra Señora de los Cuchillos ó Dolores*, que está colocada en una ridícula capilla y feo nicho: es figura mayor que el natural: su actitud y expresión mueven á ternura y compasión.»

A pesar de ser obra tan estupenda no ha podido ser documentada hasta la fecha. Martí se estrelló siempre con resultados negativos en la busca de documentos; pero dice *(Estudios*, 507) en las doce líneas que la dedica: «Su estilo evidencia claramente al autor por la ejecución artística, el movimiento y la expresión, cualidades que Bosarte elogió en su libro con el mayor entusiasmo.»

Lo más documentada que encuentro esta magnífica escultura, verdaderamente genial, está en la *Historia inédita del convento de San Francisco*, de Fr. Matías de Sobremonte, cuando dice que el piadoso pintor Diego Valentín Díaz, «bien noticioso de artifices de escultura y pintura», cita, entre las obras de Juan de Juní, «la imagen de la Soledad, que está en el palacio de las Angustias», y recuerdo que se llamaba «palacios» a los edificios de algunas cofradías, así como a otros, por sus fines caritativos, se les llamó «hospitales».

De esta preciosa imagen se han dicho muchas cosas. El dibujante D. Ricardo Huerta, en su brevísimo artículo *La Virgen de los Cuchillos* (en el *Boletín de la Sociedad castellana de excursiones*, t. IV, pág. 417) se pronuncia por que desaparezcan las espadas que en la actualidad tiene la escultura, clavadas en el pecho, reduciéndose cada año diez centímetros la longitud de aquéllas, para que la vista se vaya acostumbrando. Bien que se reduzcan; cierto: pero debe tenerse en cuenta que la postura de la mano derecha está dispuesta para tener cuchillos, y que, como dijo Bosarte, en un principio tuvo «unos pequeños cuchillos de hierro», de donde la vino el nombre con que vulgarmente se conoce a la efigie. Si el autor los «puso», ¿por qué suprimirlos en absoluto?.

De otra especie se hizo eco Sangrador Vítores en la *Historia de Valladolid* (t. II, pág. 215). Corría como tradición que la hermosa escultura se encargó a Juní para un pueblo próximo a Valladolid—Boecillo, según parece a Sangrador—, y que los encargados de recibir la estatua, poco entendidos en achaques artísticos, la rechazaron porque no se la veía más que un pie, por cuyo motivo se la dió el calificativo de *Zapatuda*.

No creo tenga la tradición ningún viso de veracidad. Las cofradías que hacían las famosas procesiones de Semana Santa en los siglos XVI y XVII, se fundaron a virtud de las bulas expedidas por Paulo III en 7 de enero de 1536 y 3 de octubre de 1545. En 1561 la procesión del Viernes Santo en Valladolid hizo época, y si se tiene en cuenta que la Cofradía de las Angustias guarda los traslados de esas bulas citadas, fechados en 15 de diciembre de 1562 y 3 de marzo de 1563, hay que convenir en que el «Hospital de la Quinta Angustia», fundado y construído primeramente en la hoy calle de la Torrecilla, lo fué por 1560 o poco después, y entonces labró Juní, con destino propio para la naciente cofradía, de la cual era

hermano, según su testamento, la hermosa escultura que había de servir de precioso ornamento en procesiones de los penitentes o disciplinantes, y como entonces descollaba en Valladolid el escultor Juan de Juní (Berruguete hacía poco había fallecido o estaba, poco antes, muy atareado en Toledo con el sepulcro del cardenal Tavera), era muy lógico se encargara a aquél una obra hecha para mover a la compasión, que entrara de lleno en los ideales de la época, nunca con más fuerza expresiva conseguidos.

En el *Bosquejo histórico de la ilustre cofradía de Nuestra Señora de las Angustias de Valladolid*, escrito por el cronista y archivero perpetuo de ella, Don Luis González Frades, se trata muy ligeramente (pág. 15) de esta estatua; se la elogia y se encomia su valor artístico; pero de ella nada se dice se haya encontrado entre los papeles viejos, lo que prueba que allí ya no existen datos sobre Juní y su obra. Cierto que no hace falta el documento demostrativo, cuando la mejor auténtica de ser obra de Juan de Juní está en la obra misma, mucho mejor aún que en la tradición no interrumpida; pero nunca huelga el dato de toda ley, hoy por hoy reducido, como apunté, a lo que Diego Valentín Díaz, algo sucesor de Juní, comunicó al historiador del convento de San Francisco.

Convento de Santa Catalina

CRUCIFIJO

Con toda seguridad puede afirmarse que el maestro Juan de Juní fué enterrado en la iglesia del convento de dominicas de Santa Catalina de Sena. En una cláusula del testamento del escultor (8 abril 1577), publicado íntegramente por Martí (*Estudios*, 364), se lee: «yten mando que si la boluntad de dios fuere serbido de me llebar desta presente vida mi cuerpo sea sepultado en el monasterio de santa catalina de sena desta villa junto a las sepulturas de mi muger he hijos que es mia propia o en la misma sepultura abiendo en ella lugar» [1]. Y repite en otra cláusula: «...el dia de mi fallecimiento siendo hora de se poder decir missa sino otro dia luego siguiente se me digan en el dcho monesterio de santa catalina donde me mando enterrar una missa de rrequien...»

No admite, pues, duda que en la la iglesia mencionada fué enterrado el mencionado escultor, en sepultura propia y al lado o junto a su segunda mujer María de Mendoza. Pero no se sabe hoy donde están los restos,

---

1 Indudablemente Juní aludía a su segunda mujer María de Mendoza, y los hijos serían las dos Anas Marías, hijas de ambos, que murieron en 1559 y 1562.

Juan de Juní estuvo casado primeramente con Ana de Aguirre. De este primer matrimonio pudo ser hija María de Montoya, que casó con Nicolás de Tiempers y de la que heredó el escultor en 1572, y quizá Pablo Juní, fué hijo natural de Juan, y se desconoce su madre.

A la muerte del escultor quedaron Isaac y tres hijos legítimos, los tres menores, de María de Mendoza: José, Juan y Simeón llamados de Cursi en el testamento, y de este modo y de Cursi y Juni en un documento de tutela de 19 abril 1577. Murió, pues, el escultor entre el 8 y 19 del citado mes.

como se ignora el paradero de los de Berruguete en la iglesia de Ventosa de la Cuesta, y los de Jordán en San Ildefonso el viejo, de Valladolid, y los de Fernández en el Carmen calzado de esta ciudad.

Todos estos tres maestros citados tienen obras suyas en las iglesias que les sirvieron de enterramiento; ya se dice al detallar la obra de cada uno. Y en la iglesia del convento de Santa Catalina de Valladolid, sepultura de Juní, ¿no hay ninguna obra de éste o no se ha citado existiera alguna?

Nadie lo ha dicho hasta ahora, y me parece recordar que Martí mostró extrañeza, por no hallar obra del maestro cabe su sepultura. Si se refirió a obra perfectamente documentada, es decir, identificada con el documento notarial, tuvo razón; pero allí, en la iglesia de Santa Catalina, en el lado del Evangelio, en el tramo inmediato a la capilla mayor, se conserva en un altar un Crucifijo, no reseñado ni citado por los escritores de cosas de arte, y menos mencionado por los historiadores de la ciudad, que pasó desapercibido para Martí, con tener la escultura caracteres seguros de ser obra del siglo XVI. Martí pasó sendas horas en Santa Catalina: dibujó detalles del claustro, dibujó las estatuas orantes que labró Pedro de la Cuadra, y la yacente de la capilla de D. Juan Acacio y Soriano; se ocupó de otros pormenores, y del Crucifijo de referencia nada dijo ni le llamó la atención. Verdad que fué Martí esclavo del documento.

Pues bien; ese Crucifijo que solamente veo citado por González (*Valladolid. Sus Recuerdos*, etc., III, 443) con estas sencillas palabras: «En el cuerpo de la iglesia, al lado del evangelio, hay un retablo y altar consagrados a un gran Crucifijo de talla,» puede considerarse como obra indudable de Juan de Juní, aunque nadie lo haya publicado hasta ahora y falte el documento que lo demuestre. Nadie lo ha publicado, es cierto; pero alguien lo ha dicho, y ese alguien es nada menos que el eruditísimo arqueólogo, mi buen amigo Don Manuel Gómez-Moreno, catedrático de Arqueología árabe de la Universidad central, que me comunicó la segura atribución con otros datos no menos curiosos de arte castellano.

Gómez-Moreno ha estudiado muy concienzudamente a Juní; en León conoció sus obras, y para él no admite duda de ningún género que el Crucifijo de la iglesia de Santa Catalina es del maestro, y yo sigo igual tendencia y creo que es obra indubitable, para pensar lo cual no hace falta el documento: la obra misma lo demuestra y tiene su semejante en obra indiscutible.

Hay que estudiar la escultura detenidamente. Tiene el Cristo apoyada la cabeza en el hombro derecho; el torso está inclinado con movimiento hacia la izquierda y las piernas hacia su derecha ligeramente dobladas; la anatomía muy acentuada; el pié derecho sobre el izquierdo casi cruzado; el paño superfemural es inconfundible del estilo de Juní: muy ceñido a la cadera derecha, aparece caído de la izquierda y pasa por detrás de la figura colgando de aquella por la parte posterior del muslo. La escultura es enérgica, bien característica y con un conjunto similar al Cristo del Calvario del remate del retablo de la Antigua de Valladolid; la policromía semejante al Cristo yacente del Museo.

La atribución está bien hecha por el Sr. Gómez-Moreno, y nada a ella contradice. Más seguro es que este Cristo sea de Juní, que el de la Luz de la parroquia de Santiago en la misma ciudad. Entre estas dos atribuciones modernas, yo creo cierta la del Crucifijo de Santa Catalina, y la supongo obra del primer período de Juní; la estatua de Santiago, o es de su segunda época o de uno de sus discípulos u oficiales, quizá de su hijo Isaac.

Al fin, apareció la obra del escultor al lado de su sepultura, como las tuvieron los otros artistas mencionados antes. Puede identificarse una escultura más del «tormentoso» Juní; lo que no es fácil averiguar ya es el lugar de su sepultura, mucho menos con el entarimado de la iglesia, y pueden suponerse perdidos los restos como lo están los de Berruguete, Jordán y Fernández, aunque de éste se recogiera la losa que cubría sus despojos mortales.

Convento de Santa Isabel

RETABLO DE SAN FRANCISCO DE ASÍS

La circunstancia de estar casi siempre cerrada la iglesia del convento de religiosas franciscas de Santa Isabel, hace que sea poco conocida, aun de los vallisoletanos mismos, un retablito de suma importancia que se encuentra cerca del presbiterio, en el muro del lado de la epístola, bajo un arco semicircular.

Palomino no cita esta obra, eso que es de mucho carácter, entre las de Juní; Ponz (XI, 115) sólo tuvo frases de elogio para el retablo mayor: «Santa Isabel llaman á un Convento de Monjas Franciscas. La estatua del retablo mayor de la Iglesia es obra de bastante mérito; pero todavía me parece que le tiene mayor en su linea el tabernáculo, cuya figura es ochavada con columnas dóricas, la materia de varios mármoles, y bronces», retablo este que hizo Francisco Velázquez (hijo de Cristóbal, que labró el de las Angustias), según escritura otorgada el 21 de junio de 1615, ante Tomás López. Y no citó Ponz el retablo de San Francisco para nada; y tampoco hizo mención de él Ceán Bermúdez en su *Diccionario*. El conde de la Viñaza (II, 521), en *Adiciones*, le catalogó en las obras de Juan de Juní, y le reseñó así: «El retablo que está en el lado de la Epístola con la efigie de *San Francisco*. Consta de dos columnas de orden corintio y está adornado con muchos niños, en los que se distinguió mucho Juní. La efigie del Santo es del tamaño del natural: está de rodillas contemplando un Crucifijo que tiene en la mano izquierda; la derecha sobre el pecho. Se celebra mucho la expresión y buen efecto de la cabeza, pero la actitud es demasiado violenta.»

Tan pocos se han ocupado del retablo y fiera estatua que lleva, que hasta Martí en sus *Estudios* (pág. 656) sólo le dedica seis líneas, y no se ocupa del retablo, ni de la estatua, porque quizá fué su sistema ampliar, aclarar y comentar documentos referentes a obras y artistas, y manifiesta

no haber «encontrado documentos que sirvan para ampliar su historia», la historia de la estatua de San Francisco, en Santa Isabel.

El verdaderamente entusiasta de la obra en conjunto y en detalles del escultor Juan de Juní fué Don Isidoro Bosarte, y sus alabanzas a las producciones de aquel artista llenan el vacío que otros escritores de cosas de arte dejaron, por no comprender acaso todo el mérito del genio de Juní. De este modo describió Bosarte (pág. 176) tan interesante obra:

«*San Francisco de Asís.*—Lo mas considerable en punto de escultura que hay en la iglesia de las religiosas franciscas denominada de Santa Isabel, próxima al convento de San Agustin, no es el retablo mayor, aunque tenga cosas muy buenas, sino un retablito que hay en la pared del lado de la epístola de dos columnas con su ornamento corintio, entre las quales está la efigie de San Francisco de Asís arrodillado contemplando un Crucifixo que tiene en la mano izquierda, y la derecha al pecho. El diseño de esta figura es de tanta ferocidad, que sobrepuja toda comparacion. Su tamaño es el natural; pero reducido á tan breve espacio, que es un exemplo inimitable de lo que se llama ordenanza. Los rigoristas del decoro podrán oponer á esta figura que su actitud ó postura es violenta. Semejantes cargos ya se los harian á Juní quando vivía. No sabemos lo que él responderia á sus críticos. Es de sospechar que Juní llevaba en esto el ánimo de humillar á su contemporáneo el Berruguete demostrando que las figuras de Berruguete eran un estaca, y las suyas una llama de fuego. En el adorno electivo de este retablo puso una fila de cabezas de serafines en el friso, aludiendo á que San Francisco era un serafin humano, y entre las cabezas de serafines las dos de enmedio se están besando con tan suave ósculo de amor, que sería menester subir hasta los antiguos griegos á ver si se hallaba un exemplo igual que diese idea pura de la gracia. Adornó también el retablo con muchos niños que están divirtiéndose en sostener una faxa, en lo que acaso aludiría á alguna vision del Santo. Hay niños tambien en la parte inferior del retablo, y forman como una repisa. Entre estos el que se pone el brazo delante de la frente para mirar es de una belleza inexplicable. Aunque cada parte de esta obra es maravillosa, todo cede á la cabeza del San Francisco. Parece que se propuso emular la del Laoconte; bien que como Laoconte no expresa mas que una pasion, que es el dolor, tenía que empezar donde acabó el griego. Y así pasa que la cabeza del San Francisco, supuesta la precision de las formas y la grandiosidad del estilo, expresase la profunda humildad, la compuncion, el abatimiento del ánimo, el desprecio de sí mismo, y la mas ardiente devocion, que era todo lo que queria que expresase su cabeza de San Francisco, faltando para estos carácteres exemplo en los antiguos, tuvo que recurrir al fondo de todo su talento de donde sacó esta maravilla del arte.»

Se encomia también este retablo en el inventario de los objetos de arte de los conventos de Monjas de Valladolid, hecho cuando la exclaustración, aunque no lleva fecha (Papeles de la Comisión de Monumentos). Dice así: «Colateral de la dra. Un retablo de buen gusto con dos tablas

en los intercolumnios y en centro un S.n Francisco de Rodillas de tamaño natural original de Juan de Juni ponderado por todos los viajeros.»

De los escritores locales no anoto nada, porque no dicen nada nuevo, tras de inspirarse en lo escrito por Bosarte.

El retablito es importante por varios conceptos. Aunque la estatua del seráfico de Asís sea lo que, indudablemente, más llame la atención del curioso, no dejan de ofrecer interés otros particulares, sobre que se han callado todos los escritores, incluso Bosarte, que se muestra siempre entusiasmado de la obra de Juní. A mi juicio revelan interés, como digo, la arquitectura del retablo y las seis tablas que le adornan. Consta hoy el conjunto de la obra de un solo cuerpo compuesto de cuatro columnas, de orden corintio, con fustes estriados en los dos tercios superiores y adornados de motivos del renacimiento en el inferior. Las dos del medio dejan espacio a un nicho, donde se coloca la valiente estatua de San Francisco, en la que tantos primores vió Bosarte. En los intercolumnios laterales hay dos tablas pintadas, y sobre ellas, hasta llegar al entablamento, dos niños, uno de cada lado, sostienen un pabellón que pende del nicho central donde está la estatua del santo, con un querubín en el vértice. El friso del entablamento lleva la decoración de querubines que indicó Bosarte. Las columnas descansan sobre repisas, sostenidas por niños primorosamente labrados los del nicho de la estatua; las de los extremos, por una calavera cada una. La peana volada del santo tiene una cabeza de serafín. como todas las demás, delicada y finamente tallada, aunque robusta. Entre las repisas o ménsulas hay tres tablitas pintadas con asuntos de la vida de San Francisco. Esto es la parte íntegra del retablo, bien ordenado, sencillo de líneas, de buena proporción, muy clásico, por decirlo así, sin las caprichosas formas que se observan en el retablo de la iglesia de la Antigua de Valladolid. Sobre ese cuerpo hay un ático o remate, acomodado allí y adaptado a la forma del arco de medio punto que cobija la obra. Es de pilastras aplastadas; tiene una tabla en el centro, y le corona frontón partido, en cuyo vértice, dentro de una sencilla tarjeta circular se lee en letras capitales: «En este | altar se ga | na todo lo | q en el altar | de S Sebastian | de la Caridad | de esta billa» [1]; en los ejes de las columnas de los extremos están las clásicas bolas del gusto herreriano. Ese remate debió de hacerse al reedificar o hacer obras de modificación en la iglesia, y se aprovechó la tabla que tuviera el primitivo que hizo Juní. Este sería parecido a los áticos de los retablos colaterales de San Francisco de Ríoseco.

La obra de arquitectura, con ser modesta, es juiciosa, bien proporcionada y avalorada con las tallas de los niños y serafines que son el motivo «electivo» del ornato.

Pero hasta seis pinturas en tabla se cuentan en el retablo, y son ya

---

1 Esa ermita de la Caridad estuvo en la misma manzana de casas que el convento de Santa Isabel. «Fué su sitio en el primer tercio de la calle de San Ignacio, a la izquierda de la entrada», puse en la explicación que acompaña a la copia del plano de Ventura Seco de 1788, hecha en 25 de marzo de 1901. (Sección de Obras del Ayuntamiento).

muchas pinturas para que no se tengan en cuenta en un retablito en que, tanto la arquitectura como la escultura, tienen el sello indudable, la marca auténtica, de la mano de Juní.

Los asuntos de esas tablas son los siguientes:

La tablita de la izquierda (del observador) del zocalillo o basamento de las ménsulas representa a San Francisco arrodillado, adorando un Crucifijo puesto sobre una mesa; el de la derecha pinta el momento en que el Papa Inocencio III, rodeado de buen acompañamiento, impone la dalmática de diácono (?) al santo, estando aquel sentado y con los ornamentos pontificales; en la del centro, debajo de la estatua, aparece el santo tendido en la cama, rodeado de frailes, en el supremo trance del paso de esta vida a la celestial, reservada a los escogidos.

Las de los lados de la estatua de San Francisco son las tablas mayores. El asunto de la izquierda es un fraile de cuerpo entero, con el niño Dios en el pecho; la de la derecha representa dos santos, el más inmediato a la estatua, con libro abierto en su mano izquierda, y el otro con alta espada en su derecha, cuya empuñadura y arranque de la hoja se ven tras del hombro del primero.

La tabla del remate ofrece la escena en que San Francisco, arrodillado, recibe la impresión de las llagas desde un Crucifijo rodeado de nubes o aureola brillante. El paisaje es ameno; hay una iglesia a la izquierda, y el busto de un hombre, en el ángulo inferior de la derecha, como asombrándose del prodigio. ¿Sería el donante?

Es indudable que las dos tablas de los intercolumnios, y aun quizá la del remate, la de la impresión de las llagas, son de la misma mano; sobre todo en las dos primeras se observa la misma factura, la misma indumentaria, son hermanas. Alguna mayor diferencia noto en las tablitas del zócalo; verdad que los asuntos son de más composición y el llevar muchas figuras haría que éstas no se estudiasen como las de arriba. Sin embargo, creo que las tablas de este zocalillo son de otra mano diferente que las tres más grandes, en el cuerpo del retablo y remate. Un mismo artista, aun por exigencias del encargo, no había de disponer el acto de la impresión de las llagas del remate de un modo análogo a como está la tablita de la izquierda.

Es más que probable que las acomodase a su obra. Pero ¿y las de arriba? ¿Son efectivamente tablas pintadas por Juan de Juní? Yo así lo creo, mientras no se demuestre otra cosa. En primer lugar, la tabla de la derecha refleja algo el estilo de Juní en la escultura, no tan movido, no tan violento quizá, como quieren algunos, pero observándose idéntico ambiente, que aún se observa en más en la tabla del remate, en el busto mentado. Ponz dijo varias veces—es otra razón que tengo en cuenta para suponer la atribución,—que había visto pinturas de Juní, y expresó que, como Berruguete, era también pintor y conocía a fondo la perspectiva, y ello lo reflejan las tablas a que me refiero. Otra razón, y no deja de ser de peso en mi opinión; precisamente lo que motivó el pleito entre Juní y Giralte por el retablo de la Antigua de Valladolid fué el rechazar enérgicamente el primero la colaboración que para la pintura de la obra le que-

rían dar con Antonio Vázquez; no era de despreciar el que éste saliera por su fiador, mucho más cuando se lo recomendaba una persona que tanto influía en la parroquia, a cambio de encargarse de la obra de pintura y estofado; pero no es bastante la razón de que él, que se encargaba de toda la obra, pondría de su cuenta, como era justo, el pintor, sino que él mismo era pintor y quería que nadie se entrometiera en una obra de importancia de que él respondía únicamente.

Si Juní era pintor, como parece, más que probable es que la obra de pincel del retablo de San Francisco en Santa Isabel sea suya también, como lo es la de arquitectura y la de escultura que nadie le disputa.

Es lástima que no se haya encontrado hasta la fecha documento alguno referente a esta obra; resolvería la duda.

Por último, aunque no se cite fecha alguna en esta obra, yo la supongo posterior a 1548, no solamente por ser las líneas más clásicas, y ello no es poco, sino porque no es obra que se cita por los testigos que declararon en el pleito mentado antes, cuando lo hacen, en cambio, del Entierro en el convento de San Francisco de Valladolid, y de los barros cocidos de San Francisco, también, de Medina de Ríoseco. Esas obras, hechas para franciscanos, ¿motivarían el encargo que le hicieron las religiosas franciscas de Santa Isabel? Todo puede relacionarse y unirse, por más que Juní era entonces el que más descollaba en Valladolid, pues que Berruguete trabajaba más para fuera, con más positivas utilidades que ningún otro.

Convento de San Francisco

(Desaparecido)

RETABLO DE LA CAPILLA DE LUIS DE VITORIA

Sobremonte, al hablar de la cuarta capilla del claustro que fundó Don Luis de Vitoria, tesorero de las rentas reales de esta ciudad, expresa que «El retablo no es mui grande porque no hubo en aquel sitio capacidad para mas: pero es mui curioso y elegante de gentil disposicion y traça. La talla es de Juan Julig Frances; no Juan Juní como con equivocacion escribió Juan Antolinez de Burgos lib. 2. c. 19 que Juan Juni escultor Frances fué mucho mas antiguo.....»

La cita es de interés; pero también debe existir error en Sobremonte. En la *Hist.* de Antolínez de Burgos no se cita para nada a Juní en esta capilla; se hace en la de Mondoñedo, a renglón seguido, y por eso debió experimentar Sobremonte una equivocación al querer rectificar al primer historiador de la ciudad. Lo que es de chocar es que aparezca un Julig Francés, apellido más que asonante de Juní, también francés. Es muy significativo. Contradice la atribución de este retablo a Juní el que se fundara la capilla «desde 9 de Julio de 1619 hasta 22 de Diciembre de 1622», periodo en que fué segunda vez Presidente *in capite* del Convento el M. R. P. Fr. Diego de Sicilia. Pero como apunta Martí *(B. Soc. cast. de exc.*,t. II, 5).

bien pudo suceder que entonces se fundara la capilla por el tesorero Vitoria, lo que equivalía a adquirir los derechos de patrono—cosa muy probable, creo yo también,—sin embargo de que capilla y retablo estuvieran hechos de antes.

Otra razón en abono de la atribución probable a Juní, es que no se tiene la menor noticia de Julig ni de este apellido, no sólo entre los innumerables artistas de fines del XVI y principios del XVII, sino en ninguna época relacionada con Valladolid. Esto, por lo menos, hasta hoy. Sólo recuerdo en apellido parecido, francés y escultor, a Gabriel Yoli, que en 1556 ejecutó el retablo mayor de la catedral de Teruel, y había hecho antes los retablos de la parroquia de San Pedro, de Teruel, y de Cella, de la misma diócesis. Falleció en 1558, y ni remotamente puede suponérsele interviniera en Castilla.

Puerta del Campo

ARCO DECORATIVO

En abril de 1565 pasó por Valladolid la reina Doña Isabel de Valois, y la villa hizo algunas demostraciones de júbilo y adornos en parajes importantes. Una de ellas fué la construcción de unas galerías decorativas a los lados del arco de la puerta del campo, que también se adornó. Juan de Juní fué el maestro de la obra y el que diera la traza, aunque la pintura corrió a cargo de Benito Rabuyate y otros pintores.

Hay recibos de Juan de Juní, fechado por lo menos uno en 24 de marzo de 1565.Y en el pleito que sostuvo Rabuyate con el Regimiento (Ayunmiento) de Valladolid, declaraba Juní (en 1567) que «conoce el arco e corredores que dho benedito Rabuyate e consortes pintaron en la puerta del campo desta villa de Valljd p.ª la entrada de la rreyna nra s.ª por que se lo vio pintar y este testigo como maestro de la dha obra del dho arco hiço el dho arco.....»

Véase Martí *(Estudios*, 421) donde se da un croquis de esa obra decorativa.

Colegio de San Gregorio

(Capilla).

UN RETABLO (Desconocido).

Ponz (t. XI, 62) indicó en la hermosa capilla del colegio de San Gregorio un «retablo con mucha escultura del espiritoso Juan de Juni».

Ceán (II, 362) siguió, como no podía menos, a Ponz, y catalogó en esta capilla y de Juní «Un retablito con mucha escultura de su mano al lado del sepulcro del fundador de este colegio».

Bosarte, según tantas otras veces, puso las cosas en su punto y escribió (pág. 186): «Otra [cosa que no parece] es un retablo, que se supone

por escritores mas modernos [alude a Ponz y Ceán] existente en la capilla del colegio de San Gregorio. Tal retablo no existe, y puede ser una qüestion si alguna vez ha existido. Los PP. de aquél colegio, á quienes he preguntado no saben nada de tal retablo. Me he informado tambien de los que han hecho algunos altares nuevos en aquella capilla, y nadie dice nada de tal retablo viejo de Juní. Lo que yo puedo afirmar únicamente es que allí no hay tal cosa.»

Yo también opino como Bosarte, y quizá vaya más allá que él. No se tiene la noticia más remota de tal retablo de Juní, y ya es un hecho significativo que el P. Arriaga en el manuscrito que llamamos *Historia inédita del Colegio de San Gregorio*, no haga la alusión más sencilla a tal obra. No habrá existido nunca, o vió Ponz mal al hacer atribución tan rotunda.

Refiriéndome a esta obra, dije en mi libro *La iglesia del convento de San Pablo y el Colegio de San Gregorio* (pág. 115) que «de Juní no está probado trabajara para el edificio erigido por Fr. Alonso de Burgos.»

Museo de Bellas Artes

ESTATUAS DE SAN JUAN BAUTISTA Y LA MAGDALENA

Con un gran espíritu crítico, dijo Bosarte (pág. 186) que «Tuvo Juan de Juní algunos discípulos, que supieron imitar sus máximas de composicion y sus paños, sin heredar su fuego ni su expresion. De algunos de éstos es un retablo en una capilla que viene á dar debaxo de los fuelles del órgano en la iglesia de San Benito el Real».

En esa capilla, en efecto, se hizo un retablo, no por algún discípulo de Juní, sino por Juan de Juní mismo y por Inocencio Berruguete, sobrino del gran maestro; esa sociedad no podía ser comprendida por Bosarte; pero lo cierto es que iba bien orientado.

Sobre ese retablo de Juní y Berruguete he escrito algo en mi estudio *Los retablos de San Benito el Real (De Arte en Valladolid*, pág. 42 y 53). De él se conservan cuatro estatuas en el Museo vallisoletano, únicas que he podido identificar, y de ellas, San Juan Bautista y la Magdalena las atribuyo a Juan de Juní; las de San Jerónimo y Santa Elena son de Inocencio Berruguete, según mi modo de apreciar las obras de uno y otro.

Se hizo la escritura de concierto de este retablo con Doña Francisca de Villafaña, el 6 de abril de 1551.

Las estatuas de la Magdalena y San Juan fueron atribuídas a Alonso Berruguete (*Catálogo* de 1843 e *Inventario* de 1851, sala primera, números 17 y 19 y *Catálogo* de Martí).

En el catálogo moderno (1916) tienen respectivamente los números 71 y 70.

SAN ANTONIO EL OBSCURO

El descubrimiento de esta hermosa estatua, quizás la menos exagerada y de dibujo más firme de las de Juan de Juní, se debe a Bosarte, y se llamaba «San Antonio el Obscuro», precisamente porque la iluminación faltaba en el sitio donde se hallaba.

Dijo así Bosarte (pág. 178): «*San Antonio el Obscuro*. En un rincon de una pieza de tránsito para ir á la sacristía en el convento de San Francisco hay un altar, y en él un San Antonio de Padua, tamaño natural, con el niño Dios. La intencion de Juní en esta imágen fué representar al Santo de pie derecho, y arrodillado adorando al Niño; pero como en la arte del diseño no cabe sucesion de instantes, como en la poesía dramática, tomó el recurso de señalar á cada pierna su oficio relativamente á su idea. El pie izquierdo planta en el suelo, y dobló la pierna derecha haciendo apoyar la rodilla sobre el corte de un tronco de árbol arrimado á la estatua. La expresion pues de la figura del Santo es respectiva á dos instantes: al de aparecérsele el niño sobre el libro, y al de postrarse á adorarlo. Cabeza, niño, pliegues del hábito todo es estupendo, segun pude reconocer con una vela encendida que pedí en la sacristía para verlo. Nadie me habia dicho, ni yo habia leído que hubiese allí tal San Antonio. He preguntado por qué razon lo tienen en aquel rincon tan obscuro, me han respondido que esto depende de una fundacion ó memoria que hay en el conveuto para que esté allí esta santa imagen.»

Como esta magnífica estatua no la catalogó Ceán, por no haber leído la noticia en Ponz, la citó el conde de la Viñaza (II, 522) con estas palabras, sin decir que hacía mucho estaba en el Museo; verdad que la noticia la tomaba del libro de Bosarte: «En un altar oscuro que estaba en la pieza que servía de tránsito para ir á la sacristía, había una linda estatua de San Antonio de Padua, de mano de Juni. Su tamaño segun el natural, en actitud como de ir a arrodillarse para adorar el Niño Dios puesto sobre un libro.»

Habiéndolo dicho Bosarte, cundió la noticia entre los aficionados e inteligentes de Valladolid, y, sin embargo, en el inventario de 16 de mayo de 1836 de los objetos recogidos por la Comisión clasificadora en los conventos suprimidos, se reseña lo de San Francisco: «1. San Antonio de Padua de tamaño natural, se crée que es de Gregorio Hernández; Pons y Bossarte en su viage», cuando Ponz no dijo nada de la estatua y Bosarte la clasificó, muy acertadamente, como obra de Juní.

Figuró en la «Nota de los Cuadros y Esculturas escogidas p.ª el Museo Nacional pertenecientes á Conventos é Iglesias suprimidas en Valladolid», hecha en 12 de agosto de 1836 por Don Valentín Carderera, en la cual indicaba la escultura con el número «4. Un San Antonio de Padua del tamaño del natural, estatua de J. de Juní»; pero no fué a Madrid, quedó en el Museo vallisoletano, figurando en el *Catálogo* de 1845 y en el *Inventario* de 1851 en la sala primera de Escultura con el número 16, «S. Antonio de Padua de Cuerpo entero de bastante mérito. Juan de Juni. Tamaño natural», según el último.

Martí en el *Catálogo* de 1874 también siguió la atribución a Juní, sin detallar ni expresar más que el nombre del escultor, el asunto y el tamaño (número 114 de su *Catálogo)*, a pesar de lo magnífico de la obra.

Esa acertada atribución de Bosarte ha sido comprobada no hace muchos años, al conocerse la *Historia inédita del convento de San Francisco de Valladolid.* Su autor, Fr. Matías de Sobremonte, pone en boca de Diego Valentín Díaz «bien noticioso de artifices de pintura y escultura», las obras que él «aseuera» eran de Juní, y, entre otras que expresa referentes a San Francisco de Valladolid, cita «la de S. Antonio del entierro del Oidor Salon que está enfrente desta Capilla» (de la del Entierro, también de Juní), y, en efecto, en la capilla de los Miranda o de Salón ocupaba «su nicho principal una imagen de bulto de N. P. S. Antonio de Padua...» Esta capilla fué mandada hacer por el R. Don Francisco Salón de Miranda, abad de Salas, que falleció en 1555. El altar de San Antonio, en época de Fr. Matías de Sobremonte, era el que estaba en la capilla del que llamaban «Santo Christo de Burgos». En esta capilla estaba enterrado el licenciado Gonzalo García Salón, abuelo del abad Don Francisco, y en ella había «vn retablo y en el nicho principal del vna imagen de vulto de S. Antonio de Padua de excelente escultura», según «el Juicio de los peritos en aquel arte», escultura aludida antes por el piadoso pintor vallisoletano Diego Valentín Díaz, y que había sido trasladada antes de una capilla a otra, dentro del convento.

Con los datos que he apuntado se sigue su marcha, en la exclaustración, al Museo de Valladolid.

Utilizando los mismos datos que yo, Martí se ocupó de esta escultura, así como de otras de San Francisco, en *Nuevas noticias de Arte extraídas y comentadas de un libro hasta hace poco inédito*, publicadas en el *Boletín de la Sociedad castellana de excursiones*, t. II, págs. 1 y siguientes.

En el Catálogo del Museo (1916) lleva el número 68.

BUSTO DE SANTA ANA

Hay un busto de mujer en el Museo de Bellas Artes, curioso y de gran fuerza expresiva. Es el que se llama de Santa Ana, y figura en el *Catálogo* de Martí, de 1874, reseñado así: «158.—*Santa Ana: busto.*—Tamaño natural.» Nada más; sin atribuir autor a la escultura. En el Inventario de de 1851 de los objetos del Museo, encuentro en la «Sala 1.ra de Escultura», números 54 y 55, «Santa Ana de medio cuerpo y S. Gerónimo. Esc.la de Berruguete», un pie y diez pulgadas de alto. La atribución no es cierta; pero no andaban muy descaminados; fué muy corriente en ese inventario señalar a Berruguete, o su estilo, obras de Juan de Juní.

En el *Catálogo* de 1845 se reseñó en la misma sala primera: «Sobre la entrada de la Sala una Estatua de medio cuerpo, Santa Ana y dos Candelabros de Palo de Rosa.»

Dieulafoy (Pág. 158) cita esta obra del modo siguiente: «Se atribuye a

Gregorio Hernández un busto relicario de Santa Isabel colocado en la última sala del museo. [Da lámina en color de la obra.] Me parece muy fuerte—añade—esta atribución. A pesar de su belleza real, la policromía tiene mucho brillo.»

Tiene razón Dieulafoy: o le informaron mal al darle el nombre de Gregorio Fernández unido a este precioso busto, o tomó mal las notas al visitar el Museo. Es corriente atribuir hoy la obra a Juan de Juní y yo soy de la misma opinión. Como que parece la cara arrancada de una de las mujeres del grupo del Entierro de Juní en el mismo Museo. Creemos también que el busto relicario representa a Santa Ana; pero eso es lo de menos: pudiera muy bien ser la prima de la Virgen.

No se sabe tampoco la procedencia de esta obra. He husmeado papeles y no he encontrado nada concreto sobre la iglesia a que pudo ser destinada en principio.

En el Catálogo del Museo, está señalado con el número 69.

ENTIERRO DE CRISTO

El autor más antiguo que tengo noticia diera el nombre del autor de de esta estupenda obra de arte, que condensa el genio y carácter de la obra de Juní, fué Don Juan Antolínez de Burgos en la *Historia de Valladolid*, pág. 264.

Dijo con la brevedad en él acostumbrada cuando se trataba de obras artísticas: «Hay otra capilla cerca de la sacristía con su claustro; es fábrica insigne, así por su traza y disposicion costosa y elegante, como porque su retablo es obra de Juan de Juní, uno de los mas diestros y primeros artífices que en todos los reinos conocieron las edades. Construyó esta capilla Don Fr. Antonio de Guevara, obispo de Mondoñedo...» Luego Don Antonio Palomino de Castro en *Parnaso español pintoresco laureado*, o sea *Noticias, elogios, y vida de los pintores, y escultores eminentes españoles*, catalogó la obra: «otra [medalla como el sepulcro de la catedral de Segovia] de la misma calidad, y de su mano hay... en la capilla del Sepulcro, y en los intercolunios san Francisco y san Buenaventura,» refiriéndose á Valladolid.

También citó, como no podía menos, este sepulcro del Señor, Don Antonio Ponz *(Viage de España*, XI, 97), así como Don Juan Agustín Ceán Bermúdez *(Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (II, 362): «El entierro de Cristo y las estatuas de S. Francisco y S. Buenaventura en el retablo de una capilla interior», que antes que esto la alabó diciendo, equivocadamente, que había hecho la obra en 1586.

Don Isidoro Bosarte *(Viage artístico*, pág. 181) excedió el elogio:

«*Sepulcro de Cristo*.—En una capilla interior del convento de San Francisco hay un altar, que es muy celebrado de todos, y se estima como una excelente obra de Juní. Consta de ocho columnas en dos cuerpos, y entre las columnas del primero se contiene un Sepulcro del Señor con

las figuras de la Vírgen, San Juan, la Magdalena, Santa María Salomé, y los Santos Varones, figuras todas mucho mayores que el tamaño natural. El cuerpo del Señor está tendido todo á lo largo sobre la cubierta del sepulcro, y tiene puesta la mano izquierda sobre el vientre. El brazo derecho está extendido á lo largo arrimado al cuerpo sin desvío alguno. El cadáver del Señor está yerto, y no con la flexibilidad que el de Segovia que lo acaban de baxar de la Cruz. La urna sepulcral es muy baxa. Recibe el cuerpo del Señor en una sábana, y la cabeza en dos almohadas. Las figuras de nuestra Señora, San Juan y las dos Marías Magdalena y Salomé, todas están de la parte de allá del sepulcro de pie derecho mirando el cuerpo difunto del Señor. La Vírgen tiene los brazos abiertos y un poco inclinada la cabeza sobre el hombro derecho, y por aquel lado San Juan pasando su brazo derecho por delante del pecho de la Señora la sostiene para que no caiga desmayada. Junto á San Juan está Santa María Salomé, que en una toalla pendiente del hombro, y que va á dar sobre la mano izquierda presenta la corona de espinas del Señor. En la mano derecha tiene un pañuelo con que se ha limpiado ya las lágrimas. La Magdalena llora con desabrimiento y en el ademan de despecho de que ya no volverá á ver mas al Señor por estar en el sepulcro, pierde la mano derecha que se le oculta en la manga de su ancha túnica ó pelliza, pues está vestida á la manera oriental, y el adorno de su cabeza es de sumo artificio y gracia. En la mano izquierda lleva su vaso de los ungüentos. Los dos Santos Varones estan al primer término de la historia. No sé decidirme entre las dos figuras relativamente á su importancia; porque el Nicodemus que está hácia los pies del Señor es enteramente ideal, y el San Josef que está hácia la cabeza del Señor es enteramente natural. Nicodemus enseña lo que se puede hacer por el arte depurado de toda imitación individual, y el Josef de Arimatea en quanto á su cabeza es un retrato que enseña como se debe imitar la naturaleza individual. Que persona retratase Juní en esta cabeza no se sabe, ni creo que nadie haya procurado saberlo. Ella es de un viejo de gran dignidad natural en sus formas. Tiene los accidentes de la vejez en las arrugas de la frente y pellejos de la garganta, sin perjuicio de la grandiosidad del estilo. La accion de Nicodemus es mirar al cielo, teniendo entre los dedos de la mano derecha con muchísima fuerza un pedacito de lienzo fino, y con la izquierda tiene asido un jarro. Uno y otro de los Varones tienen hincada una rodilla en tierra. El Jósef de Arimatea ha tomado una espina de la corona, que tiene en la toalla aquella María, y entre las yemas de los dedos pulgar y índice de la mano derecha la muestra á los que pasan por el camino y les dice: «Vosotros los que podeis entrar en la justicia de mis «sentimientos, mirad como eran las espinas de la corona de irrision y «dolor con que taladraron las sienes de este inocente ántes de cometer «en su persona el horrendo atentado de su muerte, para perdicion de ellos «mismos y eterno escándalo de los siglos.» Esto lo está diciendo el Santo Josef con aquella misma entereza y valor con que había entrado á Pilatos á pedirle el cuerpo de Jesus difunto para darle sepultura, segun refiere en el evangelio San Márcos. En los intercolumnios hay dos sol-

dados pretorianos para guardar el sepulcro, y son figuras de mucho mayor tamaño y mejores que los guardas hebreos del Entierro de Cristo en la capilla de la Piedad de Segovia.

»Toda esta obra es de yeso [1], y por tanto de poco coste. Se dice que mandó adornar esta capilla y hacer altar el Obispo de Mondoñedo Don Fr. Antonio de Guevara, y que en ella está enterrado. No es difícil de averiguar el dueño de la obra de este altar; porque en la urna del Señor hay pendientes de unas manillas unas cartelas pequeñitas, en que estan pintadas unas armas de blason. Cuyas fuesen aquellas armas ese habrá sido el dueño de la obra.

»La fecha que traen los escritores quando hablan de esta obra de Juní es falsa: porque los números que en ella estan anotados son 1686, que no es el año en que se adornó la capilla por Juní, sino el año de la perdicion de la capilla. Es el caso que en el año de 1686, cuyos números son bien abultados, un pintor de mala mano acometió á toda la obra de Juní pintarrajeándola de alto á baxo; y aunque no pudo acabar de destruir todas las bellezas de Juní hizo sin embargo en ellas grande estrago. La data primitiva de la conclusion, que acaso estaría debaxo de la que aparece, no se sabe; pero si fuese cierto que Don Fr. Antonio de Guevara mandó hacer á Juní esta historia y adornos, ó si se hiciéron despues de la muerte de aquel Prelado por sus parientes, ó por encargo, la obra deberá caer al rededor de los años de 1544, en que se supone murió el Señor Guevara.

»Si Juní fué tambien pintor y arquitecto no es punto bien averiguado todavía. Puede ser que, segun la costumbre de su tiempo, no se limitase á sola la profesion de un arte. No hemos visto quadro alguno que conste ser suyo; bien que en sus retablos siempre hay pinturas combinadas con las esculturas. En este mismo nicho del Sepulcro de Cristo hay figuradas unas ventanas del pretorio, y por ellas se asoman soldados pretorianos como para ver el sepulcro, cuyas cabezas son buenas.....»

Hasta aquí los que vieron la obra íntegra de Juní y cuyos escritos han sido publicados.

El continuador de Ceán (conde de la Viñaza, *Adiciones al Dicionario Histórico... de... Cean*, II, 321) catalogó la magna obra:

«Un retablo de yeso que se colocó en una capilla interior. Consta de dos cuerpos—[debió decir constaba, pues hacía mucho tiempo que se había demolido el convento cuando escribía el conde de la Viñaza]—con cuatro columnas en cada uno. En el medio del primero el *Entierro de Cristo* con figuras mayores que el natural: en primer término las de Nicodemus y Josef de Arimatea, en actitudes muy expresivas; sigue el cuerpo yerto y tendido de Cristo sobre la cubierta del sepulcro y mas allá la Virgen, San Juan y las tres Marías en pie mirando al Señor. Entre las columnas laterales aparecen dos soldados, de mayor tamaño, que van á custodiar el sepulcro.» Salvando el *lapsus* de las tres Marías que cuenta

---

1 Se refiere Bosarte, indudablemente, a las labores de la capilla, pues las figuras del Entierro son de madera.

aparte de la Virgen, el conde de la Viñaza siguió la detallada descripción de Bosarte.

En dos documentos de importancia se habla de la atribución a Juní de este magnífico grupo de siete figuras: en el pleito sobre el retablo mayor de la Antigua de Valladolid y en la *Historia inédita del convento de San Francisco de Valladolid;* allí, como confirmación plena; en ésta, con alguna duda por parte de Fr. Matías de Sobremonte, en la persona que de ello se encargara, eso que no la admite la fuerza de la expresión y demás caracteres de la obra.

En 1546 decía Jerónico Vázquez, en una declaración dada en el pleito citado entre Giralte y Juní por el retablo de la Antigua, que había visto la obra «del obispo de mondoñedo de san fran.co desta v.a en lo cual tardo [Juní] cinco años en tan poca cosa» (¿á qué estaría acostumbrado Jerónimo Vázquez?); Pierre Picart (en 1548) expuso que vió de Juní parte de la obra del obispo de Mondoñedo; y no más claro dijo Gaspar de Tordesillas, que vió cierta obra que Juní hizo en la capilla del obispo de Mondoñedo; Juan Llorente vió también las obras que hizo Juní en dicha capilla, así como las «que hizo pa el Almirante don Fadrique difunto en el monest.o de san fran.co de la villa de medyna de Rioseco»; Llorente de Herreros fué más explícito, declaró que «no a visto a nadie q le diese bentaja esceto a berruguete en españa», y que «Juny hiço en esta villa [Valladolid] las obras de las historias del Retablo de la capilla del obispo de Mondoñedo e fizo otras cosas». Remachó el clavo el licenciado Balboa al expresar que «a visto algunas obras como el san gr.mo y san sebastian de san fran.co de medina de Ruyseco hecho de barro y el Retablo del obispo de Mondoñedo e ziertas figuras del obispo guebara q hizo el dho Juan de Juny.»

Fr. Matías de Sobremonte, en la historia manuscrita mencionada, no duda que la obra sea de Juní, sí que a él fuera encargada.

Después de describir la capilla de Mondoñedo, dice:

«En el nicho del altar devajo de la media concha y entre dos vultos grandes de hieso vaciados que representan dos soldados de guardia cada vno entre dos columnas, esta vn retablo de madera del Sepulchro de Christo. S. N. con otras cinco figuras de estatura natural que representan los afectos de dolor y admiracion con gran propiedad y valentía. Nuestro insigne Diego Valentin Diaz bien noticioso de artífices de pintura y escultura aseuera que no solo el retablo sino toda la fabrica de la capila y claustro es obra de Juan de Juní insigne estatuario frances que estaba entonces en Hespaña y en Valladolid donde hiço tambien la imagen de la Soledad, que esta en el palacio de las Angustias, y la de S. Antonio del entierro del Oidor Salon que esta enfrente desta Capilla, y en San Francisco de Rioseco las dos imagenes vaciadas de barro cocido de San Sebastian y S. Geronimo y otros adornos de la Capilla maior Iglesia y choro que con todo aquel Conuento mando hacer el gran Almirante Don Fadrique Henriquez el II. Para mi monta mucho el Juicio de Diego Diaz especialmente en esta materia solo me hace fuerça esta clausula del testamento del Obispo de Mondoñedo, que otorgado en Valladolid á 7 de

henero del año 1544, ante Juan de Santiesteban escrito en pergamino se guarda original en nuestro archivo Iten decimos y declaramos que tenemos dados a Juan Martin maestro que labro el sepulchro que esta puesto en el altar de la dicha nuestra Capilla, mill ducados mui poco menos como parecera por los conocimientos que tenemos del; e los que tiene Juan de Morales, cambio; mandamos que le cumplan por todo ello a cumplimiento de mil y cient ducados que con esto tenemos por cierto que descargamos i cumplimos con nuestra conciencia para con el. Pudo ser que Martin, se obligase a hacer este retablo y por su quenta le obrase Juan Juní.....» [1].

Otro dato se comprueba también, y es la fecha aproximada en que se hizo la obra de escultura. En 1537 se empezó a hacer la capilla, según escrituras del carpintero Pedro de Salamanca y del albañil Pedro Moreno, de 23 de febrero y 3 de marzo de 1537, con el obispo Don Antonio de Guevara, ante Jerónimo de Cabezón; luego se armoniza bien que se acabara por 1543 el sepulcro, pues alrededor de 1544 supone Bosarte que se hiciera, y ya se sabe, según dijo el testigo Vázquez, no muy afecto a Juní, que «tan poca cosa» le llevó cinco años.

---

1 Para comprobar esa cita de la cláusula del testamento del obispo Guevara, dí comisión a mi erudito amigo Don Agustín González de Amezúa para que, de los manuscritos de Salazar, que se conservan en la biblioteca de la «Real Academia de la Historia», me copiara las cláusulas pertinentes a la capilla del convento de San Francisco. A su bondadosa diligencia debo, pues, estas cláusulas, confrontada la principal para mi objeto con la transcrita del P. Sobremonte.

«*Testamento de Don Antonio de Guevara Obispo de Mondoñedo a[ño]* 1544»

(Fecha: Valladolid 7 Enero de 1544.—Bib. Acad. Hist. Salazar, M. 44. Tomo de Varios. Letra del siglo XVII).

. . . . . .

iten mandamos e decimos que por q nos hicimos y fabricamos la dha nra capilla del sepulcro donde nos mandamos sepultar en el dho monasterio del Sr. S. francisco por ende dejamos por patron de la dha capila al Sr. don hernando de guevara nro herm.º

Iten decimos e declaramos que tenemos dados á juº martin maestro que labró el sepulcro q esta puesto en el altar de la dha capilla mill duºs muy poco menos como parecera por unos conocimientos que tenemos del e los que tiene juan de Morales cambio mandamos que se cumplan por todo ello a mill y cien duºs y con esto tenemos por cierto que descargamos e cumplimos para con nra conciencia e para con el.

. . . . . .

iten mandamos e decimos que por q nos encomendamos [a] Alvaro de Venabente tesorero de la armada nos hiciese traer una piedra de polfido para nuestra sepultura rogamos e encarecemos a nros testamentarios q tengan cargo pues les parece q la he mandado traer que la asienten sobre mi sepultura y le den y paguen por ello lo que dijere q le ha costado.

. . . . . .

iten mandamos que se den para la obra que aora nuevamente se edifica en la yglesia de santa maria la mayor desta villa cinco mil mrs porque nra S.ª sea buena intercesora por mi anima.

Iten decimos q por q nos compramos de lope de tocones v.º desta villa un suelo q es situado fuera de la puerta de teresa gil a los çurradores el cual compramos e tenemos libre sin censo alguno por q luego lo redimimos como parece por las escrituras q dello pasaron e nra yntencion e voluntad era de labrar unas casas buenas en la delantera y otras dos pequeñas en la trasera del dho sitio que hiciese en todo doce o quince mil mrs de renta lo qual fuese para la dha nra capilla y anejo della para el patron della con q el tal patron diese doce ducados en cada un año para doce fiestas... [manda a don Hernando el dicho suelo].

La duda que se le ofreció a Sobremonte de que el encargo se le haría a Juan Martín, «maestro que labró el sepulcro», no tiene importancia alguna. Lo probable es que fuera una equivocación del escribano que redactó el testamento del obispo Guevara. ¿Quién era ese Juan Martín, «que labró el sepulcro», cuando los testigos del pleito referido, que vivían y conocían a Juní, y que sabían de sus obras, bien claramente expresan el autor? El testamento le hizo el obispo poco antes de fallecer, y no se paró en barras el amanuense del escribano. La obra está pregonando quién guiaba la gubia.

Al tratar M. Marcel Dieulafoy *(Estatuaire polychrome en Espagne*, página 120) de esta obra la prefiere, con justicia, al grupo de la catedral de Segovia, considerado éste, sin embargo, como obra capital del maestro. Está muy acertado en sus juicios críticos, no así en los históricos, pues supone que «El Cristo fué ciertamente estudiado según el modelo que había servido en Segovia»; lo que parece indicar que el grupo de Valladolid fué posterior al segoviano, y, es todo lo contrario; lo de Valladolid fué de lo primero que hizo en Castilla, con los barros cocidos de Medina de Rioseco y de León, y lo de Segovia de lo último que labró.

En igual error cayó M. Paul Lafont *La Sculpture Espagnole*, pág. 192) al señalar el 1586 como fecha de la obra, cuando hacía bastantes años había fallecido Juní. Dice del grupo que está «desgraciadamente incompleto, pues quedan nada más los principales fragmentos: La *Virgen sostenida por San Juan* [da grabado], *san José de Arimatea* [grabado], dispuesto a ungir de esencias al Salvador, y el *Cristo en el sepulcro* [grabado] [1]. El cuerpo del divino ajusticiado—añade,—extendido sobre un sudario, la cabeza inclinada hacia la derecha, un brazo doblado sobre el pecho, el otro cayendo inerte sobre el costado, es inolvidable; tiene la rigidez cadavérica. De la lanzada que tiene en el costado se escapa sangre opaca y coagulada. La cabeza, robusta y fuerte, deja impresión de lástima con sus ojos hinchados, su nariz abierta, sus labios lívidos y fofos.»

Siempre ha sido de gran estimación este magno grupo del *Entierro*. La Comisión clasificadora de los objetos artísticos y científicos de los conventos suprimidos, no recogió las estatuas de que se compone, en 16 de mayo de 1836; antes al contrario, decía que quedaban en San Francisco; ignoro cuándo fué trasladado al Museo; pero en 1843 estaba en la sala 1.ª de Escultura con el número 11, según el *Catálogo de las pinturas y esculturas que se hallan colocadas en el Museo provincial de Valladolid*, redactado por Don Pedro González Martínez, Director de la Academia de Bellas Artes, publicado en el *Compendio histórico y descriptivo de Valladolid*. En ese catálogo se reseñaba así la obra: «*El Sepulcro de Cristo* con la Magdalena, la Virgen y varias figuras de cuerpo entero, del tamaño natural por el célebre Escultor Juan de Juní, que era

1 No vió Lafont, sin duda porque entonces no estaban agrupadas las siete esculturas, como ahora lo están en el Museo, las otras tres estatuas: Nicodemus, la Magdalena y María Salomé.

de nación flamenco; aprendió en Roma la Escultura en la Escuela de Micael Anjel. Murió en Valladolid por el mismo tiempo que Gregorio Hernandez, con poca diferencia;» sí, la poca diferencia de sesenta años!

En el *Inventario* manuscrito, de 1851, del Museo, figura en la misma sala y con el mismo número que en el catálogo anterior. En el *Catálogo provisional del Museo de pintura y escultura de Valladolid* por Don José Martí y Monsó, tenía el número 150 en la Escultura.

En el catálogo de 1916 figura este grupo con los números 61 a 67.

SAN ANTONIO ABAD (de Gaspar de Tordesillas).

No ha faltado quien haya atribuído esta hermosa estatua a Juan de Juní, sin perjuicio de que el estilo de éste no se ve en ella en ningún detalle. La atribución era caprichosa a todas luces; pues aunque había sonado ya el nombre del autor, del verdadero autor de la obra, al recogerse los objetos artísticos de los conventos suprimidos, no vieron los comisionados de Valladolid más que esculturas de Berruguete, Juní y Fernández, y hasta algunas veces barajaron a placer los nombres de estos artistas.

En el *Catálogo* del Museo de 1845, así como en el *Inventario* de 1851, que, indudablemente, es un calco de aquél, se reseñó en la sala primera de Escultura, al número 24, un «*San Antonio Abad*», del tamaño natural, por Juan de Juní.» No tenía ninguna justificación la especie, pero así se consignó, y, es claro, corrió como buena la noticia, que nadie se ocupó de comprobar, mucho más cuando ya antes se había señalado la estatua por obra de Gaspar de Tordesillas.

Dejo indicado en mi estudio sobre *Los retablos de San Benito el Real*, que si Ponz expresó que el de San Antonio Abad en San Benito era del estilo de Alonso Berruguete, cosa nada de extrañar, Llaguno y Amirola (*Noticias de los Arquitectos*, etc. II, 22) dió el nombre, por primera vez, de Tordesillas unido a ese retablo, y más tarde Bosarte documenta la obra, pues aunque no cite el instrumento, se basa en los papeles del archivo del convento de San Benito, para fijar la filiación del retablo y su San Antonio Abad, que le parecía «mejor que el San Benito de Berruguete».

Don Pedro González Martínez no se fijó, sin duda, en este dato de Llaguno y de Bosarte que habla por boca del archivero de San Benito, P. Mauro Manzón, y el mismo error se dejó pasar en el *Inventario* referido; verdad que en aquella época más se dedicaron a recoger, y no fué ello poco, que a identificar obras.

Por lo demás, se rectificó luego la atribución y Martí en su *Catálogo* de 1874, en el número 138 de Escultura, reseñó de «Gaspar de Tordesillas, —San Antonio Abad. Tamaño natural», y Muñoz Peña en *Renacimiento en Valladolid* (p. 84), elogió la estatua como de Tordesillas, diciendo que «es una obra muy notable por su expresión y por la buena distribución y plegado de sus paños, pero sobresale principalmente por lo acabado y

perfecto de la pintura y estofado con que supo revestir y adornar esta estatua, pues es una de las más sobresaliente en este sentido, entre las muchas que hay en la escultura religiosa española.»

Nadie duda ya de que la estatua de San Antonio Abad sea de Gaspar de Tordesillas, y de ningún modo de Juan de Juní, atribución que no comprendo cómo pudo ocurrirse en 1845 y menos en 1851.

En el catálogo del Museo (1916) tiene el número 60.

SAN BRUNO

Estatua es ésta que han atribuído todos los escritores de cosas de arte de Valladolid y hasta los documentos oficiales, a Juan de Juní, y yo creo que todos se han equivocado de medio a medio, por seguir sin reflexionar, quizá, la especie que vertiera el primero que mentó la escultura.

Por de pronto, como de Juní citó Palomino en Aniago, «un San Bruno maravilloso»; repitió Ceán (II. 369) «La [estatua] de San Bruno en su capilla»; siguen el *Catálogo de* 1845 y el *Inventario* del Museo, de 1851, reseñando en la sala primera de escultura al número «20. S. Bruno de Cuerpo entero Juan de Juní. Tamaño natur.[1] » «magnifica escultura», según aquél; el *Catálogo* de Martí (1874) también atribuye a «Juan de Juni. —San Bruno.—Tamaño natural», con el número 141; del mismo modo, Don Pedro Muñoz Peña, en *El Renacimiento en Valladolid* (pág. 71), dice que «En el Museo hay de Juní un *San Bruno*», y a pesar de que en la página siguiente escribe que «Sólo el *San Bruno* que existe en el Museo le vemos reposado y tranquilo, cosa rara en Juní de quien dijo Ceán Bermúdez que tenía el gusto de *mover las figuras*», sigue no dudando, como se ve, en la atribución; M. Paul Lafont (192) menciona que «Entre las mejores producciones de Juan de Juní, que se encuentran en esta hermosa colección provincial [Museo de Valladolid], conviene señalar... un *san Bruno*, soberbio de aire», y al tratar de Gregorio Fernández, añade más tarde, que este último escultor trabajó para los Cartujos de Aniago; hasta M. Dieulafoy (121) cayó también en el error general de atribuir el San Bruno de Aniago á Juní.

No puede ser más general la atribución, y, sin embargo, yo no puedo creer en ella. Nació del dicho de Palomino, y nada más; porque el sosiego y la tranquilidad de la figura, la contemplación mística y dulce que del Crucifijo que tiene en la mano derecha el santo manifiesta, no podían ser del genio de Juní; luego, hay otra porción de circunstancias que niegan la paternidad, seguida tantas veces: los plegados del hábito, seguidos y rectos, su lisura de color, la encarnación del rostro... Compárese con la de San Antonio de Padua, en el mismo Museo, y se observará un mundo de distancias entre una y otra; el artista acostumbrado a trabajar al gusto que resplandece en el santo taumaturgo ni aun por una vez tan sólo, podía labrar al gusto, al estilo tan completamente diferente que representan actitud y túnica de la escultura del cartujo.

El error pudo ser disculpable en Palomino y Ceán, que no vieron la

obra; pero que cayeran en él Martí, Lafont y Dieulafoy, observadores de criterio, y excesivamente mesurado el primero, es incomprensible.

He leído también, no recuerdo en este momento dónde, que alguien atribuía la estatua a Gregorio Fernández. Otro error crasísimo. Si la tranquilidad y dulzura eran características de Fernández, y la escultura que ahora cito las tienen, hay, en cambio, gran diferencia entre los paños de las obras auténticas de Gregorio y esta de San Bruno, aparte otras variaciones que más se echan de ver en el Museo mismo. Lleva otro particular la de San Bruno, que la conciencia artística de Fernández hubiera rechazado. Era la estatua para altar, para ir encajonada en un nicho, y, por lo tanto, aparece hueca por la parte posterior. Gregorio Fernández, tan escrupuloso y nimio siempre, aun contando con el sitio en que se colocara, ¿había de acceder, por cuestiones de maravedises, en que al fin se traduce ello, en hacer una estatua de sólo el frente? Su naturalismo no comprendía esas licencias y tolerancias; él hacía las figuras en redondo, para que pudieran verse por todos los lados. Por más que, como digo, no hay que llegar a tanto; el hábito es de otra *tela* de las que hacía Gregorio Fernández.

Hoy por hoy no me atrevo a indicar autor probable a esta estatua, así como tampoco he encontrado datos que a ella se refieran entre los papeles del Museo formado en la época de la exclaustración, existentes en la Comisión de monumentos. Lo único que afirmo, es que el San Bruno de Aniago no puedo atribuirle a Gregorio Fernández, y muchísimo menos a Juan de Juní, artista de otros temperamento y estilo. Del portugués Manuel Pereira «Dícese que había estudiado su arte primero en Italia y luego en Valladolid, que tan excelentes modelos ofrecía a los imagineros», como apunta D. Pedro de Répide en *La escultura madrileña en el siglo* XVII *(La Esfera,* núm. 79, 3 julio 1915). Pereira, como es sabido, *creó* la estatua de San Bruno: hizo una para la puerta de la hospedería de los Cartujos en la calle de Alcalá de Madrid; otra en la Cartuja del Paular; otra, la más vulgarizada, para la capilla de la Cartuja de Miraflores, de Burgos. ¿Sería esta otra de la Cartuja de Aniago también de Pereira? No me atrevo a asegurarlo como digo. Hay alguna diferencia en la actitud, lo que no sería objeción importante. El San Bruno de Valladolid tiene un libro en la mano izquierda; el de Burgos, no tiene nada, la mano extendida, el brazo semicaído. La expresión de las cabezas es, sin embargo, muy parecida, así como la posición del brazo derecho con el Crucifijo, y la posición de la figura. Digo que no me atrevo a afirmar nada; más veo esta estatua de San Bruno más próxima a Pereira que a Fernández, y mucho más que a Juní.

Sin embargo, tengo dicho de esta estatua en otro lugar *(Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid.—Catálogo de la sección de Escultura, 1916,* página 62), que «Más probable es que lo fuera del conocidísimo Manuel Pereira, y mejor aún del vallisoletano Pedro Alonso de los Ríos, quizá antes de establecerse en Madrid, por cuya razón a este principalmente se la atribuímos.»

Alonso de los Ríos hizo un San Bruno de mucho mérito. En el mismo lugar, como nota biográfica, escribí:

«Dijo Ponz *(Viaje*, X, c, 4.ª, n. 29) que «Pedro Alonso de los Ríos fué uno de los buenos escultores que hemos tenido. Nació en Valladolid a mediado del siglo pasado [XVII], y murió en Madrid al fin de él. Hay en esa Villa [de Madrid] muchas obras suyas, y esta que aquí se refiere, es una de las mejores.» A la que se refería era a una estatua de San Bruno colocada en el barroco retablo de la sala capitular de la Cartuja del Paular, obra que le recordaba, por ser «en algo parecida», al mismo San Bruno sobre la puerta de la hospedería del Paular en la calle de Alcalá de Madrid. Es decir, que le recordaba, por su parecido, una obra de Manuel Pereida, escultor que alguien dice que estudió en Valladolid.

»Pedro Alonso de los Ríos aprendió su arte en Valladolid con su padre Francisco Alonso. Falleció a los cincuenta años en Madrid en 1700. Fué maestro de don Juan de Villanueva, escultor, padre del famoso arquitecto de los mismos nombre y apellido.»

La estatua está hoy catalogada en el Museo de Valladolid con el número 152.

Mesón de los Reyes (desaparecido)

BULTOS DE LOS MAGOS

«Tres bultos de los santos—Reyes—muy excelentes» citó Palomino como obra de Juní, y de la noticia se hizo eco Bosarte (pág. 186) que no encontró en su tiempo tales esculturas: «De las cosas que no parecen—escribió—es una el relieve de Adoración de los tres Reyes que dice Palomino había en el meson de los Reyes de Valladolid.»

Tiene razón Bosarte; no sé yo de otro autor que haya citado esas esculturas de Juní, ni hay indicio alguno, más que lo dicho por Palomino, de que hayan existido.

VILLAPROVEDO (Palencia). **Parroquia**

RETABLO MAYOR

Expresó Ponz (XI, 276) de este pueblo del partido de Saldaña: «En Villa-Provedo es notable la portada de la Parroquia por su sencillez en el órden dórico, y el retablo mayor de tres órdenes de arquitectura compuesta. En los intercolumnios se hallan distribuídos de baxo relieve asuntos de Jesuchristo, y de nuestra Señora, y varios Santos, y figuras alegóricas también de escultura, con algunas pinturas: todo executado con gusto, e inteligencia, según el estilo de Juni».

No dice Ponz sino que la obra era del estilo de Juní; pero al ser el retablo importante, como se deduce de las palabras transcriptas, y teniendo en cuenta que ningún artista se asimiló el estilo del maestro francés, debe ser estudiada la obra, por más que creo hubo algo de exageración en Ponz. Dada por éste la noticia hubiera sido fácil que otro la recogiera y se aficionara a su estudio. Yo ni conozco ese retablo ni a nadie he oído hablar de él.

VILLARENTE (Ayuntamiento de Villasabariego) (León). **Iglesia**

RETABLO

Se ha expresado, y había llegado a mi noticia, que en un pueblo cercano a León había un retablo de Juní, como ciertamente habrá otras más obras en León o su provincia debidas a la mano del maestro, y para todo lo de esa provincia dí encargo a mi colega Sr. Torbado, lo comprobara y me uniese los datos que pudiera allegar. Su diligencia ha sido plausible y a Villarente, lugar del Ayuntamiento de Villasabariego se ha dirigido; mas el viaje resultó baldío.

«El domingo pasado—5 de abril de 1914—fuí al pueblo del retablo de Juní,—me escribió,—con objeto de darte algún detalle, y mi sorpresa fué que allí no queda nada ya; yo no le había visto, pero era creencia general que en Villarente (que es el pueblo) había un retablo de mano de Juní; no recuerdo por que escritor se sabe».

Gómez-Moreno me ha confirmado que «En la parroquial de Villarente solo quedan unas tablas góticas en retablo churrigeresco,» pero nada de Juní, ni que le se parezca.

ZARATÁN (Valladolid) **Parroquia**

CRUCIFIJO

Don Marcelino Gutiérrez del Caño en su *Historia de la villa de Zaratán* (página 72) expresa, al referirse a los objetos de la parroquia de San Pedro: «Entre las imágenes que adornan esta iglesia citaremos, en primer lugar, un precioso crucifijo, de tamaño poco mayor del natural; se atribuye a Juan de Juní y puede considerarse como una verdadera joya artística».

Efectivamente; en el altar colateral del Evangelio existe un Crucifijo; pero no tiene ninguno de los caracteres de las obras de Juní: es perfectamente simétrico, cuelga de los brazos, el paño superfemural tiende al plegado abultado y rígido de las telas de Gregorio Fernández; dicho paño está anudado al lado derecho y se ofrece algo caído del otro

lado, y hasta por su coloración dista muchísimo de los que hizo Juní en otros Crucifijos. No hay más que verle para reputarle obra de un escultor anónimo que más se aproximaba a Fernández, a quien quizá quisiera imitar, que a Juní. Tiene, además, los caracteres todos de las obras del siglo XVII, y es un dato más para negar una atribución que solo he leído en el citado libro del Sr. Gutiérrez del Caño y que no puede estar más equivocada.

OBRA EN LUGAR NO CITADO

RETABLO

De una obra completamente desconocida de Juní, y lo que es peor hoy perdida, da cuenta Don Elías Tormo en su estudio sobre *La Inmaculada y el arte español* publicada en el tomo XXII del *Boletín de la Sociedad española de excursiones*. Dice así en la página 177, nota:

«En los fondos de la casa Lacoste hay una fotografía de las de Laurent, su antecesor, B. 1545, que reproduce un no muy grande retablo de talla de estilo muy personal de Juan de Iuní, y aun de la primera época del escultor, a toda evidencia, obra todavía plateresca *grosso modo*. El centro representa con toda evidencia la Inmaculada Concepción a la manera simbólica. Es otra de las muchas que habrá todavía de pleno siglo XVI; pero añade la *auténtica* del tema con estas palabras en mayúsculas en la cartela: CONCEPTIO TUA DEY GE / NITRIY VIRGO GAVDIVMO / VNIVERSO MVNDO. El retablo se forma con esa imagen (centro) flanqueada por Santos Padres en cuatro hornacinas (faltaba uno); los Apóstoles en predela; Calvario en ático prolongadísimo (falta el Crucifijo), y otras menudencias».

No puede decirse más con menos palabras.

En efecto; el retablo es pequeño, pues está fotografiado sobre una mesa de altar que llega a los extremos. La predela tiene el Apostolado en figuras de más de medio cuerpo. Van emparejadas en dos grupos a cada lado, a excepción del centro que lleva cuatro figuras. El cuerpo principal del retablo se halla dividido por seis columnas en cuatro nichos con las estatuas de Padres de la Iglesia, dos por cada lado, y otro nicho central que contiene la Inmaculada. Los nichos laterales terminan antes del entablamento, el central se eleva hasta la cornisa de aquel. El friso contiene los querubines, a que tan aficionado fué Juní. El ático es muy elevado: las columnas que sostienen el medio punto que cierra el motivo principal, son de la misma altura que las del cuerpo principal; en las aletas de este ático, correspondiendo a los nichos más próximos al central, medallones ovalados ostentan relieves con San Joaquín (?) y San José de medio cuerpo; el nicho del ático conserva las estatuas de la Virgen y de San Juan, falta el Crucifijo, al pie de cuya cruz se ven una calavera y las tibias; en las enjutas del arco, llevaba niños (solo se conserva el

de la derecha) que sostenían un pabellón, en el centro del cual hay otro querubín, y a los lados del coronamiento dos figuritas en actitud exagerada de mirar hacia lo alto. Aún remataba en frontón, del que faltaba todo adorno.

La atribución del Sr. Tormo está perfectamente hecha y cualquiera que conozca las obras de Juní la suscribiría. Algunas figuritas de la predela, la estatua de la Inmaculada, la Virgen y el San Juan del ático, los querubines, el niño que sostiene el pabellón, están pregonando la mano del maestro, pero de un modo inconfundible, con ese carácter tan determinado y tan suyo.

El retablo cuando se fotografió no solamente estaba incompleto: faltaban una estatua de un Santo Padre, el Crucifijo del Calvario, un niño y los adornos del frontón, sino que además indicaba había sido arrancado de su sitio y se había armado nuevamente, quizá para hacer la fotografía, y no se sabe donde hoy pueda conservarse la obra, que es probable haya caminado a otros países [1], como tantas más de aquellos tiempos, atribuyéndosela al que mejor haya parecido y nunca, con toda seguridad, al maestro Juan de Juní, hecho en otras tierras, pero en Castilla, y sobre todo en Valladolid, desarrollado su arte, que tendrá los defectos que quieran imputarle sus detractores, pero siempre genial y enérgico, de una gran fuerza expresiva, de un movimiento y una vida que reflejan su carácter intranquilo, su espíritu inquieto. Era artista con todas las de la ley.

---

1 Me dice Don José Lacoste, sucesor de Laurent, que «En el catálogo no hay indicación, ni tampoco en los registros de clichés».

ADICIÓN

SANTOYO (Palencia). **Parroquia**

RETABLO MAYOR

No he tenido la suerte, con las obras de Juní, como con las de Berruguete. Mucho se depuró la obra de éste con las notas que me fueron enviadas, y en la *Adición* y *Rectificación* dejé consignado todo lo que merecía ser expuesto. De Juní nada me han dicho, y vuelvo a insistir en decir que la publicación de estas papeletas no obedece a otra causa que la de comprobar o rectificar atribuciones de obras al maestro.

Algo me comunica del retablo de Santoyo el ilustrado lectoral de la catedral de Palencia Don Anacleto Orejón (desde Astudillo, 17 de agosto de 1918), y comprueba algo de lo que dejé dicho, y rectifica que el pintor del retablo fué Antón Calvo, vecino de Palencia, no Antonio Calvo como leyó Ponz, del cual, y de los demás artistas que citó, partía yo en mis hipótesis. Pero nada ha encontrado del escultor o escultores de la obra.

Me escribió de este modo el Sr. Orejón:

«Aprovechando mi estancia en ésta, he visitado el archivo de Santoyo, donde todo está revuelto, lo de la Iglesia y el Concejo y los antiguos escribanos, y en confusión espantosa todo ello.

»No he encontrado las cuentas del tiempo del altar, aunque no desconfío del todo en encontrarlas, y así nada he hallado respecto a los escultores.

»Sin embargo, he visto algo que confirma las dudas de V. respecto a que no fuese Sebastián Cordero el que pagó las obras del altar.

»En efecto, en una visita del 1567 o 68 (no tomé nota) se encarga a los curas que puesto que la iglesia tiene fondos y el pueblo se presta a ayudar se haga cuanto antes el retablo del altar mayor. Lo que es cierto es que la pintura de todo o gran parte de él la pagó la iglesia. En las cuentas que he visto y que empiezan el 1586, se habla del pleito con el pintor del retablo, Antón (no Antonio) Calvo, vecino de Palencia. Siempre se habla de él exclusivamente y nunca jamás de otros compañeros pintores.

»Antón Calvo no llegó a terminar el pleito, pues cobró su heredera Isabel Calvo 2.100 ducados por la mitad de la pintura del retablo, la otra mitad ¿la habría cobrado antes o la cobrarían otros pintores?

»De Antón Calvo he visto dos escrituras hechas en Santoyo, cuando estaba pintando el retablo del dicho Santoyo: una dándole poder el

mayordomo de la iglesia de Villaco de Esgueva para que cobrase 13.000 y mas mrs. que le debía dicha iglesia por la pintura de un relicario, y otra sin importancia, dando cuentas Antón Calvo de una tutoría. En ambos documentos no aparece ninguno de esos otros pintores como testigo.

»He visto además el testamento de la esposa de Antón Calvo, hecho también en Santoyo, y entre los testigos solo hay un pintor, vecino y natural del mismo Santoyo, Francisco Pérez de la Quintana, pero no aparece ninguno de los otros.

«Creo que hay mucho que rectificar respecto a ese retablo. Si algo más encuentro se lo comunicaré.

»De Antón Calvo tengo muchas notas referentes a su estancia en Palencia».

III

ESTEBAN JORDÁN

ALAEJOS (Valladolid) **Parroquia de Santa María**

RETABLO PRINCIPAL

He indicado más de una vez que Esteban Jordán trabajó mucho en la región, y tuvo su obra una importancia de gran consideración así que faltó Juan de Juní; y sin embargo se conocían muy pocos trabajos del artista. Afortunadamente he podido identificar algunas obras suyas, y se ha aumentado el catálogo de las salidas de su taller, poniéndose con ello de manifiesto lo muy apreciado que era Jordán en su época.

Toca el turno por el orden que doy a estas notas precisamente a la obra última que terminó, y parte del descubrimiento de esta desconocida obra de Jordán corresponde a mi buen amigo el docto catedrático y eruditísimo escritor Don Narciso Alonso Cortés. Este señor me indicó que revolviendo y estudiando los voluminosos escritos del Archivo de protocolos de Valladolid, se encontró con una escritura de concierto por la cual Esteban Jordán se obligaba a hacer un retablo para una iglesia de la villa de Alaejos, sin indicarme para qué iglesia podría ser, ni darme la fecha del documento ni el nombre del escribano en cuyo registro encontró dicha escritura. Pero el dato era muy significativo; se tenía una obra más, documentada y todo, de Esteban Jordán, y el feliz hallazgo del Sr. Alonso Cortés revela lo que yo presentía, de que Jordán trabajaría mucho en la comarca, aunque poco a poco vayan conociéndose sus obras.

En el libro *Los pueblos de la provincia de Valladolid* de Ortega Rubio (t. I, pág. 297), sólamente se dice: «Las iglesias parroquiales de *Santa María* y *San Pedro*—de Alaejos—bajo el punto de vista arquitectónico, pertenecen al orden dórico. Son espaciosas, llamando la atención en la primera, el altar mayor y el del *Cristo de la Luz*, y en la segunda, el altar mayor, donación del ilustrísimo Sr. D. Juan Fernández Vadillo, obispo de Cuenca y uno de los prelados más insignes de esta iglesia». Como este obispo, sepultado en el crucero de la catedral conquense, lo fué de 1587 a 1595, y estas fechas caen dentro de los límites de la época de Jordán, creí que el retablo cuya escritura encontró el Sr. Alonso Cortés sería el de la parroquia de San Pedro.

Para adelantar datos pedí noticias al Sr. Don Mariano Miguel López, conocido mío de hace muchos años, y entonces cura ecónomo de Santa

María, y me contestó que el retablo que buscaba era el principal de Santa María y no el de San Pedro, y que un libro antiguo de aquella parroquia daba noticias del pago de la obra y otros detalles de interés, por lo que se deducía que Jordán era su autor. La noticia obtenida por el Sr. Alonso Cortés en el Archivo de protocolos tenía confirmación: el retablo no solamente se había contratado, sino que se había hecho y puesto en la iglesia de Santa María.

Llevó a más su amabilidad el Sr. Miguel López, y me remitió el libro antiguo de la parroquia que regentaba, para que más fácilmente pudiera examinarle. Y, en efecto, en él hay muchos datos curiosos, aprovechando ahora solo los que hacen referencia al retablo; y antes de extractar algunos apuntes no quiero perder la oportunidad de expresar aquí mi agradecimiento a Don Mariano Miguel López por los favores y atenciones que me ha guardado al remitirme el manuscrito.

Se titula éste «Libro donde se toman las Bisitas y quentas de la ygle.ª de sancta maria de la villa de alaexos començado en seis dias del março de mill e quiºs y ochenta y ocho Años»; termina con la visita de 1629.

Extractando lo que ahora hace a mi objeto, anoto de las cuentas que se tomaron al mayordomo Diego de Manjarrés, del año de 1589-90, de Pascuas de Flores a las siguientes (folio 57): «Scriptura del Retablo» «mas que se dio A Haçer Un Retablo para el altar mayor de la dha yglesia a esteban jordan escultor V.º de Vlld y costo la scriptura q̄ zerca dello se hizo ttreynta Reales de Rg.º y signado porq̄ es largo y tiene muchas cōdiçiones», pagándose igualmente 61 reales a Fernando de Porres y Martín Hidalgo por haber ido a Valladolid «a dar a Haçer el dho Retablo, e ynformarse del offiçial que mejor lo haria, y a conçertarse sobre la echura y condiçiones.»

En 1590 se encarga, pues, el retablo, en blanco, como luego se verá, de la parroquia de Santa María de Alaejos, a Esteban Jordán. Y en el mismo año de 1590 (f.º 62 vuelto) se pagan 250 ducados «A esteban jordan... para en quenta de la facion del Retablo que haze para la dha yglesia», y dicha cantidad «se passa en quenta» al mayordomo Miguel Hidalgo «sin perjuiçio del pleito que se trata de que para hacer obras y semejantes gastos han de sacar liçençia del hordinario desta abbadia.»

En las cuentas de los años siguientes viénensele pagando diferentes cantidades a Jordán: En las de 1591-92 (f.º 68 v.) aparece se le habían pagado a Jordán 550 rs.; en las de 1592-93 (f.º 76 v.) 300 ducados en dos veces, 150 en 1.º de agosto de 1592 y otros 150 en 19 de mayo de 1593; figurando (f.º 77) hasta lo que se dió (10 rs.) al mayordomo por sacar un traslado de la obligación del retablo y remate «e otras cosas.» Págansele a Jordán en San Juan de junio de 1594, 56.000 mrs. (cuentas de 1594-95, f.º 94). Y ya entonces estaba hecho y en disposición de ser colocado el banco o zócalo del retablo, pues en las mismas cuentas consta que se pagan 60 rs. a Martín Hidalgo (mayordomo) «por hir a valladolid por el banco del Retablo», así como a Gómez Marqués (f.º 95 v.) 20 rs. «por traer diez y seis carretadas de canto y la custodia de

valladolid...»; 18 rs. «a jusepe heRero por sacar diez y ocho carretadas de canto para el çimiento del dho altar mayor»; y 161 rs. (f.° 96) en obreros «para açer la peana y gradas del altar mayor», continuándose gastando en las cuentas de 1595-96 (f.° 99 v.) 140 rs, que se dieron a Bartolomé Hernández Carpintero por enladrillar las sepulturas «y enluçir la peana del altar mayor.»

De aquí se desprende que en 1595 se colocaba en la iglesia la parte inferior del retablo, y nada más; y hasta 1599 no leo otras noticias referentes a la obra, y esas noticias son que en dicho año se asentaba el retablo, en cuya operación la iglesia gastaba algunas cantidades. En las cuentas de 1599 (f.° 144 v.) se escribe que recibió Francisco de Aguilar 15 rs. «por çinco dias que se ocupo en ayudar a sentar el rretablo», y en las de 1600 figuran (f.° 148) 13 rs. y medio «de clavos para el rretablo», así como 152 rs. «que se gastaron con las personas q fueron a valljd a traer el segundo banco del Retablo», 32 rs (f.° 149) en Cristóbal García «por treze dias que se ocupo en ayudar a poner el rretablo», 46 rs. en Antón Lozano, que ayudó en el monumento «y en la obra del rretablo», 51 rs. a Francisco de Aguilar por clavos para el monumento «y Retablo» (f.° 149 v.); 55. rs. a Juan Rodríguez «por traer prte del Retablo en carreta» y 22 rs. por «vnas barras y clauos p^a el rretablo.»

Entre 1599 y 1600 debió asentarse el retablo, y lo comprueba, además, que en las cuentas de 1600 hay esta partida (f.° 147 v.): «yten se le pasan en quenta [al mayordomo] diez mill mrs por la tasaçion del Retablo que se dieron a joan de montexo escultor vecino de salamanca.» Y esas cuentas dan, además, otro dato interesante: que Esteban Jordán no debió ver colocado el retablo, y que falleció lo más tarde en 1600.

La prueba es evidente. Dice una partida de dichas cuentas de 1600 (f.° 150): «mas se le descargan nuebe mill y ochoçientos y quinçe rreales que pago a pedro de oña como marido y conjunta persona de doña ysabel jordan veçino de valljd y a antonio ximenez procurador de la rr^al chançilleria de la dha villa como padre familias y legítimo administrador de doña jusepa xordan su hija y de doña mag^na jordan su mug^er heredera de esteuan xordan escultor difun^o por rraçon de la obra que el dho difunto hiço en el Retablo nuebo de la dha ygl^a que fue conçertado en tres mill y çien d^os como paresçio por la carta de pago q los suso dhos otorgaron ante gr^mo de ocaña scriu^o de nu^o de la v^a de m^a del campo, q son los que saco la dha ygl^a. De la manda q Hizo d.^on Joan ffr^ez De uadillo. obpo de Cuenca p.^a ayuda al dho rretablo.»

Antes de pasar a citar las diferentes cantidades que siguen percibiendo los herederos de Jordán, he de indicar algo sobre esa manda del obispo de Cuenca. Como dije al principio, según Ortega Rubio, Don Juan Fernández Vadillo donó el retablo mayor de la iglesia de San Pedro, por lo que creí que este, dada la época, pudiera ser el que hizo Jordán. En efecto; el obispo de Cuenca costeó el de la citada parroquia, pero por eso no dejó de mandar 1.000 ducados para ayuda de costas del de Santa María. La partida acabada de transcribir lo indica, pero más evidente se observa en otra de las cuentas de 1598-99 (f.° 136) en la que dice como nota mar-

ginal en letra más moderna: «Mill ducados limosna q hizo el Illmo Sor Dn Juan Fernandez Vadillo obispo de Cuenca para el retablo de Sta Maria,» y en el cuerpo de las cuentas: «mas que Pago a Juan capitan duçientos y quarenta digo ducientos y cinquenta Reales por las diligencias que hiço en ir a cobrar los mill ducados que el obispo de quenca mando para el Retablo de la dha yglª» «mas que Pago a juº capitan treynta Reales a quenta de lo que se le debia de sus caminos y costas de la cobrança de los mill ducados del Retablo...»

Prosigo anotando partidas que cobraban los herederos de Esteban Jordán.

En las cuentas de 1601 (f.º 153 v.) consta que se habían pagado a Antonio Jiménez «procurador de la rreal chancilleria de medina del campo» [se recordará que la de Valladolid se trasladó a la villa de las ferias por la venida de la corte de Felipe III] trescientos ducados, y se añade en la partida: «digo que lo q se contiene en las dhas tres cartas de pago de suso rreferidas son ciento y trece mill y seisçientos marauedis y estos se le Resciuen e pasan en quenta que la vna carta de pago es de zincuenta y seis mill y zien mrs y otra de diez y ocho mill setezientos mrs y otra de treynta y ocho mill nouezientos marauedis que todas juntas azen la dha suma y toda la dha cantidad fue de san juº e nauidad del año de seiszientos e vno.» Vióse el error de la suma y se puso al margen «en esta partida ay cien mrs de yerro q̄ el mayormo» y lo demuestra así:

56	U	100
18	U	700
38	U	900
113	U	700

En verdad que el mayordomo se equivocaba en su contra en 100 mrs pero tampoco eran 300 ducados la cantidad, pues suponiéndoles de 11 rs. y 1 maravedí, los 300 montarían 112.500 mrs., ahora que él pagaría al yerno de Jordán en maravedís, y por estos se hacían las sumas.

En 1602 se abonan a Antonio Jiménez (f.º 194) otros 300 ducados, 150 ducados (56.100 mrs. dice) en cada una de dos partidas, y 150 más en las cuentas de 1603 (f.º 198).

Y ya no aparece más Antonio Jiménez, pero sí los otros yernos de Jordán. En las cuentas de 1504-5 (f.º 206 v.) figura Pedro Jordán de Melgar y Oña pagado con dos mil rs. y con 200 rs. en las de 1605 (.º 219). Pascual Rodríguez en nombre de Felipe de Avila, y este mismo con 500 rs. diciéndose «yerno de jordan», última partida que leo referente a la obra de Jordán.

Las apuntaciones hechas no dejan de fijar algunos datos sobre la obra de Jordán. Se contrata el retablo en 1590 y se fija el precio de 3.100 ducados, cantidad respetabilísima para estar en blanco, es decir, no incluyendo la pintura y dorado. En 1594 se asientan el zócalo y la custodia (sagrario y tabernáculo), y en 1599 se termina la obra de ensamblaje y

talla, la obra de Jordán, y tasa esta, lo más en 1600, el escultor de Salamanca Juan de Montejo, artista desconocido para mí. Esto para la biografía artística de Esteban Jordán.

Además, estos datos facilitan noticias que aumentan las que consiguió Martí en sus *Estudios histórico-artísticos*. Este benemérito escritor fijó el fallecimiento de Esteban Jordán entre el 5 de octubre de 1598, en que otorga codicilo, y el año 1604 en que, según Ponz, se paga a sus herederos parte de la obra del retablo de Montserrat. Puede reducirse ese período a más breve plazo, en cuanto que en 1600, como se ha visto, cobran también sus herederos el retablo de Alaejos.

Otras noticias curiosas se desprenden de lo transcrito referente a la familia de Jordán, que no dejan de interesar. Martí, que fué el que más datos reunió de Jordán, nos dejó dicho que el artista casó primeramente con Felicia González Berruguete, de la que tuvo hijos desde 1558; Felicia vivía en 1562; fué hermana de Inocencio Berruguete y sobrina, por lo tanto, del gran maestro Alonso Berruguete; hijas de este matrimonio fueron María e Isabel, aparte otros hijos que debieron morir niños.

En segundas nupcias casó Jordán con María Becerra, de la que no tuvo hijos; esta señora hizo testamento en 24 de septiembre de 1567.

Por tercera vez casó Esteban Jordán; lo estaba en 6 de octubre de 1572 con María Fernández de Zárate; el matrimonio debió verificarse por 1569, y de él nació la hija menor de Jordán, Magdalena.

De las familias de estas tres hijas de Jordán se dan noticias en el libro que he utilizado de la parroquia de Santa María de Alaejos.

María Jordán (la mayor) estaba casada en 2 de octubre de 1598 (fundación del mayorazgo de Jordán) con el escultor Benito Celma, y tenían por hija a Casilda Jordán. Falleció María el 14 de diciembre de 1609 y se decía mujer de Felipe de Avila: ya se ha visto que este en 1605 figura en las cuentas como yerno de Jordán. De este segundo matrimonio nació Jerónima Melgar, citada en el testamento de su madre otorgado en 12 de diciembre de 1609, y heredera de su tía Isabel; casó con el pintor de Salamanca Juan González de Castro.

Isabel Jordán alcanzó mayor edad que sus hermanas. El dato más antiguo que se tenía de su matrimonio con el pintor Pedro de Oña estaba en el testamento de María, acabado de citar; el libro de Alaejos expresa que ya era yerno de Jordán en 1600, y en 1604-5 se llama Pedro Jordán de Melgar y Oña. Este murió en 24 de mayo de 1622 e Isabel el 10 de septiembre de 1636; tuvo Isabel el mayorazgo que instituyó su padre.

En la fundación de este vínculo (2 octubre 1598) la hija Magdalena, habida en María Zárate, era doncella; y según los apuntes del libro repetido el procurador de la Chancillería vallisoletana Antonio Jiménez, era viudo en 1600 de doña Magdalena, como demuestra el ser administrador legítimo de su hija Jusepa Jordán, y como tal cobró de la iglesia de Santa María de Alaejos en dicho año 1600 y en 1601, 1602 y 1603. Deja ya de sonar el nombre de Antonio Jiménez, y, en cambio, en 1604-5 Oña adquiere los apellidos Jordán de Melgar, porque adquiere su mujer Isabel el mayorazgo, y los que sucedieran en él, según las condiciones de institución,

habían de llevar ese apellido, así como las armas que detalla Jordán: luego Jusepa Jordán falleció en 1603 o 1604, y dejó de intervenir su padre en la cobranza del retablo de Alaejos.

Con los datos citados se aclaran algunos particulares de la familia de Jordán; lo que no se ve por ninguna parte es por qué al fallecimiento de Jusepa Jordán pasa el mayorazgo a la hija segunda del escultor Jordán y no a la primera María, pues llamando a la sucesión a las dos hijas del primer matrimonio, parecía lo natural fuese la mayor la que le adquiriese. ¿Fué concierto entre las dos hermanas, hijas ambas de Felicia? o era excluida la mayor por alguna de las condiciones que impuso Jordán, entre las que se contaban el ser fraile o monja, cometer delito de herejía, lesa majestad o adulterio, casarse con hombre no cristiano viejo, etc., haber sido afrentado por justicia o penitenciado por la Inquisición, o haber tenido o tener bajos y mecánicos oficios?

A más observaciones se prestan esos datos poniéndolos en relación con el libro de Martí; pero volvamos al retablo de Santa María de Alaejos, aunque ya en él haya dejado de trabajar Esteban Jordán. Falta la obra complementaria, la de pintura y dorado, que tanto avalora las de aquella época.

El retablo, como queda dicho, quedó terminado de 1599 a 1600; pero hasta 1604 no se empezó a pintar por Francisco Martínez. Al hacer el 10 de septiembre de 1605 la visita el Dr. Don Fernando Matienzo, vicario y visitador general en la villa de Medina del Campo y su distrito por el obispo de Valladolid Don Juan Bautista de Acevedo, visitó en el altar de la Concepción el Santísimo Sacramento «q hallo collocado en el dho altar por q al pres.e se esta dorando el Retablo del altar mayor y esta todo descompuesto y con andamios» (f.° 201 v.). Preliminares de esas operaciones de pintura y dorado del retablo serían algunos trabajos que ejecutó Cristóbal Velázquez, y que consistirían probablemente en repasar el ensamblaje y escultura y talla antes de la preparación o aparejo para la pintura. La noticia la da una partida de las cuentas de 1605 (f.° 219 v.), en la que se hace constar el pleito que sostuvo Cristóbal Velázquez para lograr su cobranza. Dice así: «rretablo y costas» «yten da por descargo mill y qu.°s rreales que pago [el mayordomo] a p.° gutierrez doçina alguacil y fiscal de la audia hepiscopal de medina del canpo e ne de xpoval belazqez escultor vz° de balladolid por que tenia executado por ellos a la yglesia de santa ma ante el vicario de mna del canpo el dho xpoval belazqez de çierta obra que se hiço en el rretablo de la dha yglesia=y mas sesenta rreales de los caminos del fiscal de travar la exon y haçer pago=y mas vte rreales del mozo q vino a la dha exon con el fiscal y mas doce rreales de los dr°s del juez y vicario que todo suma mill y qui°s y noventa y dos rreales...»

Este Cristóbal Velázquez, escultor, es antiguo conocido: fué el que contrató el retablo mayor de la iglesia de las Angustias de Valladolid, y el que, entre otros trabajos, hizo en la misma ciudad el ensamblaje y talla del retablo de la antigua parroquia de San Miguel, que adornó de esculturas Gregorio Fernández. De este Velázquez y de su hijo Francis-

co, que mucho dudo fueran escultores, me he de ocupar con más detenimiento.

Acabo de indicar que Francisco Martínez empezó en 1604 la pintura y dorado del retablo mayor de Santa María de Alaejos, y, en efecto, en las cuentas de 1605 aparece la primera partida a ello relacionada (f.° 219), «mas da por descargo çien du°s que pago a fr^co^ min^e^ z pintor juan caballero mayor^mo^ q fue de la dha yg^a^ el año de seiscientos y quattro por m^do^ del vicario de medina e quattros de la dha yglesia de la pintura del rretablo...», repitiéndose en las mismas cuentas otra partida de mil reales (f.° 219 v.) por el mismo concepto y al mismo artista.

En 1606 estaba terminada la obra de pintura y dorado del retablo, en cuya obra entraba también la de la capilla mayor, y aún se tasaba entonces la labor de Francisco Martínez. Las partidas a ello referentes son abundantes.

Cuentas de 1606. Se pagan a Bartolomé Hernández 68 rs. (f.° 233 v.) por «hazer y quitar los andamios en la capilla mayor quando se tasso...» Se descargó el mayordomo 22.000 mrs. «que pago a los que binieron a tasar el rretablo», segun «carta de pago firmada de ju° salamanques.» Perdona el mayordomo Rodrigo de Ribera 60 rs. «que a de aber por su ocupacion de los caminos que por la dha yglesia hiço a vallid y a sal^ca^ por los tasadores de la capilla mayor y a açer traer a dos y boluerlos a sal^ca^ para la fiesta de nra s^ra^ de ag^to^ deste año.»

Cuentas de 1607. «...dio por descargo v^te^ y nueue mill quatroçientos y çinquenta e nueue mrs que pago a ju° batista y m^v^ n de çeivera pintores v°s de la çiudad de sal^ca^ por catorce dias y m° que se ocuparon en tasar el rretablo de la dha yglesia e treçe rreales y m° de los quice de los mulos en que vinieron» (f.° 240, v.), y otros 8 rs. a Sebastián García por «llevar los mulos de los tasadores a sal^ca^», 612 mrs. (f.° 241 v.) a Miguel Castrejón «de llevar los tasadores a sal^ca^» y 714 mrs. a Luis Negro, carpintero, «por tres dias y m° que se ocupo en ayudar a sentar el retablo», sin duda en poner las figuras que se separarían para mejor examinar la obra. Y se terminaron las operaciones porque se gastan en clavos 1.462 mrs, «en el rretablo y entapiçar.»

Aún en las cuentas de 1608-9 se pagan a Bartolomé Hernández, carpintero, 11.594 mrs. «de los andamios que hiço para el Retablo» (f.° 248), para que pudieran examinar los tasadores a conciencia, la pintura y dorado de retablo y capilla.

A más de las dos partidas citadas se abonan a Francisco Martínez, otras en multitud de veces. En las cuentas de 1606, una de 800 rs. (f.° 235 v.), otra de 500 rs., otra de 50 rs., otra de 250.000 mrs. (f.° 236), y otra de mil rs. (f.° 236 v.); en las de 1607, se le dieron en una partida (f.° 241) 187.000 mrs. «a quenta de qui°s du°s que la yg^a^ le deve cada año asta cavar de haçer el rretablo y es del año de sei°s y siete», dando Francisco Martínez en 5 de octubre de 1607 carta de pago de todo lo recibido hasta aquella fecha, que eran tres mil ducados, documento que aparece en una hoja inmediatamente antes de las cuentas de 1627, y que transcribo al final.

Algunos disgustos y contratiempos debía costar a Francisco Martínez, que unas veces llaman pintor y otras dorador, el cobro de lo que la iglesia le adeudaba; por ello en las cuenta de 1606 (f.° 231) y en las de 1607 (f.° 238) aparece como rematante del noveno de la iglesia, que importaba 250.000 mrs. al año, modo de reintegrarse o cobrarse fácilmente de esas cantidades a cuenta de su obra, y hasta pleitos sostuvo con la iglesia de Santa María el pintor como prueban una partida (cuentas de 1607, f.° 240) a un escribano, por una escritura de registro y saca, y mejor que esta, otra de las cuentas de 1609-10 (f.° 258), por la cual se pasan en cuenta al mayordomo 13.990 mrs. «que Pareçe auer gastado en los Pleitos que con m^z Pintor tubo con la dha yglesia sobre los quinientos d°s.»

En las cuentas de 1612 (f.° 273) vuelve a cobrar Martínez 112.200 mrs. «a quenta de mayor suma... de dorar el rretablo y çinborrio de la capilla mayor», y otra partida de 2.300 rs. o 78.200 mrs. En las de 1612-13 se le pagan a Martínez 212.000 mrs. (f.° 275 v.). En las de 1613 (f.° 282 v.) 3.978 mrs. En 25 de junio de 1614 cobra Juan de Villasante, cesionario de Francisco Martínez, 52.200 mrs. (f.° 292); en 12 de junio de 1616, recibe (f.° 305) el lic. Rodrigo Osorio, médico, en nombre de Martínez, 172.500 mrs. En las cuentas de 1616-17 (f.° 311 v.) cobra Francisco de Villasante, «Por la paga de dos años que se le deuian a franc^o m^z Pintor del rretablo de la pint^a y dorado», 225.000 mrs.; siguiendo cobrando Francisco de Villasante en las cuentas de 1617-18 (f.° 317), 1618-19 (f.° 340 v.) y 1619-20 (f.° 349 v.), en concepto de cesionario de Francisco Martínez, 240.000 mrs. en las primeras y 272.000 en las dos últimas, no sin que Villasante, como había hecho Martínez, tomase a su cargo la cobranza del noveno en las de 1617-18 (f.° 215 v.).

Pesadas y enojosas resultan estas cifras y repetición de datos; pero prueban de modo elocuente que, a pesar de las escrituras y minuciosos contratos, no se cumplían en aquellos tiempos, tan fielmente como supone el vulgo, las condiciones en ellos estipuladas.

Aparte ya todo esto, he de observar que salen en la obra de pintura del retablo tres nombres de artistas: Francisco Martínez, que ejecuta la obra, y Juan Bautista y Martín de Cervera, que ejercen de tasadores. Los tres artistas eran *conocidos*. El Juan Bautista creo que era el grabador de láminas, del que dijo el conde de la Viñaza (II, 47) tomándolo de Carderera, que «En 1605 se le pagaron 440 reales por la [lámina] que grabó de *Nuestra Señora de San Llorente*, de la parroquia de San Lorenzo de Valladolid», pues aunque la obra era para Valladolid no importaba residiera o viviera luego (un año después) en Salamanca. De Cervera dice también el conde de la Viñaza (II, 120), que fué «pintor excelente y gran conocedor del arte de la arquitectura. Dió la traza del túmulo para las exequias que celebró la Universidad de Salamanca (de cuya ciudad era vecino), á Doña Margarita, esposa de Felipe III. Ejecutóla el veedor y sobrestante *Gonzalo de Puerto*, contraste y mercader de dicha ciudad, que antes había ya hecho el de Felipe II.»

Creo también *conocer* a Francisco Martínez. Para identificarle acudo

a Martí *(Estudios)*, que señaló tres pintores en Valladolid llamados del mismo modo Francisco Martínez y que fueron padre, hijo y nieto, aunque éste no hijo del hijo.

Al primero le llama Martí, Francisco Martínez el viejo, y estuvo casado con Francisca de Espinosa, viuda ya, según un testamento otorgado, en 10 de septiembre de 1560. Este Martínez no podía ser el pintor del retablo de Alaejos. Sí fué el que en 1558 pintó el velo o guardapolvo del retablo de porcelana del altar mayor de Santiago de Valladolid, cuya noticia se me escapó al hacer el estudio de su capilla mayor.

El hijo, Francisco Martínez de Espinosa, nació en 1537, según él mismo declaró en el pleito de Rabuyate con el Ayuntamiento de Valladolid por la obra decorativa en la entrada de Doña Isabel de Valois (V. Juan de Juní). A los 67 años no había de meterse en los negocios de pinturas de retablos, que se acabaron de pagar en 1620, a los 83 años de su vida.

Francisco Martínez Ordóñez fué hijo de Gregorio Martínez de Espinosa, cuya personalidad artística ha revelado Martí, y de Baltasara Ordóñez, nieto, por tanto, de Francisco Martínez el viejo y sobrino del otro Francisco Martínez. Fué bautizado el 28 de abril de 1574 en la parroquia de San Miguel de Valladolid, y su edad se armoniza bien con las fechas del libro de la parroquia de Santa María de Alaejos, pues conviene advertir que el que pintó el retablo siguió haciendo otras obras para la iglesia dicha, que se le pagaban, a su nombre, hasta en 1626; el segundo Francisco Martínez tendría entonces 89 años ¡poco gusto tendría en el arte!

Francisco Martínez Ordóñez (siguiendo la costumbre de ahora en los apellidos), estaba casado en 3 de octubre de 1602 con Magdalena de la Peña, y fué el que en 1606 estofó, con Pedro de Salazar, la estatua de San Miguel que para la parroquia de este título en Valladolid hizo Gregorio Fernández. Formó sociedad en 16 de agosto de 1612 con Pedro Díaz Minaya, Diego Valentín Díaz, hijo del anterior, y Marcelo, hermano de Francisco, para hacer en compañía, durante sus vidas, la obra que cualquiera de ellos concertase, llegando a 200 ducados; pero no debió tener efecto alguno la sociedad, o duró muy poco al menos, pues si en 20 de febrero tomó la pintura del retablo de Villabañez y dos días después se unía a la sociedad Antonio González de Castro, que no pintaba al óleo, luego este mismo con Pedro de Salazar, entablaron pleito por la obra y desistieron de ejecutarla ambas partes concertándose de nuevo Diego Valentín Díaz y Antonio Núñez, con la iglesia: Además que en 1613 dejó dicho el escrupuloso Diego V. Díaz que él y su padre tomaron a hacer la pintura del retablo de Villaverde, y que cuando fué a hacer la escritura, Francisco Martínez, con ánimo de hacer baja, alborotó el lugar con su presencia desistiendo de hacer la baja mediante 150 rs. que le dió Diego y otros tantos su padre Pedro Díaz Minaya.

Creo que son de rectificar dos hechos que Martí aplicó a Francisco Martínez, el tío, — en 1608 la tasación de las pinturas del regidor Gregorio Romano, —y al Francisco Martínez, el sobrino, —el pintar en 1598 con Juan de Roela, Pedro de Arévalo, Pedro Díaz Minaya y Cosme de Azcu-

tia, el túmulo hecho por la Universidad vallisoletana en las honras de Felipe II. La tasación indicada la haría probablemenle el sobrino, Martínez Ordóñez; la obra de pintura del túmulo la hizo seguramente el tío, Martínez de Espinosa. La razón que tengo para asegurar esto último y rectificar a Martí, es que en la relación de lo que se sacó se adeudaba a los cinco pintores, se dice «Sr. Fran.co Martinez» y «Sr. Pero Diez», a los demás se les cita sin «señor» y el llamar «señor» a un artista sobre todo, sólo se hacía cuando era viejo o de mucha fama. ¿Era tan viejo Martínez Ordóñez a los 24 años, o su fama estaba tan extendida? mientras que Martínez de Espinosa ya tenía 61 años, y sabido es que Pedro Díaz no era ningún joven, pues su hijo Diego nació en 1585.

Me he detenido demasiado en estas minucias, aunque no hacen referencia al escultor Esteban Jordán, porque aún tratadas incidentalmente no he de volver a ocuparme de ellas, y están, de cierto modo, relacionadas a la obra del escultor.

Inmediatamente antes de 1627, en una hoja, se lee en el libro que me ha servido de guía:

«Yo Franco Martinez pintor vzno de la ciudad de Vallid confieso aber rrezeuido de la yglesia Perroquial de sra santa maria desta uilla de alahejos y de Juº badillo Juº caballero y xpual calzas e Rº de rribera mayormos de la dha iglesia tres mill ducados en rreales q valen vn quento y çiento y veinte y dos mill marauedis para en quenta y parte de pago de lo que e de auer y me a de pagar la dha yglesia de la pintura y dorado del rretablo y çinborrio de la dha yglesia y por ques verdad q los rrezeui doy esta ca de pago dellos con declaraçion que esta ca de pº y otras que he dado en diferentes partidas si pareçieren se entienda son todas una porque asta oy dia de la ffca. desta e rezeuido esta cantidad y lo firme en alahejos en tres de otubre de mill y seiºs y siete aºs.

3 U dºs.

Franco martinez
Rui perez
antonio de Reynosso

AVILA **Iglesia de San Segundo**

ESTATUA ORANTE DE SAN SEGUNDO

Martí *(Estudios*, 542) señaló alguna probabilidad de que esta estatua fuera labrada por Esteban Jordán, desechando la idea lanzada por Ponz de que era «tenida por de Alonso Berruguete». Quizá labrara en ella Jordán; pero yo la atribuyo a Juan de Juní, como queda expresado en la obra de este maestro.

Convento de San José

ESTATUA ORANTE DEL OBISPO DON ALVARO DE MENDOZA

En aquel convento que llaman de las Madres, en Avila, que tantos recuerdos encierra de Santa Teresa de Jesús, al lado de la epístola de la iglesia que reconstruyó por 1608 el célebre arquitecto Francisco de Mora, postulando él mismo las cantidades necesarias para la obra que proyectó y dirigió, se encuentra una notable estatua de alabastro, que representa a un obispo arrodillado ante un reclinatorio. Es la estatua del obispo de Avila y de Palencia Don Alvaro de Mendoza, que falleció, como dice la inscripción, el 19 de abril de 1586, y que dos años antes había tomado para su entierro la capilla mayor del convento, obligándose a hacer el edificio de la capilla, el retablo principal y sus colaterales, habiéndose de terminar aquella dentro de dos años.

La estatua orante del obispo tiene «una factura conforme con la del sepulcro de la Magdalena [de Valladolid], siendo la cabeza lo más digno de elogio en toda la obra.» como manifestó Don Manuel Gómez-Moreno y Martínez a Don José Martí.

En efecto; la estatua es debida al cincel de Esteban Jordán. Según Isaac de Juní, que era amigo de Jordán «desde niño pequeño», este había ejecutado «algunos bultos de alabastro en esta tierra bien hechos e acavados para señores destos rreynos y para el obispo que fue de abila don Albaro de mendoza,» según declaró el 22 de diciembre de 1589 en el pleito sobre el sepulcro de Martín de Vergara en Valladolid.

Como el prelado murió en 1586, hay que suponer que la obra se hizo alrededor de 1587-88, pues no es de suponer que se hiciera en vida del obispo cuando no se habían terminado las obras de la capilla que fundaba. Complemento de ellas eran el enterramiento y la estatua.

LEÓN **Catedral**

RELIEVES Y ESTATUAS DEL TRASCORO

Ni Ponz (XI, c. 6.ª, núm. 40) ni Quadrado señalaron autor a los relieves del actual trascoro de la *Pulchra Leonina*. El segundo *(Asturias y León*, 448), a más de describir los asuntos de los cuatro relieves, observó con detenimiento la obra, y después de citar los costados del coro de talla churrigueresca, escribe «que es muy superior en mérito el trascoro, sin embargo su minucioso estilo plateresco y su dorado brillo chocan demasiado con la arquitectura dominante y majestuosa opacidad del templo. Abrese en el centro del trascoro un grande arco artesonado, por cuyas jambas trepa el árbol genealógico del Salvador del mundo; cuatro relieves en el primer cuerpo representan el nacimiento de la Virgen, la anunciación, la adoración de los pastores y la de los magos;

en el segundo se notan entre varias figuras menores las de San Pedro y San Pablo, y en el remate las de San Froilán y San Marcelo sentadas y teniendo en medio una medalla de la asunción de nuestra Señora. Las columnas grutescas y estriadas, los frisos y pedestales se ven cuajados de menudos adornos; el trabajo es primoroso y exquisito; pero falta á las figuras aquella cumplida belleza que resplandece en otras esculturas del renacimiento».

El primero, que yo sepa, que ha hecho público el nombre del escultor de los relieves en alabastro del trascoro, ha sido Don Demetrio de los Ríos *(La Catedral de León*, t. II, pág, 196); dijo así en la lista de escultores de la catedral:

«1578.—*Paulo Jordán.*—En acta capitular del 19 de Marzo de ese año hemos leído que dicho Paulo Jordán, *scultor*, pide que se le dé recado de dinero para comenzar la obra del antecoro que con él está contratada. Creemos estar su nombre equivocado, según senota á continuación.»

«1578.—*Esteban Jordán.*—En efecto: en acta de 14 de Agosto del mismo año ya se muestra con este otro nombre, y en la de 30 de Octubre de 1579 se le llamó Esteban ó Paulo Jordán. Desde la de 5 de Agosto de 1580 siempre se dice ya Esteban Jordán, escultor ó imaginero, vecino de Valladolid, figurando además en las del 19 del propio mes, en la de 10 de Octubre, en la del 30 de Agosto y en la del 7 de Octubre de 1585; en 30 de Mayo y 15 de Julio de 1586 vuelve a verse, y finalmente, en la del 13 y 17 de Abril de 1587. En todos estos acuerdos trátase siempre de pormenores importantes relativos al examen, recepción y pago de los relieves en mármoles destinados al *antecoro*, siendo munificamente recompensado el artista, pero con no poca parsimonia y frecuentes reclamaciones».

»*Pedro de Oña* resulta en el acta de 15 de Junio de 1586 cobrando á nombre de Esteban Jordán, como yerno suyo.»

El cabildo había ordenado en 23 de septiembre de 1573 que se empezaran a asentar las piedras que estaban labradas para el *antecoro*, y en 10 de febrero de 1578, prosíguese la obra y se acuerda que «se acabe y ponga en perfección la delantera del coro». Pero se habían encargado mucho antes la talla y labra de los cuatro relieves en alabastro citados antes, y varias estatuas que estaban terminados en 30 de agosto de 1585, y de dorar por Bartolomé de Carrancejas, en 19 de enero de 1588.

Dicho *antecoro* venía a cerrar la hoy capilla mayor por delante de las pilas torales próximas, y debió ser proyectado y dirigido por Baltasar Gutiérrez, que fué Maestro mayor de la catedral desde 27 de agosto de 1571, en que solicitó el cargo, hasta 29 de septiembre de 1608, en que falleció. Por eso se llamó a la obra *antecoro* o *delantera del coro*. Pero continuando la costumbre seguida ya hacía tiempo en las iglesias mayores y conventos se pretendió bajar el coro, que estaba, como debía, en el presbiterio, a la nave central, y en época de Don Simón Tomé Gavilán (1721-1744), Arquitecto de la iglesia, descendieron o trasladaron el *antecoro* a la línea de los cuartos pilares, empezándose a contar por los pies del templo, dando los dos tramos hasta el crucero para coro, y con-

virtiéndose, por tanto, en *trascoro*, lo que fué *delantera*. La obra de traslación debió hacerse de 1740 a 1744, pues en esta última fecha los escultores Velasco y Luis González, esculpieron dos estatuas para el trascoro. Se respetaron y se conservaron íntegros los relieves y estatuas de Esteban Jordán.

Lo interesante a mi objeto es la obra de éste, y ella la he podido documentar gracias a la diligencia de mi condiscípulo Don Juan Crisóstomo Torbado y Flórez, a quien he dado comisión para que, por mi cuenta, hojeara algunos libros de acuerdos del cabildo catedral. El resultado ha sido satisfactorio, y así lo esperaba dado los entusiasmos de mi compañero, restaurador de la basílica de San Isidoro y en parte de la catedral de León. Las noticias hacen rectificar algún tanto las que dió de los Ríos, y tienen la novedad de que entró también Juan de Juní en el contrato de las obras, en las que creo, sin embargo, no intervino, por haberse prolongado muchos años la labra de los relieves y estatuas y y fallecer Juní en abril de 1577, como es sabido.

Los acuerdos que me envía mi amigo Señor Torbado, son los siguientes:

«*Cabildo de 13 de Febrero de 1574*

Contrato para los Encaros del Antecoro.

Este dia los dichos Dean y Cabildo otorgaron cierto contrato con Juan de Juni y Esteban Jordan, escultores, ante Pedro de Villaverde, notario, en que los sobredichos se obligaron á hacer en el primer encaro del Anticoro el Nacimiento de N.tra Señora, en el segundo la Salutacion, en el tercero el Nacimiento de N.tro Señor, en el cuarto la Adoracion de los Reyes; en los lados altos Sn. Pedro y Sn. Pablo; en el encaro alto de la parte de fuera la Asuncion de N.tra Señora; y de la parte de dentro hacia el coro, á Sn. Floran y á los lados Sn. Isidro y Sn. Marciel, segun mas cargo sigue en el dicho contrato, que pasó ante el dicho Pedro de Villaverde Notario.

»Este dia los dichos Señores Dean y Cabildo, y el Sr. Licenciado Guerra, Provisor, mandaron dar cedula, para que el Sr. Contador de Fábrica pague á los sobredichos Juan de Juni y Esteban Jordan, veinticuatro ducados á cada uno, que les mandaron dar para el gasto del camino, por haber venido de Valladolid aqui, á tratar de lo arriba dicho.

»*Cabildo de 7 de Octubre de 1585*

»Este dia los dichos Señores cometieron á los Sres. Procurador, Administrador, Contador y Consiliarios de la Fábrica, busquen persona que entienda las perfecciones, propiedades y defectos que tienen las imagenes del Antecoro, para que el Cabildo se resuelva como se ha de haber con Esteban Jordan.

»Cabildo de 30 de Mayo de 1586

»Este dia los dichos Señores mandaron dar cedula de cien ducados en el Canonigo Martin Recio Contador de la Fábrica, y acudir con ello a á Esteban Jordan, escultor, conforme al concierto que con él se hizo por la obra del Antecoro.

»Cabildo de 15 de Julio de 1586

»Este dia los dichos Señores mandaron dar cedula de nuevecientos reales en el Canonigo Martin Recio, Contador de la Fábrica, y acudir con ello á Pedro de Oña, yerno de Esteban Jordan, para en cuenta de lo que hubiese de haber por el Antecoro segun el concierto,

»Cabildo de 13 del mes de Abril de 1587

»Este dia los dichos Dean y Cabildo cometieron al Provisor, Administrador, Contador y Consiliarios de la Fábrica, traten de lo convenido en una peticion de Esteban Jordan, y otra de Suero de Arguello en razon de lo que la Fábrica les debe.

»Cabildo del 17 del mes de Abril de 1587

»En este dicho dia los dichos Señores Dean y Cabildo mandaron dar libranza para que el Canonigo Carrera, Contador de la Fábrica, pague á Esteban Jordan, trescientos ducados á cuenta de lo que ha de haber por las imagenes y tableros del Antecoro, segun el concierto que con el está hecho.»

Materiaux et Documents d'Art Espagnol, X año, plancha 44, publicó un relieve de la Adoración de los pastores del trascoro. Bien se nota el estilo de Jordán, y dijo Serrano Fatigati en *Escultura en Madrid* que «Esteban Jordán no hizo en piedra más que el sepulcro de D. Pedro Lagasca.» Ya se citarán otras obras labradas en piedra por el escultor.

Colegiata de San Isidoro

SEPULCRO Y ESTATUAS DE ALABASTRO PARA LA CAPILLA DE DON ALONSO DE QUIÑONES

En 14 de marzo de 1621, Doña Isabel Jordán, hija del célebre escultor, daba poder (Martí, *Estudios*, 545) a su marido Pedro Jordán de Melgar y Oña, para poder hacer las cuentas y liquidar y cobrar una cama y bultos de alabastro que hizo Esteban Jordán para una capilla que llaman de los Quiñones en una iglesia de la ciudad de León, cuya capilla era de Don Alonso de Quiñones. Se encargó Esteban Jordán, quizá á lo último de su vida, de dicha obra para Don Alonso de Quiñones, y tocaba hacer las pagas en 1621 al Señor Fernando de Quiñones. Daba el poder Doña Isabel Jordán,—que no sabía firmar,—por ser heredera universal y la única

hija que quedaba del escultor, y el Pedro Jordán de Melgar y Oña, es el Pedro de Oña, pintor, que, como dice Martí, adoptó el primer apellido de Jordán de Melgar por identificarle con el de su mujer que le tenía por ser sucesora en el vínculo que creó Jordán para su hija Magdalena, entre cuyas condiciones habría de ser una que llevase ese apellido.

Doña Isabel era hija de la primera mujer de Jordán, de Felicia González Berruguete, y dice en el poder citado que por haber fallecido su padre, acabó los bultos y cama y adornos, conforme a la escritura correspondiente, su marido Pedro de Oña. La cualidad de pintor de este, y su permanencia al lado de su suegro, debió darle cierta facilidad para la escultura, y por eso acabó la obra, a la que no faltaría ya mucho; eso si es que se encargaba de la obra, pero haciendo la materialidad del trabajo un escultor.

Varias veces suena el apellido Quiñones en las iglesias de León: En el patio de Santa María del Mercado había una lápida sacada de la iglesia (Quadrado, *Asturias y León*, 516), cuya inscripción decía pertenecer a Sebastián Vaca y Leonor de Quiñones, su mujer; en la iglesia de Santo Domingo (convento) hubo un mausoleo de orden jónico con la estatua de Don Juan de Quiñones y Guzmán, obispo de Calahorra: era orante y en época de Quadrado (pág. 523) estaba en la sala baja de la Biblioteca provincial; las monjas benedictinas de Carvajal, se instalaron en 1517 en el solar concedido por Don Antonio de Quiñones en un ángulo del Mercado; en 1518 se fundó el convento de franciscas de la Concepción, erigido por Doña Leonor de Quiñones, conforme a los deseos de su difunta madre Doña Juana Enríquez y con el auxilio del cardenal su hermano[1].

Pero la llamada capilla de los Quiñones estaba en la basílica de San Isidoro. Dí comisión a mi querido condiscípulo Don Juan Crisóstomo Torbado y Flórez, arquitecto encargado de las obras de restauración del monumento leonés, para que hiciera algún trabajo de investigación sobre el sepulcro hecho por Jordán y su yerno, y me contestó: «Hoy—8 de abril de 1914—he empezado a levantar el pavimento (entarimado) de la Capilla de los Quiñones, para ver si en el anterior pavimento (losa) hay alguna inscripción o algo que pueda serte útil. Del sepulcro de los bultos, hay que despedirse, pues yo me he encontrado algún resto, muy pequeño, en alguna excavación y por distintos sitios, así que debieron deshacerlo.»

A pesar de los tantos Quiñones como hubo en León, la confirmación de que el sepulcro que labró Jordán lo fué para la capilla del mismo apellido en San Isidoro, es ya sencilla, pues Don Eloy Díaz-Jiménez y Molleda en su interesante *Historia de los Comuneros de León* (pág. 55), indica que en el testamento otorgado por Don Antonio de Quiñones, comendador de los Elges, señor de la casa de Cilleros y caballero del hábito de Alcántara, en Valladolid el 27 de julio de 1590, manda que su cuerpo fuera llevado a la ciudad de León y sepultado en la capilla de los

---

1 Véanse más Quiñones en el libro de Don Eloy Díaz-Jiménez, que citaré en seguida.

Quiñones del monasterio de San Isidro (sic), y asimismo «que se haga un busto de alabastro muy bueno e llano, en el cual ha de haber dos figuras de busto, una de mi padre y otra de mi madre, el cual busto se ponga sobre la sepultura de los dichos mis padres, e a la redonda se ha de poner una reja de hierro...» que detalla e indica, en la cual han de ponerse cuatro escudos de armas en los balaustres de las esquinas con los letreros de estar allí enterrados Don Antonio de Quiñones, su mujer Doña Catalina de Acevedo, y el primogénito y segundogénito de ambos Don Diego Fernández de Quiñones y Don Alonso de Quiñones. Según el testamento los bultos que habían de hacerse serían los de los padres de Don Antonio [1], que fueron Don Diego Fernández de Quiñones y Doña Juana Enríquez, condes de Luna; el encargo de la cama y bultos, según el poder citado, le hizo Don Alonso de Quiñones, y había de pagar el resto de la obra, en 1621, el Señor Fernando de Quiñones, hijo probablemente del Don Alonso. Se identifica por completo la obra póstuma de Esteban Jordán, pero la obra ya no existe, por desgracia, y se hizo en alabastro, en cuya labra Jordán fué especial artista.

Museo

RESTOS DE ESTATUA ORANTE

Entre las notas sueltas que tengo figura una que me facilitó Don Manuel Gómez-Moreno que se refiere ya a restos de una estatua orante de Jordán, recogidos en el Museo de León. No recuerdo de tales restos; quizá, por no ser estatua completa, no me llamó la atención. Consigno el dato, por si acaso, y nada más, aunque ya tiene algún fundamento por ser dicho por el Señor Gómez-Moreno, tan entendido en estas cosas.

MEDINA DE RIOSECO (Valladolid) **Parroquia de Santa María**

RETABLO MAYOR

Juan de Juní, con otros oficiales, se comprometió a labrar el retablo principal para la iglesia de Santa María de Medina de Ríoseco; pero murió el maestro en abril de 1577 sin terminar la obra, antes al contrario, faltando mucho de ella. El cura y mayordomos, en el mismo mes, en virtud del pleito que se entablaba con los testamentarios, expresaron que viendo que la obra no iba de conformidad a la traza dada por Juní, pidieron que fuera vista la obra por Esteban Jordán, aceptado por ambas partes, quien declaró que iba errada. Por cuya razón se concertó de nuevo Juní con la iglesia; pero murió antes de poder hacer nada. Esteban

1 Fué coincidencia que en 27 de abril de 1590 falleciera en Valladolid también Don Suero de Quiñones y Zúñiga, bienhechor del monasterio de Santa María de Nogales.

Jordán tasó también lo ejecutado, y resultó, según un testigo, que Juní había recibido de más 154 mil y tantos maravedís. Aparte estos particulares, Juní recomendaba en su testamento, que si muriese sin acabar el retablo de Rioseco, acabara la obra Juan de Ancheta, por no haber «otra persona ninguna del dicho arte de quien se pueda fiar la dicha obra.»

Se conoce que Juní no era entonces de la devoción de Jordán, ni fiaba aquel en los méritos de su hijo Isaac. Lo cierto fué que no se acordaron de Juan de Ancheta, y que se prescindió en absoluto de lo que llevaba hecho Juní. Y se encargó del nuevo retablo Esteban Jordán, pintándole su yerno Pedro de Oña.

Ponz se entusiasmó del autor y de la obra, que describió de este modo (XII, c. 5.ª, n. 4 a 7):

«4... En la [parroquia] de Santa María, que es gótica con sus tres naves, hay un famoso retablo mayor, lleno de escultura, y de ornatos de arquitectura. En el basamento se ven figurados el Nacimiento, y la Adoracion de los Reyes, con las imágenes de S. Pedro, y S. Pablo. Entre las columnas del primer cuerpo la Asuncion, Visitacion, y Anunciacion; mas arriba entre las del segundo, la Coronacion de nuestra Señora, la Presentacion del Niño en el Templo, y Circuncision. Hay ademas otras figuras colocadas en el retablo, como son los Santos Evangelistas, y algunas alegóricas de Virtudes. En el remate está el Crucifixo, otros dos baxos relieves á los lados, y unas estatuas de Reyes en la coronacion.»

«5. La obra es de mucho mérito en cada cosa de por sí, y la crítica que podria hacerse, es sobre la usanza de incluir cuerpos chicos de arquitectura dentro de otros mas grandes, representando tambien figuras mas pequeñas que otras en un mismo retablo. Me alegré de leer en él el nombre del artífice que lo hizo, lo que se expresa al lado del Evangelio en un letrero de este modo: *Stephanus Jordan, Philippi Regis Catholici Sculptor egregius faciebat anno D. 1590.* En el lado de la Epístola hay otro, donde dice: *Petrus de Oña ejus gener depingebat expensis Ecclesiæ.*»

«6. Sacamos por aquí que hubo en Castilla un excelente Escultor de Felipe Segundo, llamado Esteban Jordan, artífice del crédito que esta obra manifiesta. Sé yo tambien que este mismo hizo en Valladolid el retablo grande para el Monasterio de Monserrate en Cataluña, y que sin embargo, de ser no pequeña máquina, fué trasladado allá, que es buena prueba de lo que se estimaba la habilidad de Jordan. Muchas obras de aquel primer estilo grandioso, que se extendió por Castilla quando las bellas Artes sacaban la cabeza en España, de cuyos artífices no se tiene noticia, son de este en mi juicio, ó de algun otro coetaneo suyo, de igual habilidad.»

«7. Se sabe que poco antes floreció Becerra, á cuyas obras son mas parecidas las de Esteban Jordan: pudo ser su discípulo mas adelantado, ó acaso su condiscípulo en Italia: en fin él fué Escultor de un Rey que no se servía sino de sugetos muy hábiles.»

Ceán *(Dicci.* II) no describió la obra con igual calor que Ponz, verdad que el no verla hace mucho; pero anotó, antes de catalogar

las tres obras que se conocían de Jordán, las buenas condiciones del artista:

«Tambien de dos cuerpos, y está lleno de buena escultura: representó Jordan en el basamento y en baxo-relieve el nacimiento del Señor, su epifanía, y las imágenes de S. Pedro y S. Pablo: colocó en los intercolumnios del primer cuerpo las medallas de la anunciacion, visitacion y asuncion de nuestra Señora; y en los del segundo las de su coronacion, circuncision y presentacion del niño Dios en el templo. Contiene el retablo ademas otras figuras de virtudes y de evangelistas; y en el remate hay un crucifixo en medio de dos baxos-relieves y de estatuas de reyes.»

La prueba de la atribución que tan acertadamente dió Ponz sobre el autor del retablo, no existe más que en los letreros mismos del retablo que, con alguna deficiencia, copió en su *Viage*. No se han encontrado hasta la fecha documentos a él referentes. Me dijeron, en una ocasión, en la iglesia que los papeles antiguos habían sido quemados por los franceses, —¡pícaros franceses!—y he visto luego un montón de legajos que mete miedo.

Los letreros del retablo dicen:
lado del Evangelio:

STEPHANVS JORDAN PHILIPPI II REGIS CATHOLICI
SCVLPTOR EGREGIVS FACIEBAT ANNO DNI 1590

y lado de la Epístola

ET PETRVS DE OÑA PICTOR EIVS GENER DE
PINGEBAT EXPENSIS ECCLESIÆ ANN DNI 1603

Y, en efecto, consta que «Pedro de Oña, que a la sazón estaba pintando el retablo del altar mayor, poco antes concluído por su suegro Esteban Jordán», fué testigo en la información del milagro del Cristo de Castilviejo, que sudó el sábado 8 de junio de 1602, y depuso pocos días después de esta fecha. *(Crónicas de antaño... de Medina de Rioseco...* por Benito Valencia Castañeda, pág. 171.—Valladolid, 1915.)

MONTSERRAT (Barcelona) **Monasterio**

RETABLO PRINCIPAL

Trató de esta obra Ponz (XIV, c. 3.ª, n. 65 y 66) de este modo:

«65... El retablo mayor es el mejor de quantos hay en ella [en la iglesia] en razon de arquitectura, y escultura, executado en Valladolid por el habil profesor Esteban Jordan, de quien he hablado á V. en otras ocasiones con la debida alabanza.»

«66. Consta dicho retablo de tres cuerpos, los dos inferiores de orden corintio, y el último compuesto. Los baxos relieves de los intercolumnios representan Historias Sagradas de la vida de Jesu-Christo, y

diferentes estatuas de Santos, colocadas en sus nichos. Pintó, y doró toda esta obra Francisco Lopez que se encargó de ella el año de 1598. Es natural que todo se hiciese en Valladolid, de donde lo transportarian en piezas. Aquel era el tiempo en que la Escultura y Arquitectura florecia mas en Castilla, que en el resto de España.»

Ceán catalogó esta obra en el *Diccionario* (tomo II), y agregó, antes de citar las tres obras que entonces se conocían de Jordán, que la traza del retablo la hizo Francisco de Mora, y que la obra se trabajó en Valladolid, «y en 27 de abril de 1597 se despachó una real orden circular á todas las justicias de los pueblos situados en la ruta ó camino desde esta ciudad hasta Monserrate en aquel principado, á fin de que ayudasen con carretas y bestias á la conduccion del retablo.» La catalogación la hizo así:

«El de esta iglesia consta de tres cuerpos: el primero y segundo son corintios, y el tercero compuesto. Los baxos-relieves de los intercolumnios representan los principales misterios de la vida de Cristo, y hay diferentes estatuas de santos, colocadas en sus nichos.»

Nada de nuevo añadió Llaguno (III, 128):

«Por el mismo tiempo hizo—Francisco de Mora—la traza del retablo mayor de Nuestra Señora de Monserrate en Cataluña, que labró á costa del Rey en Valladolid Esteban Jordan, escultor, y se llevó en 1597 á aquel monasterio.»

Y menos Ceán en las adiciones a Llaguno (II, 73):

«No consta quien haya sido el arquitecto que trazó la iglesia,—de Monserrat,—mas es de creer hubiese sido alguno de los buenos de Felipe II, porque gustaba mucho S. M. de que las grandes obras que se construian en el reino llevasen su aprobacion, y fuesen delineadas y dirigidas por maestros de su confianza; y tambien porque era muy devoto de este santuario, como lo manifestó cuando mandó que Esteban Jordan hiciese en Valladolid el retablo mayor de esta misma iglesia á sus expensas, y la costosa conduccion hasta colocarle.»

El conde de la Viñaza (t. II) dió una descripción más detallada de los asuntos del retablo, que bueno es recordar ahora:

«Esteban Jordán hizo el retablo del Monasterio de Benedictinos de Monserrate, de tres cuerpos, los dos primeros corintios y el tercero compuesto con un ático por remate, un Crucifijo en el medio y á los lados la Virgen y San Juan Evangelista. En el zócalo del primer cuerpo representó seis historias de la Pasión de Cristo: la imagen de la Virgen titular en el sitio principal, entre las cuatro columnas de este mismo cuerpo, y á los lados las medallas de la Natividad y Epifanía del Señor con las estatuas de los Evangelistas y de los Doctores de la Iglesia en sus nichos. La de San Benito en el medio del segundo cuerpo y á los lados dos relieves representando dos milagros del Santo Abad, con las estatuas de dos Santos Pontífices, de San Plácido, San Mauro, San Lorenzo, Santa Escolástica, San Román y San Bernardo. Tambien en nichos puso en el tercer cuerpo tres medallas, la de Asunción de Nuestra Señora en el medio, y á los lados la de la Resurrección del Señor y la de la Venida del Espíritu Santo, con las estatuas de los Santos fundadores Domingo,

Basilio, Bruno y Francisco. Sobre la mesa altar un precioso tabernáculo de orden corintio, con muchas y graciosas estatuitas.»

Aumentaron las noticias que se tenían del retablo del monasterio de benedictinos de Montserrat, Don Pablo Piferrer y Don Francisco Pí Margall, que añadieron a lo ya estampado *(Cataluña*, II, 244):

«El rey D. Felipe II costeó el grande altar mayor, que labró en Valladolid el célebre escultor Esteban Jordán por 14.000 ducados, y fué una de las tres obras que le han valido su nombradía. Constaba de tres cuerpos, corintios el primero y el segundo, y compuesto el tercero, llenos de bajorelieves, estatuas, etc. Acabólo en 1594; se trajo al monasterio en 65 carros, previa una circular que á 27 de Abril de 1597 el rey despachó á todas las justicias de los pueblos del tránsito para que ayudasen con carretas y bestias, y costaron los portes y asiento 6.000 ducados. Poco después, por Setiembre de 1598, de orden del rey vino de Madrid con doce oficiales escogidos el pintor Francisco López, que se encargó de dorarlo y pintarlo en dos años.»

Algunas de las anteriores noticias, desde luego se han confirmado plenamente; si bien ciertos detalles pueden ser rectificados en vista de dos extractos de documentos que publicó Martí *(Estudios*, 544). Por uno de ellos, que es una escritura otorgada en Valladolid ante Tomás López el 13 de octubre de 1593, se deduce que «esteban Jordan escultor... tiene a su cargo de hazer el rretablo de altar mayor de nra señora de monserrate ques en el rreyno de catalunia el qual en su rreal nombre le dio azer el conde de chinchon para cuyo efeto... Jordan se obligó a azer... y asentar en el dho monasterio y altar mayor de la yglesia nueba del el dho rretablo dentro de zierto tp°.,. y condiciones... ante mignel rr°s. escriv.° del escurial...», y para poder hacer la obra con más puntualidad contrató con Juan de Villa y Francisco de Madrid, ensambladores, vecinos de Valladolid, toda la arquitectura y ensamblaje, así como aparejar los tableros para las historias y pegar los trozos de madera en todos los santos de bulto o de medio bulto, obra que había de hacerse «conforme a las dhas trazas que estan firmadas del dho conde y de Fran.co de mora criado del rey nuestro ssr ...», por precio de 1.700 ducados.

Debió, pues, empezarse la obra en el citado año de 1593 y ser terminada en blanco en 1597, pues además de la cédula circular de 27 de abril de este último año para el transporte del retablo, existe una obligación hecha en Valladolid, ante Tomás López, el 20 de mayo del mismo 1597, por la que unos carreteros se comprometían con Esteban Jordán a «llebar... desde esta ciudad al monasterio de nuestra señora de monserrate en el rreyno de catalunia aviendo camino por donde puedan caminar las carretas de bueyes todo el rretablo que esteban jordan hescultor tiene hecho para el dho monast.°» habiéndoles de abonar Jordán 1.300 ducados.

La obra, indudablemente, era de gran importancia, de las que daban nombre a un artista; por eso se puso, cuando se pintó el retablo de Santa María de Ríoseco, «Esteban Jordán, escultor egregio de Felipe II», bien que pintara el letrero su yerno Pedro de Oña, y probablemente, cuando

acababa de fallecer el maestro, por más que él mismo en un codicilo de 5 de octubre de 1598, se llamaba «escultor de su mag.d y su criado.»

Mas... dejo que lo expresen Piferrer y Pi Margall: «... las guerras y las revoluciones han destruído tanta riqueza, y mayormente el saqueo é incendio, que en la guerra de la Independencia sufrió por los franceses el monasterio, acabaron con lo que todavía atestiguaba la munificencia de nuestros antepasados y el saber de los artífices.»

NAVA DEL REY (Valladolid) **Parroquia**

RETABLO DE UNA CAPILLA

Hay en esta iglesia una capilla que fundó Don Juan Gil de Nava, y en ella, según un manuscrito que tuvo a la vista Pérez-Rubín *(Ensayo... sobre el culto mariano...* pag. 151), «un solo altar, que parece de época anterior á la fundación, y cuyo autor se cree sea Esteban Jordán. Está dividido en quince cuadros pintados en tabla, representando los misterios del Rosario. En el centro se presenta una bella escultura de la Asunción, de tamaño natural, bastante deteriorada.»

No recuerdo nada de esto, por hacer muchos años que estuve en Nava del Rey. Pero ¿qué era de Jordán? ¿las tablas? ¿todo el retablo? Lo principal de éste son las pinturas, y Esteban Jordán no fué pintor. Rectificaré o aclararé la atribución, que me parece equivocadísima, cuando vuelva a ver el retablo.

PALAZUELOS (Valladolid) **Monasterio de Bernardos**

RETABLO PRINCIPAL

Por una escritura, otorgada ante Francisco Cerón el 14 de enero de 1573 en Valladolid, cuya transcripción dió Martí *(Estudios*, 538), se tiene conocimiento de una obra importante que hizo Esteban Jordán para el monasterio de Palazuelos el viejo, cerca de Cabezón, en la provincia de Valladolid.

Por dicho contrato se comprometía Jordán a hacer el retablo principal de la iglesia del monasterio, por precio de 2.200 ducados, con inclusión de pintura y dorado, y la custodia para el Santísimo. Por el convento llevaba la voz Fr. Juan de Guzmán, abad de dicho monanterio y general de la orden en estos reinos de Castilla.

La principal composición de la obra, había de ser: ancho veinticuatro pies, con vuelos de molduras, por cuarenta de alto. El zócalo llevaría dos pedestales con dos figuras; cuatro cartelas servirían de apoyo a columnas redondas; entre aquellas se pondría, al lado del Evangelio, un relieve con la historia de la conversión de San Roberto, y al de la Epís-

tola, San Bernardo viendo llevar a los ángeles el alma de San Malaquías, obispo; entre las cartelas del centro iría un cuadro de media talla de la historia que quisiere el abad. Las tres cajas que dejaban las columnas del primer cuerpo, contendrían tres historias adornadas con molduras y frontispicios, «la de enmedio nra. Señora con el njño Jesus en los braços como echa la leche a señor san bernardo de bulto», la de la izquierda la conversión del duque, y la otra, Jesús crucificado desclavándose para abrazar a San Bernardo. En los resaltos de las cuatro columnas pondría los Evangelistas. El segundo cuerpo llevaría pilastras estípites, en vez de columnas, como el retablo de la Magdalena de Valladolid, y en los fondos, en el del centro, con columnas y frontispicio, la Quinta Angustia, y a los lados, San Bernardo predicando al Papa Eugenio, y San Benito cuando envió a San Mauro a sacar el monje que se ahogaba. En los resaltos de las estípites habría de colocar las estatuas sedentes de los cuatro doctores de la Iglesia, y entre pilastras, en el centro, el Crucifijo con la Virgen y San Juan, a un lado Jesús sentado después de azotado, y al otro el Descendimiento de la cruz. Cuatro profetas rematarían las líneas verticales de pilastras, y en los detalles del remate y frontispicio, niños y frutas en composición.

La obra, pues, era de importancia; pero nada de ella queda en el convento, o por lo menos, nada de ella he visto en las visitas que al antiguo monasterio he hecho.

Ponz (XI, c. 5.ª, primero 9) vió el retablo y no le dió importancia. «Entré—, dice—aunque muy de paso, en la Iglesia, que es buena, y capaz en el estilo gótico. Ciertos retablos modernos es mejor dexarlos en el tintero, y bastará decir, que el mayor, y algunos otros antiguos conservan solamente regularidad, y buena forma, que durará hasta que se cansen de vejeces, á no ser que substituyan otros mejores, como ya pueden hacerlo, valiéndose, é informándose de los que saben.»

PAREDES DE NAVA (Palencia) — Parroquia de Santa Eulalia

RETABLO PRINCIPAL

Ya indiqué al tratar de la obra de Alonso Berruguete, que fué general la atribución al maestro, del retablo mayor de la parroquia de Santa Eulalia de su villa natal; pero que estaba probado que Alonso Berruguete no había puesto en él la mano, y sí su sobrino Inocencio Berruguete y el cuñado de éste Esteban Jordán, que fué el que mayor parte tiene en el retablo.

El párroco Don Victorio Aparicio encontró en los libros de fábrica referencias de los dos últimos escultores, y comunicadas a Don Juan Ortega Rubio, éste las aprovechó en su estudio sobre *Alonso Berruguete*, publicado en *Investigaciones acerca de la Historia de Valladolid* (que se dió como folletín en *La Crónica Mercantil*, año 1887), pag. 219. Decía que «Consta en el primer libro de cuentas de la fábrica de la parro-

quia de Santa Eulalia y en el memorial presentado al señor obispo de Palencia por los clérigos y mayordomos de aquella iglesia, que no teniendo retablo para el altar mayor, se ofreció á hacerlo Inocencio Berruguete, maestro escultor y pintor, natural de dicha villa y feligrés de la parroquia, bajando de su precio la cantidad de cien ducados. Se empezó á hacer el año de 1551, y se fué pagando en partidas hasta el año de 1565 al dicho Inocencio Berruguete y á Esteban Jordan, pintor, su cuñado. Hace algunos años el Sr. D. Victorio Aparicio, con un celo que le honra, ha restablecido las figuras del martirio de Santa Eulalia al lugar que debieran ocupar en el retablo, siendo muy de lamentar que el tabernáculo primitivo haya desaparecido completamente.»

Con esa base, no fué raro que Martí (*Estudios*, 188) viera los libros de fábrica, y del más antiguo copiara los asientos que hacían referencia al retablo.

Este se contrató en 1553, y en este año constan los maravedís que gastó el mayordomo Sebastián Pérez, en Palencia, cuando fué con Inocencio Berruguete y Juan Mazo para obtener la licencia para hacer la obra (225 mrs.); segunda vez que fueron para hacer el contrato (300 mrs.); lo que dió al escribano del provisor (7 rs.) por el asiento del contrato, como a Juan Alonso Mazo, escribano real (26 marzo), por la obligación de las fianzas que dió Inocencio Berruguete para hacer el retablo.

Pero más de tres años y medio habían pasado y el retablo no se comenzaba. Haciendo la visita el obispo Don Pedro Gasca, se enteró de la obligación de Inocencio para hacer un retablo mayor por cuantía de tres mil ducados, y pareciéndole, sin duda, exagerada la cifra, mandó que no se hiciese el retablo a tan gran costa, y dió licencia para gastar hasta 60.000 mrs. aprovechando los tableros de «Joachin y santa ana con ziertas molduras e figuras».

Sin embargo, el martes 29 de diciembre de 1556, estando en el «patio» de la iglesia el cura Juan de Buelna y Gaspar Dueñas, escribano, dieron a hacer el retablo a Inocencio Berruguete, sin que excediera el coste de 100.000 mrs., no cobrando por él más de esa cantidad, aunque la tasación de peritos fuera más elevada, exceso que Inocencio daría de limosna, haciéndose la obligación el mismo día ante Juan Mazo. Ya se obtendría licencia para que el mayordomo pudiera dar más de los 60.000 mrs. «y de otra manera sacarle a paz y salvo.» El retablo tenía que darle hecho Inocencio para el 15 de agosto de 1557. No era largo el plazo: siete meses y medio.

A pesar de hacerse la nueva obligación en 29 de diciembre de 1556, en el mismo año aparecen recibiendo para en cuenta del retablo, 17.000 maravedís Inocencio Berruguete, y 10.511 mrs. su cuñado Esteban Jordán.

Choca que se contratase con aquel, y este reciba dineros por su cuenta, pues no se dice que fuera a nombre de Inocencio. En 10 de octubre del año siguiente (1557)—al fin no se había hecho el retablo para el día de la Virgen de agosto—se compran para Inocencio, por ser de su cuenta, catorce vigas a dos rs. cada una, para el retablo, y se em-

plean también dineros en una carreta ocupada el 17 de octubre (víspera de San Lucas), en el mismo 1557, «para traher las ymagenes del Retablo mayor q̄ tenia hechas Jordan en Vallid», haciendo otros gastos el mayordomo en ir a Valladolid para «apremiar por justicia» a Inocencio para que fuese a Paredes a entender en el retablo, y otro día «a saber de Jordan» y «traher las ymagenes.»

Dice Martí que no se registran apuntaciones en los años 1558 y 1559. Pero en los sucesivos de 1560, 1561, 1562, 1563 y 1565 solo figura recibiendo dineros a cuenta Jordán, pero indicando en algún asiento que este «tomó acer» el retablo; lo que parece indicar que—fuera porque Berruguete dejó su obligación, porque la obra había de exceder con mucho de los 100.000 mrs. convenidos, fuera por que estuviera enfermo, fuera por lo que quiera—, Esteban Jordán hizo nuevo contrato para hacer el retablo, aprovechando probablemente lo que ya estuviera hecho, por lo cual he expresado antes que la mayor parte de la obra la hizo Jordán y a él puede aplicársele casi en absoluto, ya que las imágenes él las había labrado.

Sigo extractando los asientos del libro de cuentas, porque no dejan de indicar algo curioso.

Ya solo Jordán en el negocio recibe dinero en 1560: 85.396 mrs. «para en pago del Retablo que tomo acer de la dha yglesia», y con ellos tiene recibidos 120.358 mrs.; en 1561 se le dan a Jordán, «pintor», 40.000 maravedís y 13.000 a Núñez, pintor. Ya en ese año debió de acabarse la escultura y talla, y se empezaría a pintar, porque en 1562 Esteban Jordán da un recibo por valor de 239.452 mrs., que no es recibo general, como dijo Martí, sino otro a cuenta, por cuanto en él dice Jordán que los tiene «rrezebidos para en quenta del Retablo q̄ estoy obligado a poner en la yglesia de señora santa eulalia» «y los an pagado por mi a cosmes de carrion... y a m̄rnez pintor» (5 feb. 1562). Este Martínez y el Núñez de 1561, indudablemente son una misma persona: copiaría mal Martí, o se confundió pues de «nuñez» a «mrnez» es fácil equivocarse.

En 12 de abril de 1563 se mostró un mandamiento del obispo para que se tasase la obra; el 20 del mismo llegaron los tasadores, sin decir cuales fueron, y Jordán recibe otra cantidad de mrs., 141.471. En 1565 se le pagan otros 54.571 mrs. «los quales le devia la yglesia del Retablo mayor q̄l dho Jordan hizo co̅ los quales se le acabo de pagar.»

La cosa subió algo más de los 100.000 mrs. que pensaban haber gastado; como que sumando las partidas expresadas desde 1560, asciende lo recibido por Esteban Jordán a 595.852 mrs., no contando los 13.000 del Núñez, por la duda si estarían incluídos en el recibo de 5 de febrero de 1562.

Con los antecedentes expuestos y aclaraciones hechas, a la vez, queda bien patente que el retablo mayor de Santa Eulalia de Paredes de Nava no solo no fué obra de Alonso Berruguete, sino que ni el mismo Inocencio pondría gran cosa en él. La mayor parte, sino todo él, fué de Esteban Jordán, menos, probablemente, la pintura, porque el recibir di-

neros a nombre del escultor que tenía el encargo en conjunto, aunque alguna vez se le llame pintor, los pintores Cosme de Carrión y un Martínez, que pudo ser Gregorio Martínez, que pinta luego para Jordán, no dice poco, según mi criterio.

PEÑAFIEL (Valladolid) **Iglesia del Salvador**

RELIEVE DEL NACIMIENTO DE SAN JUAN

No he visto citado en ninguna parte un buen relieve en madera sin pintar que he encontrado en la ante-sacristía o baptisterio de la iglesia de San Salvador de los Escapulados de la villa de Peñafiel. Arrinconado y mal tratado como está hoy, hace observar una buena obra que tiene las características de los relieves de Esteban Jordán. Representa el nacimiento de San Juan Bautista (no apunté las figuras y dudo hoy si sería el de la Virgen), y tiene detalles de gran valor, como algunas cabezas que parecen modeladas sirviendo de guía otras de obras auténticas de Jordán.

El relieve pertenecería a algún retablo, y restos de él le encuadran, siendo detalles importantes las columnas de los lados con el tercio inferior con adornos y estrías en espiral, como no pocas veces empleó Jordán, en el resto de los fustes.

No tienen aprecio a la obra, y es lástima, por ser lo mejor que en escultura tiene la iglesia. El estar sin pintar y las hiendas que ha abierto la madera, sin duda han hecho desmerecer el trabajo, que no llegó a fijar la atención de entendidos y curiosos.

He pedido me buscasen datos referentes a la obra; procedencia, tradición, etc. y solo me han contestado que no saben nada de ella: «no conozco, ni he leído algo que con ello se relacione, lo cual no es extraño, pues su importancia debe ser casi nula, como en su revista autoritativamente hace constar, aunque en verdad es buscado», me escribió el Sr. cura Don D. Celada (20 feb. 1915).

Una rectificación a esto: el relieve para mí tiene mucha importancia, porque es de muy buena mano, como que le creo de Jordán, y porque, conocido, pudiera enseñar detalles análogos, si perteneció a obra grande. La revista a que alude es el *Bol. de la Soc. cast. de exc.*, donde se publicó en tono festivo por Don Darío Velao, la crónica de la segunda excursión verificada a Peñafiel (t. VI. pág. 553); pero indicando que más tarde me ocuparía de precisar obras de arte, sobre todo si me facilitaban noticias, que no logro adquirir.

Baste esto; pero que conste que atribuyo el relieve a Esteban Jordán, mientras no se pruebe otra cosa, y ello ya da importancia a la obra arrinconada y olvidada.

VALLADOLID **Parroquia de la Magdalena**

RETABLO MAYOR, LIENZOS PARA EL MONUMENTO Y SEPULCRO DEL OBISPO DON PEDRO DE LA GASCA

El primero que trató de las obras de Esteban Jordán, como he dicho, fué Ponz, y fijó ya el concepto que le mereció el artista. Era de mérito e, indudablemente, fué el maestro de su época. Describió así el retablo mayor y el sepulcro del obispo Don Pedro de la Gasca, en la parroquia de la Magdalena, de Valladolid (tomo XI, c. 3.ª, núms. 24 y 25):

«En la Parroquia de la Magdalena, reedificada por D. Pedro de la Gasca, hay un retablo mayor de buena Arquitectura, con seis columnas corintias en el primer cuerpo, y otras tantas compuestas en el segundo, y con mucha obra de escultura en los intercolumnios, etc. En los espacios del medio se ven varios tableros que expresan diferentes asuntos, como son la Santa titular, la Transfiguracion, la Resurreccion, Jesuchristo difunto en los brazos de su Madre, y últimamente, la Crucifixion, con San Juan y la Virgen, figuras todas del tamaño del natural, como son las del lado derecho, empezando por dos estatuas de S. Pedro, y S. Pablo, y despues la Magdalena ungiendo los pies á Christo en casa del Fariseo, y la Adoracion de los Santos Reyes. En el izquierdo las estatuas de S. Felipe, y Santiago: en los tableros, los Discípulos que van á Emaus y la Ascension. Toda esta obra es de Esteban Jordan, por la qual, y seis lienzos del monumento debió haber tres mil ochocientos y cincuenta ducados, que en el año de 1604 se acabaron de pagar á sus herederos, segun consta por escritura que se conserva. Este Jordan fué un célebre profesor, de quien habrá ocasion de hablar mas adelante.

»En medio del crucero de la Iglesia, la qual es de regular arquitectura, hay una urna sepulcral de marmol de mezcla, que llaman jaspe, con estatua de marmol blanco echada encima, y es de D. Pedro de Gasca, Obispo que fué de Palencia, y Sigüenza, antes Virrey, y Capitan General del Reyno del Perú.»

Como de costumbre, Ceán Bermúdez *(Diccionario*, II) catalogó el retablo entre las obras de Jordán, y no dijo nada del sepulcro de La Gasca, sin duda porque de él también Ponz calló el nombre del artista:

«Es de dos cuerpos: el primero corintio y el segundo compuesto, y cada uno tiene sus columnas. En los espacios del medio de ámbos representó en baxo-relieve la santa titular, la transfiguracion del Señor, la virgen de las Angustias, y un calvario en lo alto: todas figuras del tamaño del natural, como lo son tambien las demas de los intercolumnios. En el lado derecho están las estatuas de S. Pedro y S. Pablo y los baxos-relieves de la uncion de la Magdalena y de la adoracion de los Reyes; y en el izquierdo las estatuas de S. Felipe y Santiago, y los baxos-relieves del Castillo de Emaus y de la ascension del Señor.»

Bosarte tuvo ocasión de examinar los papeles referentes a las obras de la iglesia de la Magdalena, y dió un extracto de las escrituras para

hacer el retablo y el sepulcro; pero no expresó nada sobre los lienzos del monumento que citó Ponz, ni a ellos se relaciona nada en dicho extracto. Con todo, con ello historió Bosarte la obra y dió base para apurar la materia, o por lo menos, aclararla en algunos particulares.

Escribió así (pág. 188):

«*Esteban Jordan.*—Del maestro escultor Esteban Jordan se ignora la patria; pero no la vecindad, que fué Valladolid, ni su escuela, que notoriamente es romana. Con haber tenido su domicilio en Valladolid no consta todavía mas que de una obra suya en esta ciudad, que es el retablo mayor de la iglesia de la Magdalena, incluso el sepulcro del Obispo de Sigüenza Don Diego Gasca, fundador y patrono de ella.

»La escritura para hacer dicho retablo se otorgó por Jordan en Valladolid en 23 de Octubre de 1571. Por ser este documento importante y conservarse en el archivo del Sr. Marques de Revilla, actual patrono de dicha iglesia, me parece muy conducente á la historia de las artes su publicacion. El lector hallará el extracto de esta escritura en el apéndice de documentos número 11. Conserva tambien dicho señor patrono otra escritura del mismo Jordan y de su muger María Zárate, otorgada en Valladolid en 28 de Julio de 1575, por la que se obligan á dorar, estofar y colorear el dicho retablo, y darlo concluído para el día de la Magdalena de 1577. El precio del retablo en blanco, segun la escritura, fué de mil ochocientos ducados, y el de dorarlo, estofarlo y colorearlo fué, segun la segunda escritura, mil setecientos cincuenta ducados, cuyas partidas montan dos mil trescientos cincuenta ducados. Si tuvo que percibir algo mas del Doctor Don Pedro de Gasca, sería por alguna otra obra. Consta la escritura de dorar el retablo de siete fojas, y se otorgó por ante el escribano Antonio Rodríguez.

»Que Esteban Jordan estudiase en Roma no consta por noticias auténticas; pero su estilo lo está publicando, y nos confirma mas este juicio la desemejanza total que hay entre él y los que le precedieron algo en tiempo, y cuyos talleres y obras podía tener bien conocidos en Valladolid. La simetría de sus estatuas es la misma que seguía Rafael, y en sus figuras se desea por muchos alguna mas esbelteza ó altura. En efecto, las estatuas de Esteban Jordan no son esbeltas; pero son muy correctas y del mejor carácter. La figura de la Magdalena de pie derecho, con el vaso ó símbolo propio suyo que tiene en la mano, y es la principal del retablo, es mucho mayor que el tamaño natural ó doble del natural, y su cabeza es tan hermosa que no cede fácilmente á ninguna. Sus Apóstoles que puso de dos en dos en el retablo, son de un estilo puramente romano; pero lo que mas distingue á Esteban Jordan es la parte de la disposicion. En este retablo no se experimenta la pena que en los de otros insignes maestros de tener que ir á verlos una, dos, tres veces para imponerse en todo lo que en ello hay. El retablo de Esteban Jordan desde en medio de la iglesia de una ojeada está visto. El es simple, espacioso, desahogado, y muestra todo lo que contiene sin fatigar la vista. Sin duda esto es una ventaja apreciable, pues dimana de aquella claridad del talento que hospeda como en domicilio propio al buen gusto.

Hay en el retablo muchísimo de mano de oficiales; pero en la Magdalena no creeré que ninguno puso la mano sino él. La disposicion es el índice mas seguro del gusto: segun cada hombre dispone y ordena sus cosas así es su gusto, y ya que Esteban Jordan haya de ceder á otros escultores de la escuela pinciana ó vallisoletana en alguna parte del arte, quedará siempre superior en la disposicion.»

En las cifras se equivocó Bosarte. En el extracto de las escrituras que dió en el apéndice se dice que el retablo en blanco costaría 1.500 ducados (1.800 pone Bosarte en el texto); y si el dorarlo, estofarlo y pintarlo había de ascender a 1.750 ducados, el total subiria a 3.250 ducados, y Bosarte sumó 2.350, sin duda cambiando las cifras de las centenas y millares. Sin embargo, 3.850 ducados fijó Ponz.

También confundió Bosarte los nombres del Obispo y de su hermano.

El Conde de la Viñaza (II, 315) añadió otra escritura:

«... Por una tercera escritura de 6 de Agosto de 1575, ante el mismo escribano, refiriéndose Jordán á la primera de las citadas, obligóse por el dicho precio de 1.750 ducados á hacer en el retablo, además de lo indicado, una Magdalena hueca y ligera para poder sacarla en procesión, y añadir otras cosas al retablo y al tabernáculo.»

Si la obra de retablo y sepulcro se terminó el día de la Magdalena de 1577, como se decía en la segunda escritura, es fácil suponer la negativa, porque casi siempre medían muy mal el tiempo los artistas, además que el retraso en los pagos de los plazos convenidos era una razón justificada en la demora. El sepulcro debió de ser terminado en 1579, pues en 29 de abril se abonan dos ducados a los oficiales que hicieron el «ataud nuevo» para el cadáver del Obispo La Gasca al trasladarle en el «vulto de jaspe».

Por cierto que la obra del sepulcro, a excepción, es claro, de la estatua yacente del prelado, la hizo Francisco del Río, bajo la traza de Jordán, como había hecho obras de la iglesia con proyecto de Rodrigo Gil de Hontañón. La prueba de este dato la dió Martí (*Estudios*, 536) transcribiendo un documento de Esteban Jordán de 5 de febrero de 1582, por el que declara a la viuda e hijos de Francisco del Río que, no obstante la carta de pago que éste le diera de quedar «contento y pagado» de los 660 ducados en que con él se concertara «por rraçon de la cama de jaspe y piedras de alabastro que por my orden hiço y asento en la yglesia de la madalena desta villa en la capilla mayor del Ill.mo obpo de siguença», en realidad le había quedado debiendo y era deudor de 668 reales.

La pintura de los seis lienzos al blanco y negro que para el monumento, según Ponz, o para las paredes de la iglesia, habría de hacer Esteban Jordán, tampoco fué de éste: la ejecutaron Gregorio Martínez, pintor casi desconocido hasta hace pocos años, y Benito Ronco, del que no se conocen trabajos. La prueba de ello tambien la mostró Martí (*Estudios*, 520) con una escritura que Martínez y Ronco otorgaron en 2 de enero de 1583, por la cual se obligaban a pintar para Esteban Jordán, que había dado las trazas, seis lienzos de angeo, de unas siete varas de ancho por otras nueve y media de alto, de blanco y negro, con reparti-

mientos de pilastras, capiteles, pedestales, cornisas y otros ornatos de arquitectura, con cuatro historias cada lienzo, de la pasión de Jesucristo. Martínez había de pintar por su mano veinte historias y percibiría cien ducados, y Ronco pintaría las otras cuatro historias y toda la arquitectura por setenta ducados. Parte de estos paños se conservan; pero han sido hechos fragmentos. ¡Cuán conveniente sería reconstituir los lienzos lo mejor que pudiera hacerse, y colgarlos durante la Semana Santa en la iglesia! De lo contrario, desaparecerán pronto, porque acabarán por destrozarlos.

Parroquia antigua de San Ildefonso (desaparecida)

RETABLO MAYOR (HOY EN LA PARROQUIA DE LA VICTORIA) Y BULTO DE ALABASTRO (desaparecido)

Martí (*Estudios*, 544) expresó, fundándose en un documento público, que Esteban Jordán labró para D. Juan de Tamayo un retablo y un bulto de alabastro. El documento no lo decía, y no determinó, por tanto, Martí el lugar ni la iglesia donde pudieran encontrarse en la actualidad las referidas obras.

Después de una investigación prolija, he podido identificar que el retablo mencionado es el que hoy está en la capilla mayor de la parroquia de la Victoria, y al tratar de ésta detallo todo lo referente a la obra y resultado de mis informaciones.

Del bulto o estatua yacente hecha a costa de Tamayo, nada puedo decir ya: hacia 1904 vendió la iglesia una estatua *echada*, de piedra, que estaba en la trastera; de la iglesia fué directamente a la estación del Norte, y quizás esté en el Extranjero. La circunstancia de estar en la trastera me hace suponer que la estatua fué transportada a la actual parroquia desde la primitiva. En aquélla no tenía acomodo propio, y fué al cuarto de los trestos desvencijados. Por eso supongo que era la labrada por Jordán. El dato de la venta me le ha facilitado persona allegada a la iglesia.

Parroquia de San Ildefonso

RELIEVE DE LA ANUNCIACIÓN

En el cuerpo de la iglesia, lado de la Epístola, bajo un gran pabellón de bulto, hay un retablito, o relieve de otro mayor, que se compone de dos columnas, con el tercio inferior decorado de relieves, sobre las que insiste un arco de medio punto que cobija un gran relieve de la Anunciación. Esta es obra evidente de fines del siglo XVI, con todos los caracteres de la época, hecha antes que la iglesia; por lo que deduzco fué llevada de la primitiva parroquia, y la considero resto muy importante del reta-

blo que Jordán quería que se pusiera al lado de su sepultura, según dejó dicho en el testamento. La manera de tratar el relieve, la composición, la coloración, todo me induce a creer que la referida obra es labor indudable del que se llamó escultor de Felipe II, que, ciertamente, trabajó mucho para Valladolid, y del que aquí mismo no se citaba más que el retablo y sepulcro de la parroquia de la Magdalena.

Razono y fundamento la atribución documentalmente. Es cierto que Jordán, en su testamento, otorgado en 4 de junio de 1597 ante Pedro de Arce, mandaba que un «rretablo de la salutazion que yo tengo echo», decía, se colocase al pie de su sepultura y de la de su tercera mujer, María de Zárate, en el Carmen Calzado, y esto repito al tratar de esta iglesia; pero en el codicilo de 5 de octubre de 1598 rectifica el deseo y ordena que se le entierre donde sus testamentarios quieran, con tal que a la misma sepultura se llevase el cuerpo de su referida tercera mujer, que solamente estaba depositado en el convento de carmelitas calzados. ¿Se enterró a Jordán en el Carmen calzado? Yo creo que no. No alcanzan los libros de la parroquia de San Ildefonso al 1600, en que murió el artista, y es difícil la comprobación; pero supongo, y tengo por más verosímil, que Jordán recibió tierra en la antigua iglesia de San Ildefonso, de donde era feligrés. El retablo citado de la «salutazion», es decir, de la Anunciación o de la Encarnación, estaba reservado para la sepultura de Jordán y su familia, según el testamento. Pues bien: Doña Isabel Jordán, la que tuvo por más tiempo el mayorazgo fundado por su padre, y su marido, el pintor Pedro de Oña, en 28 de noviembre de 1610, otorgaron escritura de fundación de una memoria de misas en la parroquia de San Ildefonso, adquiriendo sepultura y poniendo altar, según el inventario de los papeles de dicha parroquia.

Ello ya dice bastante; pero en el libro de cuentas de fábrica más antiguo de San Ildefonso me encuentro en el folio 17 vuelto esta partida, referente a las cuentas de 1611: «scriptura de p.º de oña = de la lyzençia y Informacion y despachos en la audi.ª Episcopal se gastaron beinte Rs.»; y en las de 1615 esta otra: «Dotacion del altar de p.º de Oña = yten se les hace cargo de los quinientos mrs. q̄ la dicha ygl.ª tie.e s.e los bienes de p.º de oña y su mug.r por la dotazion del altar y sitio q̄ el dho ti.e en la dicha igl.ª», partidas que se repiten en los años 1614, 1615, 1616 y 1617, en que se titula al altar «de la encarnación», detalle que plenamente se comprueba en el libro de defunciones de la referida parroquia, en la partida correspondiente a Pedro de Oña, que murió de repente en 24 de mayo de 1622, en la que se dice que «tiene sep.ª y altar, q.e es el de la encarnacion», y en la de su mujer, que falleció el 10 de septiembre de 1636, en la que, del mismo modo, se expresa que «enterrose en esta Iglesia en su sepultura y Altar de la Encarnacion». Es decir, la hija de Jordán, que sucedió y en quien finó el mayorazgo por aquél creado, fué la que realizó el pensamiento del artista, y adyacente a ese altar, en la iglesia primitiva de San Ildefonso, estaría el sepulcro de Esteban Jordán, que, como he dicho—muy de la época, y a imitación de su maestro Alonso Berruguete, y como él en buena posición—, le llevó la

vanidad de fundar mayorazgo en 2 de octubre de 1598, en cuya escritura detallaba el escudo de armas que habían de llevar los Jordán de Melgar, que tendría, indudablemente, el retablo de San Ildefonso de la advocación de la Anunciación cuando estuviera íntegro. El escudo, que hoy identificaría absolutamente la obra, habría de llevar las armas del padre y de la madre de Esteban Jordán. Las del primero, a la derecha, serían un castillo en campo de gules y un caballero armado en la puerta, defendiéndole, y debajo un puente con aguas. De parte de la madre: escudo partido por el tercio alto en faja, y media luna en creciente y lanza en campo de oro; lo demás del escudo, partido en palo: al lado derecho, un brazo armado con unas mielgas en la mano, raices hacia arriba, y hojas y flores para abajo, agostadas, en campo de sinople; en el otro medio escudo partido, castillo de oro sobre campo de gules, y debajo un león morado en campo de plata. La divisa sobre la celada sería el brazo armado con las mielgas en la mano.

El escudo es inconfundible; pero no le encuentro por ninguna parte de la iglesia. Verdad que lo que se observa del retablo no es más que un fragmento: el más importante de él, cierto, pero al fin fragmento; y, lo que es peor, fuera de su sitio primitivo que daría el lugar de la sepultura del artista, que corrió la misma suerte que la de los otros maestros vallisoletanos de la escultura: la de Berruguete, en la iglesia de Ventosa de la Cuesta; la de Juní, en Santa Catalina, de Valladolid; la de Fernández, en el Carmen calzado, de la misma ciudad; pero sin poder ser identificados los restos de ninguno.

Este retablo de ahora de la Anunciación se colocó por 1844, cuando se trasladó a la iglesia de las agustinas recoletas la parroquia de San Ildefonso, en una capilla del lado del Evangelio, y modernamente, por necesidades del culto, en el sitio que ahora tiene, en el cuerpo de la iglesia, lado de la Epístola, conforme ya dije.

Sólo invalida la estimación de estos datos la circunstancia de que el altar mayor de la iglesia, antes de ser parroquia, cuando era de las monjas agustinas recoletas, tuvo también un relieve de la Anunciación. En el inventario de los objetos artísticos de los conventos que quedaron abiertos, se describe así en las agustinas recoletas: «Iglesia.—Altar mayor: Retablo dorado, y en su centro un bajo relieve de cinco baras. la Anunciacion de la Virgen de Escultura Tamaño mas de natural: Id. en el 2.º Cuerpo: Un Crucifijo, la Virgen y S.n Juan, Tamaño Natural: Id. en los inter colunios: Cuatro Santos de la Orden del mismo Tamaño. Id. en el zocalo con varios relieves pequeños.» Pero aún así conviene recordar que la fundación de la iglesia es anterior a la época que se fija por los historiadores locales, y que el retablo era de indudable período en que vivía Jordán.

Sea, pues, el relieve de la Anunciación del altar de Pedro de Oña o del mayor de las recoletas lleva visos más que probables de ser de Esteban Jordán.

Parroquia de la Victoria

RETABLO PRINCIPAL (PROCEDE DE LA PARROQUIA ANTIGUA DE SAN ILDEFONSO)

Con razón dijo Isaac de Juní, en una ocasión, que Esteban Jordán había hecho muchas obras para varias señores, y que éstos habían quedado contentos. No podría decirse lo mismo de todos los artistas. Es indudable que la mayor parte de los escultores de los siglos XVI y XVII trabajaron para particulares obras de pequeña importancia, y eso mismo, y ser de reducidas dimensiones y no estar expuestas a las miradas del público, habrá hecho que ni cuenta de ellas se pueda tener, porque se perdía en seguida la personalidad del artista, en los cambios de posesión, con motivo de las herencias principalmente.

Aunque no sean de tan insignificante importancia, de otras obras de Jordán se puede dar noticia, y me han dado motivo a investigaciones y requisas por las iglesias, pues es muy difícil, si no imposible, contar ya con las obras de particulares.

En el protocolo de Pedro de Arce vió Martí (*Estudios*, 544) una comparecencia de Esteban Jordán el 15 de enero de 1594, en la cual declara quedar pagado de uno a quien dió poder para cobrar, de un censo que Don Juan de Tamayo tenía sobre el estado del Conde de Benanavente, 1.014 ducados que había importado «hacer un rretablo y bulto de alabastro», para lo cual se concertó previamente con Francisco Alvarez de Palacios, como curador de Don Juan de Tamayo, lo que prueba, por de pronto, que éste era menor de edad.

No se da en el documento ninguna referencia artística ni de situación; pero el precio manifiesta que la labor ya tendría algún interés, pues en los ajustes que Jordán hizo en los últimos años de su vida entraba rara vez el dorado y pintura.

Martí hizo gestiones particulares para poder encontrar el retablo y bulto de alabastro, y aunque supuso, con razón, que aquéllos se harían para algún edificio religioso, dejó el asunto nada más iniciarle, por no encontrar ningún otro dato que el apuntado, y porque el no citarse población e iglesia para donde se labrasen, no le señaló pista probable.

Yo he hecho múltiples indagaciones para encontrar esas obras de Jordán, y lo primero que hice fué dirigirme fuera de Valladolid, no sé por qué idea; mas nada hallé que me sirviera para encontrar esas obras. En Burgos vi citado el apellido Tamayo; me circunscribí en la busca a la región, y solamente obtuve como resultado que en el convento de la Merced, de la citada ciudad, en el lado del Evangelio de la capilla mayor, había dos sepulcros, siendo el primero, único cuya inscripción podía leerse, de Pedro de Tamayo, de su hijo, Gonzalo de Tamayo, y de la mujer de éste, Doña Inés del Castillo. El otro sepulcro, ¿sería de Don Juan

de Tamayo?, me preguntaba. Ya hace mucho tiempo que los altares y demás objetos que se podían arrancar desaparecieron al ser la iglesia convertida en almacén del Hospital Militar.

Como he dicho, creo que Jordán hizo para Valladolid más obras que el retablo mayor de la parroquia de la Magdalena y el sepulcro del Obispo Don Pedro de la Gasca, y me fijé en el principal de la hoy parroquia de la Victoria, en el cual veía bastante del estilo de Jordán. En efecto: la disposición general y muchos detalles son los empleados por el maestro; los relieves y las estatuas tienen el modo de hacer que algunos del retablo de la Magdalena; dominan el rojo y azul en la parte inferior del de la Victoria; pero seguramente se pintaría la obra por artista separado de la labor del ensamblador y escultor; las columnas no llevan estrías; pero este detalle fué empleado por Jordán en el retablo, que creo salió de su mano, de la Anunciación, en la parroquia de San Ildefonso, puesto por la hija del escultor y su yerno, Pedro de Oña.

El retablo de la Victoria, muy elevado del suelo de la capilla mayor, se compone de un zócalo o basamento con cuatro salientes para recibir las columnas del primer cuerpo; entre esos pedestales, dos relieves apaisados representan: la Adoración de los pastores, el de la izquierda, y la de los Reyes con la Virgen sobre un estrado o trono, el de la derecha; los frentes de los pedestales y lados opuestos a los relieves acabados de indicar llevan ocho figuritas en relieve también, con los Evangelistas los inmediatos al eje del retablo, y virtudes los más separados.

Dos cuerpos forman la composición general, subdivididos cada uno de ellos por cuatro columnas de fuste liso, como he dicho, a excepción del tercio inferior, que está adornado de relieves. Los frisos también aparecen desnudos de ornatos. Pilastras recuadran por los lados la obra.

El cuerpo inferior tiene entre columnas tres nichos: el central, de mediopunto, contiene hoy la titular de la parroquia; los laterales, rectangulares con frontón, como usó Jordán, debajo del entablamento del primer cuerpo, llevan las estatuas de San Pedro Apóstol y San Juan Evangelista. El segundo cuerpo, con igual ordenación que el inferior, tiene en el centro un gran relieve rectangular de la Virgen imponiendo la casulla a San Ildefonso; en los intercolumnios de los lados, en nichos de arco de mediopunto, las estatuas de San Francisco de Asís y de Santo Domingo de Guzmán.

El centro del ático tiene un relieve apaisado que representa la Cena del Señor con los apóstoles; a los lados, dos escudos de armas cuyos blasones y divisas son desconocidos para mí, y no puedo fijar a qué familia pertenezcan; pero desde luego indican que el retablo fué costeado por algún particular, y no por el convento de mínimos de San Francisco de Paula de Nuestra señora de la Victoria. El Crucifijo del remate no era del retablo.

Tener muchas probabilidades el retablo de ser de Esteban Jordán, por su estilo general, por los relieves, por las estatuas, aunque falten los relieves de ornato en frisos y otros detalles, que todo era cosa del pre-

cio, y ver los escudos citados, me hizo suponer que había encontrado la obra que Martí no buscó.

Pero quiero comprobar algunos detalles, y, al hojear las historias de Valladolid, me encuentro que se desvanece la identificación. Antolínez de Burgos *(Historia de Valladolid*, 519) nos dejó dicho que los mínimos de San Francisco de Paula se establecieron en la ermita de San Roque, que era de la Cofradía de este santo, reservándose los cofrades «la capilla mayor, una sala y un vergel», otorgándose la escritura ante Antolín de Villarroel, y tomando posesión en 1.° o 10 de enero de 1544 ante Lázaro de Ovalle. Pero para separarse y tener independencia de los cofrades, concertó el convento con ellos la adquisición de dicha capilla y demás particulares que aquéllos se reservaron, mediante el abono de 5.100 ducados o reales (las distintas fechas y monedas se consignan diferentemente en las copias del manuscrito de Antolínez), y se otorgó la escritura el 17 de septiembre de 1595 ante Amador de Santiago. Fecha es esta última que se acomoda muy bien a la época del retablo; y más, que tomó la capilla mayor Doña Ana de Zúñiga, tía de Doña Luisa de Laso y Castilla, mujer del Conde de Ribadavia, Don Alvaro, por lo que los patronos fueron estos Condes de este título. ¿Serían los blasones de alguno de esta familia? Mas se desvanecen las hipótesis, como digo, pues aun descartando que fuera el retablo el costeado con el caudal de Don Juan de Tamayo, leo en el *Manual histórico* y *descriptivo de Valladolid* (pág. 216) que en el convento de la Victoria «edificó a su costa la iglesia D. Lope de Quevedo en 1723, a causa de haberse arruinado la que antes tenían». Y remacha el clavo Ventura Pérez *(Diario de Valladolid*, pág. 271) al decir que en el «Año de 1749, día 13 de Abril, se colocó el Santísimo Sacramento en el convento de la Victoria, en su retablo, nuevamente dorado», que debe interpretarse que el retablo era entonces nuevo, como se deduce de otros apuntes de Ventura Pérez, y el que hoy está en la parroquia es obra de fines del siglo XVI, llevado allí seguramente después de la exclaustración, y el del siglo XVIII habría de ser barroco.

Creí por esto perdida toda pista, y me despedí de esta investigación, cuando una pobre anciana de ochenta y cuatro años, que vive en el barrio de la Victoria, la *señá* Catalina Manzano, me puso en la pista segura al indicarme que el retablo de su parroquia le trajeron «hace muchos años de San *Alifonso* el viejo», y, en efecto, es el que hizo Jordán para la parroquia primitiva de San Ildefonso. Allí, en el retablo, está la medalla de la Virgen imponiendo la casulla a San Ildefonso; y a pesar de ocupar lugar muy importante, no me había fijado en el particular, y el Don Juan de Tamayo había sonado en la parroquia de San Ildefonso, y tenía olvidado el nombre, o no hice aprecio de él nunca. Puedo, pues, demostrar que el actual retablo de la Victoria fué labrado por Esteban Jordán, y fué costeado por Don Juan de Tamayo en su menor edad.

La parroquia de San Andrés era extensísima en el siglo XVI, pues a su jurisdicción pertenecían las afueras de la puerta del Campo; y viendo los inconvenientes que ofrecía para la administración de los Sacramen-

tos zona de tanta consideración, el Abad de Valladolid Don Alonso Enríquez (1520-1577) la dividió, creando entonces la parroquia de San Ildefonso, que se le dió esa advocación por llevar el nombre del Abad. La parroquia se estableció en la iglesia del convento de religiosas del Santísimo Sacramento—hacia el medio del tramo primero de la calle del Sacramento, números 12 y 14 de hoy; que así se llamó a la actual de Doña Paulina Harriet—, y sirvió la iglesia para parroquia y para las religiosas. Pocos años después de establecida la parroquia, «La capilla mayor—dice Antolínez *(Historia de Valladolid*, pág. 244)—se dió á Don Juan de Tamayo y la dotó». Esto ya me indicaba bastante; pero aun añadió Antolínez de Burgos, con lo que se comprueba la residencia de Don Juan de Tamayo en Valladolid: «Las casas de este caballero son aquellas grandes de torreon ó capitel que están junto á la puerta de la Pestilencia». En efecto, se llamaron esas casas principales «Casas del Chapitel», porque remataba la principal con un chapitel que se arruinó en 1755 con gran parte de la fábrica; y fueron erigidas en 1572 por Don Pedro Tamayo y su mujer Doña Luisa de Valencia, fundando éstos en 30 de abril de 1575 sobre ellas, uno de sus mayorazgos, que sería de Don Juan de Tamayo, al que pasó la capilla mayor de San Ildefonso. Tenía la casa una ventana que daba al Campo Grande y al camino llamado de la Pestilencia con el año «1572» grabado en un sillar. En 4 de septiembre de 1745 eran las casas de Doña Juana de Sahagún, Tomasa del Aguila, Chaves, Aguirre, Henríquez, Doró y Tamayo, marquesa de Bermudo, por herencia de su madre, pues en esa fecha era administrador de la menor el marqués de la Espexa, Don Francisco Agustín del Aguila, Osorio, Centeno, Chaves y Herrera, vecino de Ciudad Rodrigo, quien puso pleito al colegio de Filipinos por entender que su posesión era detentada en las obras de las tapias del colegio. La marquesa de Bermudo era, sin duda, descendiente de los Tamayo, y este apellido llevaba. De la citada casa no quedaba en «1755 más que dos medias paredes, que miraban al norte y oriente», como, con otros detalles de la casa, expresa el P. Bernardino Hernando en la *Historia del real colegio-seminario de PP. Agustinos Filipinos de Valladolid* (parte I, pág. 85), de donde saco esta nota.

Indudablemente, el retablo y sepulcro que hizo Jordán por cuenta de Don Juan de Tamayo—citado éste también por Sangrador y por el Señor González García-Valladolid como fundador de la capilla mayor—eran para la iglesia parroquial de San Ildefonso, en el tiempo que las monjas del Sacramento aun no se habían pasado al convento de monjas, también de San Nicolás, con las que se unieron a fines del siglo XVI.

Con estos antecedentes acudo al entonces Sr. Cura ecónomo de San Ildefonso, Don Juan Julián Fernández, que solícitamente me franquea el archivo parroquial, por lo que le testimonio mi agradecimiento, y, ayudado de mi buen amigo el Dr. D. Félix González, husmeo y registro varios libros, en los cuales me encuentro muchos apuntes que transcribió Martí, quien no apuró, sin embargo, el registro. Allí encuentro repetidas veces a los Tamayos, y no se apercibió de ello Martí.

Por de pronto, en un libro de cuentas de fábrica que empieza con las de 1605, se escriben en 1610 unas memorias de las misas cantadas y rezadas; y refiriéndose a otro libro antiguo de 1597, dice: «Este mismo dia—de Navidad—misa cantada Por Ju.° de tamayo con diacono y subdiacono, pagala su hijo don Ju.° de tamayo, dan tres ducados.» Y al tratar de las capellanías se apunta: «Don Ju.° de Tamayo tiene dos capellanes dizen por semanas, dan al cura por q̄ tenga q.ta mil mrs. y al sacristan.»

Pero aun hay más. En las cuentas de fábrica de 1605 leo las dos partidas de cargo siguientes: «Primeramente se le haçen cargo—al Mayordomo—de sesenta rreales q̄ paga en cada vn año a la dha fabrica Don Ju.° de tamayo Por el patronazgo de la capilla mayor de la dha yglessia Para la lampara del santisimo sacramento»; «yten se le haçe cargo de otros tres mil marauedises que el dho Don Ju.° de tamayo paga ansi mesmo a la dha yglesia en cada vn año por la rraçon de suso rreferida porque hasta aora no se sabe otra caussa por que lo de».

Se va concretando más, y no admite duda que, adquirido el patronato de la capilla mayor de San Ildefonso por Don Juan de Tamayo, padre, el hijo, también Don Juan de Tamayo, siendo menor de edad, y probablemente a poco de fallecer aquél, encarga algunos años antes de 1594, por medio de su curador Francisco Álvarez de Palacios, a Esteban Jordán el retablo mayor de San Ildefonso y el sepulcro de alabastro de su padre, primer patrono de la capilla.

Siguiendo el examen de las cuentas, me encuentro que ya en las de 1604, al hacerse el cargo de la dotación de la capilla mayor, se escribe «la Patrona de la capilla mayor»; que en 1605, 1608 y 1609 se dice ser Doña María Bonifaz, la cual en 1611 sostuvo pleito con la fábrica, «en Razon de las condiciones de la capilla mayor». En 1612 aparece como patrona Doña Andrea de Tamayo, y se dice recibir los maravedíes de la dotación, de su curador. En 1617 figura como patrono Don Luis Laso de Mendoza. De ello deduzco que Doña María Bonifaz sería la mujer de Don Juan de Tamayo, hijo; que Doña Andrea de Tamayo era hija de ambos, y que estaba casada en 1617 con Don Luis Laso de Castilla.

Lo principal es que el retablo y bulto de alabastro que costeó Don Juan de Tamayo y pagó en 1594 a Esteban Jordán, era el mayor de la parroquia antigua de San Ildefonso, y el bulto estaría en la misma capilla mayor, como tenían por costumbre poner los patronos.

Ahora bien: poco después—hacia 1606—de dejar las religiosas del Sacramento su casa en la calle de este nombre, la ocuparon las agustinas recoletas, y éstas hicieron iglesia independiente de la primitiva parroquia de San Ildefonso, quedando solamente este edificio para el servicio parroquial, y en él quedaron el retablo y bulto de referencia.

Paso a un libro moderno de acuerdos de la Junta de fábrica de la parroquia, y leo en el correspondiente al 29 de julio de 1841 «que haviendo trasladado la Comunidad de Agustinas Recoletas al Convento de Lauras —así dijeron Sangrador y el *Manual*, y García-Valladolid creyó que fueron trasladadas a Sancti Spíritus—, quedaba aquella Iglesia bacante muy

espuesta a ser arruinada», y que el Sr. Obispo estaba dispuesto a cederla para la parroquia, por lo que se hicieron las gestiones conducentes a ese fin.

En efecto: a poco fué trasladada la parroquia de San Ildefonso a la iglesia que fué de las agustinas recoletas; en 1844 se hicieron las principales obras de reparación en la nueva parroquia, que empezaron en 5 de febrero y se liquidaron en 30 de diciembre del mismo año, según la cuenta de «Ingresos y gastos de este año en la obra de la nueba Iglesia...»; y creí que el retablo mayor de la parroquia antigua, o San Ildefonso el viejo, desapareció entonces, por leer en una partida: «Son Sesenta—reales—por trasladar el altar a la nueba Iglesia»; pero el retablo y el sepulcro susodichos siguieron en la iglesia vieja, como subsistía ésta; en 1854, en 22 de mayo, se abonan quinientos reales «Por compostura de la Iglesia Antigua»; en 1862 se hacen treinta y tres reales de gastos en la misma iglesia antigua.

La parroquia de San Ildefonso estaba establecida con decoro en la nueva iglesia, en la que dejaron las agustinas recoletas: pero la iglesia de la Victoria, llevaba un estado deplorable desde la supresión de los mínimos. En 1854 decía Sangrador *(Historia de Valladolid*, II, 276) que el convento se había arruinado, aunque se conservaba el culto en la iglesia; en 1861 indicaba el *Manual histórico y descriptivo* (pág. 216) que «al presente se ha habilitado para ayuda de parroquia de S. Nicolás» la iglesia de la Victoria. En efecto: en 10 de febrero de 1861 se extendieron las primeras partidas de bautismo y de matrimonio, y en 17 del mismo la más antigua de defunción. Es, pues, de razón que los fieles del barrio de allende el Pisuerga quisieran poner con algún decoro su iglesia, que ya tenía pila, y que desearan colocar retablos decentes y otras cosas que adornasen el templo, desmantelado o poco menos cuando la exclaustración; y como lo solicitaron les fué concedido.

El acuerdo de 12 de julio de 1863 tomado por la Junta de fábrica de la parroquia de San Ildefonso dice de este modo: «Se concedió la pretension de la Junta de Fábrica de la Victoria en la que solicita el altar mayor y dos laterales con mas el órgano de la Iglesia antigua de S. Ildefonso; en razon al desmonte verificado se les hará entrega previa orden superior en clase de depósito, y con las condiciones que por escritura pública se estipulen».

Aunque el acuerdo dice «altar» bien se ve que se refiere al altar retablo, mucho más por la costumbre de llamar altares a los retablos; y todo él, todo el retablo, le vió armar en la Victoria la anciana que me inició en la pista seguida.

Y no he registrado ya más fecha ni más datos. La parroquia de San Nicolás, de la que fué filial la Victoria, como dije, no tiene ningún libro que perteneciera a ésta, y los libros de cuentas y actas de la Junta de fábrica que conserva la moderna parroquia de la Victoria no van más allá de 1.° de septiembre de 1883 y 8 de abril de 1896, respectivamente. Los de 1863, que me interesaban, han desaparecido.

Pero, de todos modos, plenamente he identificado una obra auténtica

de Esteban Jordán; verdad que no con la facilidad y curso que se ha hecho en estas líneas, donde pongo los detalles del proceso que he ido siguiendo. La obra es de interés, aunque no sea de importancia suma en el haber artístico de Jordán; al fin, es obra documentada y está en Valladolid, para cuya ciudad se hizo. No ha tenido la misma suerte el sepulcro de alabastro de Don Juan de Tamayo, que emigró a otros países.

Parroquia de San Juan

RELIEVE DEL ENTIERRO DE JESÚS

En un retablo del lado del Evangelio, en el cuerpo de la iglesia hoy parroquial de San Juan, antes de las religiosas bernardas de Belén, hay un relieve que, probablemente, se llevó de la antigua parroquia al ser trasladada en 1842. Indica desde luego esa circunstancia el que el retablo del frente es exactamente igual, y su basamento ofrece un tablero con adornos, muy lejos de estar preparado para colocar en su lugar otra cosa. La caja en que se metió el indicado relieve parece ser hecha muy después que el retablo, y el relieve es del siglo XVI, como se observa hasta por el estofado bajo las capas de color. El relieve baja más que la mesa del altar, lo que confirma mi hipótesis de haber sido llevado posteriormente a hacerse el retablo.

Representa el relieve, de bastante fondo, el Entierro de Jesús, con las figuras, en primer término, del Señor, José de Arimatea y Nicodemus, y en segundo, de la Virgen, San Juan y las Marías Magdalena, Cleofé y Salomé. La manera de estar formado el grupo, muchos detalles de algunas figuras, y hasta la coloración, me recuerdan esculturas de Esteban Jordán, quien pudiera ser el escultor de la obra. Ella, en conjunto, es estimable; quizá lo más flojo sea la imagen de Jesús muerto.

No sería de extrañar, ya que es de su sello, que Jordán hiciera algo en la antigua parroquia de San Juan, y este relieve pudiera ser un detalle. Cerca de ella tuvo unas casas fuera de la puerta de San Juan, en la calle de Renedo, que habitó una hija de Jordán y de su primera mujer, Felicia González Berruguete, llamada María, mujer que fué primero del escultor Benito Celma, y luego de Felipe de Ávila, a la cual enterraron en la iglesia de San Juan (murió el 14 de diciembre de 1609). Las casas las hizo Jordán en tiempos remotos, y pudo vivirlas éste antes de ser feligrés de las parroquias de Santiago y San Andrés, donde bautizó hijos suyos y de Felicia.

Hay, pues, alguna probabilidad de que Jordán hiciera el relieve de que se trata, más que traída sin gran fuerza por este argumento de las casas, por el estilo de la obra, que es el del escultor [1].

---

1 Al corregir pruebas, leo entre mis papeles que se cita este relieve en el convento de bernardas de Belén, antes del traslado de la parroquia: luego no procede de la antigua de San Juan *(Inventarios de las pinturas y esculturas de los conventos de monjas;* Comisión de monumentos). El dato no desvirtúa la atribución sostenida.

Iglesia de las Angustias

ESTATUAS EN PIEDRA DE LA FACHADA

La portada de la iglesia de las Angustias, por su buena ordenanza, gustó a Ponz, y en las cinco esculturas que la adornan, algo dejó traslucir el escritor viajero, aunque se refiera más directamente al retablo principal, que aquello era conforme al estilo de Berruguete. Carderera creyó que las cinco estatuas eran de Esteban Jordán, y en las notas marginales que puso al artículo de este escultor en el *Diccionario* de Ceán Bermúdez, escribió a continuación de citar los retablos y pinturas que Jordán hizo para el monasterio de Prado: «Item la bella estatua del fundador D. Pedro Gasca, y las de la portada de las Angustias de Valladolid».

Estas cinco estatuas, que representan: la del tímpano de la entrada, la Quinta Angustia; las de los intercolumnios del primer cuerpo, los apóstoles San Pedro y San Pablo; y las de los intercolumnios del segundo, el arcángel San Gabriel y la Virgen, figurando las dos la Anunciación, son debidas al escultor Francisco del Rincón, como demostró Martí (*Estudios*, 503) copiando algunos asientos de la Cofradía. En 18 de agosto de 1605 se concertó Francisco del Rincón para hacer en 5.000 reales, y entregarlas a mediados de marzo de 1606, «las cinco figuras de piedra para la yglesia nueva de las angustias», recibiendo ya dineros en 5 de septiembre del mismo año, más a cuenta en 1605 y 1606, y en 28 de septiembre de este último el resto, «a cunplimiento de cinco mill Reales en que se concertaron las cinco figuras de piedra que yzo Para la Portada con los quales queda Pagado el dho fran.co del Rincon...»

Queda comprobada la falsa atribución que hizo Carderera. Pero todo ello llevaba algún fundamento: Francisco del Rincón, que, según Fr. Matías de Sobremonte, fué maestro de Gregorio Fernández, debió de trabajar en el taller de Esteban Jordán, el más acreditado de fines del siglo XVI en Valladolid, y Jordán debió ser oficial o discípulo de Berruguete. Todos tenían un punto de razón; pero las cinco estatuas no son de Jordán.

Convento del Carmen calzado

RETABLO DE LA ANUNCIACIÓN

En una cláusula del testamento de Esteban Jordán, hecho ante Pedro de Arce el 4 de junio de 1597 (Martí, *Estudios*, 546), mandaba que, junto a la sepultura que se hiciere para su enterramiento, adyacente a la de su tercera mujer, María de Zárate, que habría de alargarse hasta la reja de la capilla mayor del convento del Carmen calzado, «se ponga un rretablo della salutazion que yo tengo echo haciendolo pintar a costa de mi hacienda y que alli junto a la sepoltura debajo del dho rretablo se haga un altar de tabla con sus bisagras y goznes que se halce y baje para que se puedan dezir alli las dhas mysas de nuestra señora».

Si llegó a enterrarse Jordán en el Carmen calzado, y se puso además el retablo, no se sabe, pues en el codicilo que otorgó el 5 de octubre de 1598 mandaba que le entierren donde quieran sus testamentarios, y con

su cuerpo entierren el de su mujer, María de Zárate, que estaba depositado en el Carmen Calzado.

Pero, por lo menos, se hace constar otro retablo de Jordán, dedicado a la Anunciación, retablo que probablemente, es el de la misma advocación en la actual parroquia de San Ildefonso, como he dicho.

Convento de la Concepción

RETABLO DE SAN JUAN BAUTISTA

Un retablito hay en la iglesia del convento de religiosas franciscas de la Concepción muy sencillo y muy clásico ya, que está fechado, aunque a ningún escritor local ni de fuera se le ocurrió copiar la inscripción. Sin contar con ésta, se observa en seguida que pertenece a fines del siglo XVI, y por su corte y por su traza puede suponérsele del estilo de Esteban Jordán.

Nada de notable tiene la iglesia de referencia, según los historiadores de la ciudad; y aunque es cierto que lo notable, como todas las cosas de apreciación, es muy relativo, no deja de ser curiosa la iglesia, construída dentro del sistema ojival, con bóvedas de multiplicados nervios y antepecho calado en el coro alto.

Antolínez de Burgos *(Historia de Valladolid*, pág. 364) nos dejó dicho que fundaron el convento en sus propias casas—tanto, que el zaguán de ellas sirvió de primitiva capilla—el Oidor de esta Chancillería Don Juan de Figueroa y su mujer, Doña María de Toledo, o Núñez de Toledo, según Sangrador y Vítores *(Historia de Valladolid*, II, pág. 317), fundación llevada a cabo en 1521 y que dotaron espléndidamente, reservándose, como era natural, el patronato del convento con ciertas cláusulas expresadas al efecto.

Sucesor inmediato en el patronato fué el sobrino del Oidor, Don Fernando de Figueroa, caballero gallego, que casó en Valladolid con Doña Isabel de Espinosa y Herrera (Figueroas y Herreras hay enterrados en la iglesia); y viuda esta señora, encargó el retablo de San Juan Bautista en 1585, como se lee en la inscripción hasta ahora inédita.

Los escritores antiguos dijeron que el retablo era dotado por Don Fernando de Figueroa y Doña Isabel de Espinosa; estaba dedicado a San Juan Evangelista y colocado en el muro lateral de la Epístola. Hoy lo está a San Juan Bautista, como he escrito; se halla en el muro del lado del Evangelio, y no dice si fué dotado por los segundos patronos; sí solamente que se mandó hacer por la viuda del segundo patrono.

El retablito está formado por un zocalillo compuesto de cuatro ménsulas trabajadas; entre las del centro se contiene el letrero mencionado y que copiaré en seguida. Apoyando en el saledizo de las ménsulas, cuatro columnas estriadas, con el tercio inferior del fuste con relieves de santas o virtudes, forman el cuerpo del retablo, con su entablamento de friso decorado. El frontón está partido a plomo de las columnas del centro, para dejar ancho campo al escudo de armas, sostenido por dos tenantes, partido, con las cinco hojas de higuera en su lado derecho y un árbol

con dos fieras en su izquierda, blasones indudables de los Figueroas aquél y de los Espinosas éste. El cuerpo del retablo tiene arco semicircular en el centro, con estatua redonda de San Juan Bautista. Los intercolumnios laterales están divididos en su altura por la imposta de arranque del arco del centro; en la parte inferior tiene pintado: la Concepción, a la izquierda del observador, y San Francisco de Asís, a la derecha. Sobre estos cuadros y la imposta dicha, recuerdos de decoración algún tanto geométrica.

El letrero repetido dice:

ESTE RETABLO MANDO
HAZER LA ILE SEÑORA DOÑA I
SABEL DESPINOSA MVGR Q FVE
DEL ILLRE SEÑOR HERNANDO DE FI
GEROA PATRON QVE FVE DESTE MONESTERIO ANO
1585

Algunos restos hay en otros altares de retablos del siglo XVI, principalmente el llamado del Cristo de los Milagros y el de San José, con estrías espirales; pero de esos fragmentos nada he de añadir, sí del retablito de San Juau Bautista, que está íntegro y bien conservado.

El retablo tiene la disposición que es corriente en las obras de Jordán, muy repetida en las líneas arquitectónicas, de buen orden y justeza de proporciones; tiene dos pinturas en los intercolumnios, y echó mano Jordán de esos elementos otras veces, y lo recuerda el retablo mayor de Santa Eulalia, de Paredes de Nava. Lleva, en cambio, poca escultura; y si la talla de las columnas y friso del entablamento es del estilo de Jordán, no me atrevo a decir lo mismo de la estatua del Bautista, que recuerda algo el estilo de Berruguete, bien que tratado sin el movimiento, la energía y expresión en él característicos. ¿Puede suponerse dicha estatua de un discípulo de Berruguete, influído ya por otras corrientes más modernas en el modo de tratar la escultura? Pudo suceder.

De todos modos, dos artistas supongo rleacionados con el retablito en cuestión: Isaac de Juní y Esteban Jordán. No se ha estudiado aún la obra del primero; voy conociendo en detalle la del segundo, y aunque no encuentro, sobre todo en la estatua, un gran parecido con las obras indubitables de Jordán, observo la semejanza y maneras de tratar la arquitectura como en él era de uso común. Por eso provisionalmente le adjudico el retablo, sin perjuicio de rectificar, si a ello me conducen otros datos.

La circunstancia de decir los escritores antiguos de la ciudad que el retablo de Don Fernando de Figueroa y Doña Isabel de Espinosa estaba en el lado de la Epístola y era de San Juan Evangelista, pudiera hacer entender que era otro que el reseñado; pero como escribió Antolínez, «lo dice el letrero que en él está esculpido», y el de referencia, en efecto, dice lo transcripto, deduciéndose que equivocaron el San Juan y el lado a que estaba el retablo; no es de suponer que fuera trasladado de sitio,

porque sobraba espacio en la iglesia, ni que se sustituyera una estatua de San Juan Evangelista por otra del Bautista, que es la que tiene.

Monasterio de Prado

DOS RETABLOS, FRONTALES PINTADOS Y OTRAS COSAS (Desaparecidos).

Escribió Martí *(Estudios*, 289 y 531) que en un ejemplar del *Diccionario* de Ceán Bermúdez había escrito Carderera, como nota marginal, al lado del artículo correspondiente a Esteban Jordán: «Trazó y labró dos magnificos retablos del Monast.° de Geronimos del Prado junto a Vallad.d segun una escrit.a q.e á la vista ante el escrib. Ant.° Hernandez en 5 feb. de 1567 siendo testig. Joan de Arfe y Enrique de Arfe plateros... y acompaña un papel de recibos firmados p.r Jordan y p. Joan de Arfe como testigo y alg.s por M.a Becerra... y por otra obligacion firmada entre el primero y el último y testigo J. Arfe en 1568 p.a los frontales q.e tambien pintaria en lienzo *y de claroscuro* (tachado lo subrayado) ansi como las enjutas del arco y paredes laterales de los retablos con escudos y figuras.»

La amistad de Jordán con Juan de Arfe era muy íntima, y María Becerra era la segunda mujer del primero: testó ésta en 1567. La primera esposa fué Felicia González Berruguete, hermana de Inocencio, y ya eran matrimonio en 1556, cuando el retablo de Paredes de Nava; la tercera mujer fué María Fernández de Zárate, que lo era ya en 1572.

Esos dos retablos ya no existen, así como tampoco esas pinturas citadas por Carderera. Es muy probable que a uno de esos dos retablos refiriera Ponz el de la sacristía de Prado, del que decía que «se estima por de Berruguete», especie que repitió Ceán.

Convento de Sancti Spíritus

ESTATUA DE JUAN DE ORTEGA

Al tratar de la estatua yacente de Martín de Vergara en el convento de la Trinidad calzada, se dice que el mismo Esteban Jordán ponía por modelo de la que contrataba, «tamaño, traça e modo de lo que esta otro bulto en la capilla mayor del monesterio de Santispiritus estramuros de esta v.a de Valladolid», excepto las dimensiones, pues la cama sería una sesma más alta, y la estatua, otra sesma más larga. Después de especificar varios particulares pertinentes a la figura de Martín de Vergara, añade el contrato: «e todo lo demas del dho bulto a de ser conforme al dho bulto que esta en el dho monesterio de santispiritu.» No decía más el contrato; pero los escultores Adrián Álvarez y Andrés de Rada determinan en su informe, y a ella se refieren, que era la de Juan de Ortega; mucho más cuando ya Jordán indicaba que la que serviría de modelo estaba en la capilla mayor de Sancti Spíritus. Siempre se refieren después a la estatua de Juan de Ortega en declaraciones, informes e interrogatorios, y aunque nada de ello dijo Martí, yo supongo que esa estatua de Juan de Ortega fué hecha por Esteban Jordán también, poco antes que la de Martín de Vergara.

No hay más que observar lo que dice Jordán en su compromiso. En todo ha de ser igual la de Vergara a la de Ortega. ¿Iba á aceptar el artista otro modelo que no fuera suyo?

Cuando dió las condiciones para hacer la de Don Pedro de la Gasca en la de la Magdalena, pone por modelo nada menos que la labrada por Felipe de Borgoña para Fr. Alonso de Burgos, y aun añadía: «e antes mas que menos.» A ninguno de los que informan o declaran se le ocurre otra cosa, sino que lleva ventajas la de Vergara a la de Juan de Ortega; que «es bulto de muy buena disposicion», dijo Isaac de Juní. Todo ello equivalía a tanto como decir: las dos estatuas, la de Ortega y la de Vergara, son muy buenas, como de la misma mano salidas; pero es superior la segunda, aparte otras razones, porque es la que hay que sacar adelante, por el compromiso de Jordán, puesto en discusión.

Cierto, como dijo Martí, que la de Ortega es inferior en mérito a la de la iglesia de la Magdalena; pero ¿hay igualdad perfecta en todas las obras de un artista? ¿No influye la cantidad, la cuantía de él? Cuando se hizo la estatua de Ortega, Jordán era un maestro acreditado: nadie se le igualaba trabajando en estas tierras el alabastro, y ello es perjuicio para las obras mismas muchas veces.

Además, cuando se hizo la estatua de Juan de Ortega, éste vivía, y la sujeción al modelo quita muchas veces rasgos artísticos al trabajo. El 11 de febrero de 1588 se refería ya Jordán a la estatua hecha en Sancti Spíritus; en 27 de marzo del mismo año nombraba Ortega, ante Juan de Santillana, sucesor del patronato de la capilla mayor del convento a su nieto Francisco de Ortega, sucesor en el mayorazgo, capilla que tomó para su «entierro y de los subcesores en el dho mi mayorazgo».

El sepulcro de Ortega subsiste al lado del Evangelio, en la capilla mayor del expresado convento; lleva la inscripción

AQUI IACE IVAN DE ORTEGA DE LA
CAMARA DEL REI DON FELIPE SEGUNDO

Fué no sólo de la Cámara del Rey, sino también Armero mayor.

Creo, pues, que la estatua yacente de Juan de Ortega puede atribuirse fundadamente a Esteban Jordán.

No así la orante de Doña Francisca de Zúñiga y Sandoval, que se encuentra en la misma iglesia, frente a la capilla mayor, entre las rejas del coro bajo. La supongo del escultor Pedro de la Cuadra, que poco antes de 1606 hizo la sillería del mismo coro por cuenta de dicha señora.

RETABLOS PRINCIPAL Y DE LA ANUNCIACIÓN

A pesar de que Martí visitó la iglesia del convento de religiosas agustinas de Sancti Spíritus y que algo dejó dicho de la estatua sepulcral de Juan Ortega en la capilla mayor, a la que no atribuyó autor alguno, no le llamaron la atención lo mismo el retablo mayor que el más pequeño, dedicado a la Anunciación, que en la misma iglesia se encuentra. Verdad que su criterio era documentar obras de arte, y se callaba de todas aquellas que el escrito antiguo no ilustraba.

El convento fué fundado en 1520 por el Comendador Martín de Gálvez, según la inscripción colocada sobre la puerta del cuarto del torno. [1] Pero el patronato de la capilla mayor—capilla que tiene un curioso artesonado de la época citada—le adquirió hacia 1574 Juan de Ortega, habiendo de servir la capilla, como he dicho, para entierro suyo y de sus sucesores en el mayorazgo.

Mas Juan de Ortega, siguiendo la costumbre del tiempo, hizo más, y a su costa se labraron el retablo de dicha capilla y la reja que la cierra aún. Por escritura de 8 de diciembre de 1582 ante Antonio Rodríguez, contrató con Álvaro de la Peña la hechura de la reja, y salió fiador del herrero el escultor Esteban Jordán. Esta noticia de la reja la dió Martí (*Estudios*, página 543), y no le llamó la atención ver el nombre de Jordán tan inmediato al sepulcro de Ortega y al retablo de la capilla.

En 21 de enero de 1584 decía en un documento Juan de Ortega que aguardaba «a que se acabase el retablo y rrexa de la dha capilla que segun le abian prometido abia de aber dias que estubiese acabado»; y en una escritura de institución de capellanías y memorias otorgada ante Juan de Santillana el 27 de marzo de 1584, expresa muy claramente que «tome la capilla mayor del monasterio de Santispiritus... en la qual hice el rretablo y rreja de la dha capilla mayor».

No debe, pues, existir duda alguna que el retablo principal de Sancti Spíritus se hacía por 1582-1584, antes, con toda certeza, que el bulto yacente del patrono.

Dicho retablo es una buena pieza de escultura. El sotabanco tiene varios bajorrelieves muy apreciables; pero descuella grandemente el cuerpo principal: se compone de cuatro columnas estriadas en espiral, con relieves en el tercio inferior; el friso es, igualmente, decorado. En el centro hay una gran medalla representando la Venida del Espíritu Santo: lo mismo la Virgen que los apóstoles son de bastante relieve. Los intercolumnios laterales tienen las estatuas de San Juan Bautista y San Francisco de Asís, y sobre los nichos que cobijan estas estatuas, terminados con frontón curvo, dos pequeños relieves con el entierro de

---

1 Como la pizarra en que estaba esa inscripción fué desmontada el 26 de noviembre de 1918, cuyo acto presencié, copio la referida inscripción por ser más fiel que las dadas por los escritores locales. La lápida, como digo, era de pizarra y medía 90 por 75 centímetros. El letrero decía en caracteres góticos, grabados y pintados de encarnado:

A loa: y glia de Dios topodore
rofo: padre: hijo: y spit: fto: y de
fu bedita madre: min de galbes
comedador. defta cafa que fudo
e acabo: y toda la cafa rrestaur
o: y el ofpital: edefico año
de: j Ll: y d: y xx años: rro:
gad: a dios: por el:

Esta lápida debió estar antes de ser colocada sobre la citada puerta, en otro sitio, quizá en la sepultura de Martín Gálvez o en la capilla mayor de la iglesia, antes de adquirir el patronato el caballero Juan Ortega.

Cristo en un lado, y en el otro, el sepulcro custodiado por dos guardias. Sobre el entablamento de ese cuerpo principal corre un ático con relieves en los pedestales resaltados a plomo de las columnas, y otras figuras sentadas en los entrepaños más largos. Sobre los pedestales de los extremos están los escudos del patrono, iguales a los de los ángulos de la capilla; sobre los del centro hay un San Miguel y la figura orante del donante. Encima del relieve de la Venida del Espíritu Santo se ve otro más pequeño, en un ático, con la escena del Monte Tabor. Todavía, encima de la carpintería que recuadra el relieve, se contempla un Calvario, con el Crucifijo, la Virgen y San Juan.

En el cuerpo de la iglesia, lado de la Epístola, hay otro retablo curioso dentro del grueso del muro, con columnas dóricas y arco semicircular en la fábrica, rematado con frontón partido con escudo de armas en talla pintada. El zocalillo del retablo tiene figuras de todo bulto; el entablamento está sostenido por columnas pareadas con estrías espirales y relieves, como las del mayor. En el arco de mediopunto, entre las columnas y el entablamento, hay un gran relieve de la Anunciación, que recuerda el de la parroquia de San Ildefonso, pero invertidas las figuras de la Virgen y del Angel. Lleva un ático con un Calvario.

Este retablito tuvo hasta no hace muchos años una reja saliente, lo que, con el escudo del frente que cobija el retablo, indicaba fundación particular. Al pie de esta verja, y por la parte de la iglesia, había una lápida curiosa que tenía relevado con poca profundidad un esqueleto con los pies hacia el retablo. Ha desaparecido con el nuevo entarimado.

No hay duda de ningún género que los dos retablos, el mayor y este de la Anunciación, son de la misma mano. No solamente el modo de estar hechos los relieves principales de uno y de otro, sino los elementos arquitectónicos de ambas obras acusan una identidad perfecta, que únicamente puede dar el mismo autor, y en el mismo o casi el mismo tiempo.

Puede vislumbrarse en seguida que los dos retablos había de atribuirlos a Esteban Jordán. Se asocian el estilo del maestro, la época, y hasta encontrar el nombre de aquél unido a una obra que, aunque de otro género muy distinto a los suyos, se hace para la misma iglesia. Juan de Ortega y Esteban Jordán vivían fuera de la puerta del Campo, muy próximos al convento de Sancti Spíritus. Esa vecindad da siempre alguna relación de amistad, y si por ella Ortega se fija en Sancti Espíritus para elegir su sepultura, también conocía el taller del escultor que asume la representación del arte vallisoletano así que falleciera Juan de Juní.

Más que esta razón, que sería muy endeble, creo yo bastante la del modo de tratar los relieves, de una manera semejante a la de los del retablo de la Magdalena. Cierto que sale al paso Isaac de Juní, y aun pueden añadirse los nombres de otros escultores de aquellos tiempos que pudieran ser candidatos a las obras mencionadas, cuyas labores no se conocen aún; pero las analogías expresadas con la obra documentada de Jordán en Valladolid no se negarían nunca. Además, el modo de tratar algunos elementos arquitectónicos es exactamente el mismo que en el retablo de la Magdalena: hasta se ven en Sancti Spíritus las pilastras

planas que se obligaba a hacer Jordán para el retablo de La Gasca, y que el artista llamaba «estípites».

Por todo ello, aunque falte hasta ahora el documento que lo compruebe, atribuyo estos dos retablos a Esteban Jordán; pero atribución que supongo cierta, como si se leyera en el documento, no manifestada por nadie, que yo sepa, ni vislumbrada siquiera. Verdad que no se ha estudiado aún a Esteban Jordán, y se le conoce muy poco; tan poco, que pasa casi desapercibido, eso que se tituló escultor del Rey, y ya dice algo nombrarse de ese modo.

Para mí no admite duda que los dos retablos más importantes de la iglesia de las Agustinas de Sancti Spíritus, el mayor y el de la Anunciación, son de Esteban Jordán, y los papeles viejos hacen constar que el primero fué costeado por Juan de Ortega. ¿A qué fundación pertenece el de la Anunciación? He dicho que sobre el arco que cobija el retablito hay un escudo de armas; este escudo es igual a los dos que se observan en la pared del coro bajo, en cuyo centro está la estatua orante de Doña Francisca de Zúñiga y Sandoval, estatua que atribuyo a Pedro de la Cuadra, que por cuenta de dicha señora, ya religiosa, hizo la sillería del coro. Pues bien: esos escudos tienen en el primer cuartel la banda engolada y bordura de cadenas que usaron los Zúñigas. Pertenecen, pues, a esa señora, que le colocó primeramente sobre el retablo mencionado, quizás a la vez o poco después que se hiciera el mayor, luego, a su costa, a fines del siglo XVI, debió de mandar hacer la obra del coro, que completó con la sillería mencionada, y por eso puso sus escudos en la pared del coro, presidiendo su obra la estatua orante.

Esa relación de Doña Francisca de Zúñiga y Sandoval con el escultor Pedro de la Cuadra pudiera hacer suponer que el retablo de la Anunciación se atribuyese a la Cuadra. Pero he hecho observar la analogía de éste con el mayor, y las de ambos con el de la parroquia de la Magdalena; y del mismo modo pueden señalarse las grandes diferencias que de mano o factura tienen ambos retablos de Sancti Spíritus con los relieves indudables de Pedro de la Cuadra en el Museo, procedentes del retablo mayor de la Merced calzada. Ello es un argumento más para mi suposición, para fijar la atribución que dejo sentada de Esteban Jordán.

Convento de la Trinidad calzada (desaparecido).

SEPULCRO Y ESTATUA YACENTE DE MARTÍN DE VERGARA (desaparecidos).

Ponz (XI, carta segunda, número 59), con buen ojo crítico vió esta obra de la que dijo:

«... A los pies de la Iglesia en una capilla ví un sepulcro con su estatua echada, de mármol bravamente hecho, y alrededor se lee: *este es el sepulcro de Martin de Vergara, natural de Izcara*. La capilla tiene porcion de escultura...»

Esta estatua yacente, de alabastro, no de mármol, fué hecha por Esteban Jordán, quien la contrató ante Juan de Santillana, el 11 de febrero de 1588, por precio de 2.200 reales, que pagarían los testamentarios de Vergara, y había de estar hecha y asentada para fin de septiembre del mismo año. Serviría de modelo o de comparación otra estatua que está en la capilla mayor del convento de Sancti Spíritus, de Valladolid, sólo que la cama de la ahora contratada sería una sesma más alta que la de este último convento, y la estatua, una sesma más larga.

Precisamente por faltar algo de esa medida (un par de dedos), y por imperfecciones que creyeron los testamentarios tenía la obra, vinieron discusiones con el artista; éste suspendió el trabajo o no le remataba, y, pidiendo aquéllos la devolución de 100 ducados dados a cuenta a Jordán, se suscitó un pleito cuyos incidentes principales transcribe Martí *(Estudios*, 539), incidentes curiosos siempre entre artistas, pues dejan ver los que eran amigos, aun siendo artistas, y los que sufrían las retorceduras de la envidia. Entre los escultores que declaran aparece Isaac de Juní, escultor e hijo natural de Juan, que declara en un todo a favor de Jordán (debían de ser dos buenos amigos), y Adrián Alvarez con Andrés de Rada, que en 8 de julio de 1589 informan sobre la obra, en la que reconocen algunos defectos, además de lo corta de largura con relación al contrato, vista la obra en las casas de Esteban Jordán, «en la acera del monesterio de Sanctispiritus extramuros», si bien en otro informe posterior, de 17 de junio de 1590, dicen que los defectos están corregidos, y que en lo del largo, «no se repara en ninguna figura semejante quando le falta tan poco».

La sentencia ahora fué favorable a Jordán, así como la primera adversa, y en grado de revista se confirmó aquélla en 9 de junio de 1590 (debe de ser 1591).

La estatua estaba «bravamente» esculpida, decía Ponz; los testigos del pleito la alababan, así como a Jordán. Pero desapareció ha mucho tiempo: sería destruída cuando los franceses quemaron el convento en 1809.

Museo Provincial de Bellas Artes

SAN PEDRO APÓSTOL, PROCEDENTE DEL CONVENTO DE LA MEJORADA, de Olmedo (Valladolid).

Existe en el Museo de Valladolid una estatua de San Pedro apóstol, en traje de pontifical, que se ha atribuído a Alonso Berruguete, y que la tradición en el Museo es que se trajo del monasterio de la Mejorada. Si es así, como parece, pertenecía a un retablo grande; pero no puede acomodarse al mayor, que fué trasladado, después de la exclaustración, a la parroquia de San Andrés, de Olmedo.

Lo que fundadamente puede negarse es que sea obra de Alonso Berruguete.

Yo, en mi libro *Alonso Berruguete* (pág. 54), indiqué que, «procedente de dicho convento de la Mejorada, se conserva en el Museo de Valladolid *San Pedro en traje de Pontifical*, de tamaño natural, en que, por su rostro expresivo y majestuoso, los bien estudiados paños y la nota que tiene de ser una figura bastante bien hecha, no sólo se atribuye, sino que se afirma resueltamente que es obra de Berruguete».

Ni en el *Catálogo de 1843* (núm. 7 del Salón), ni en el *Inventario* de 1851 (núm. 44 de la sala 3.ª de Escultura), ni en el *Catálogo de Martí* (número 56 de Escultura), se dice otra cosa más que es de tamaño natural. Pero es tradicional en el Museo que la sedente estatua es de Berruguete y vino de la Mejorada. No hay más que verla para negar la atribución a Berruguete. Otro autor corresponde a la estatua, artista de mérito indudable, pero no de los arranques de Berruguete.

Por otra parte, he repasado los papeles de la Comisión de Monumentos, y no veo comprobada la tradición de que la estatua procediera de la Mejorada.

¿Quién, con probabilidad, pudo ser el autor de tan buena escultura?

El apóstol está sentado y tiene una tranquilidad y una actitud estática, en pugna con el estilo de Berruguete. La cabeza es muy hermosa, es cierto; pero de los paños de esa estatua a los del maestro Berruguete hay una distancia enorme, que se achica si se los compara con el San Jerónimo y la Santa Elena del mismo Museo, que he identificado como estatuas de Inocencio Berruguete. (Véase mi estudio *Los retablos de San Benito el Real*, en el libro *De Arte en Valladolid.)*

De Inocencio Berruguete a su cuñado Esteban Jordán la distancia sería muy pequeña, mucho más considerando que ambos fueron discípulos de Alonso. Y pudo suceder que el retablo de donde procediera la estatua de San Pedro fuera encargado a Inocencio Berruguete, o a Esteban Jordán, o a ambos, y del apellido Berruguete se fijó la atribución a Alonso. Una cosa parecida se hizo con el retablo mayor de Santa Eulalia, de Paredes de Nava.

El retablo mayor de San Andrés de Olmedo, es de Alonso Berruguete. De éste se citaba una obra de retablo, en la Mejorada; se deshizo el convento de jerónimos, desperdigándose las obras que contenía; al Museo vino la estatua de San Pedro, y fué muy cómodo atribuir la escultura al maestro. Yo la atribuyo al sobrino político de éste, a Esteban Jordán, porque el estilo y carácter de la escultura son los suyos; a lo sumo, de Inocencio Berruguete, como he dicho ya, por más que se parezca a las obras de aquél, y no a las indudables de Inocencio.

Hoy la estatua lleva el número 80 en el Museo de Valladolid.

LA VIRGEN, SAN JOAQUÍN Y SANTA ANA

(procedentes del convento de Clérigos menores de Valladolid).

Hay un grupo en el Museo por demás simpático e interesante: le componen los padres de la Virgen, con ésta en medio de ellos, cogida de la mano derecha de Santa Ana. Tanto la Niña como los padres tienen todos los caracteres de ser esculturas del siglo XVI, por la policromía de las telas de los vestidos, sobre todo. Las figuras, bastante menores del natural, están muy bien ejecutadas y bien acentuadas; son buenas estatuas de un artista experto de gran mérito; y aunque alguna vez se las ha atribuído a Gregorio Fernández, creo que la idea ha sido desacertada y no se ha seguido, por fortuna, por ser obra a todas luces más antigua que las conocidas de este escultor, y de otro estilo muy diferente, que más recuerda las estatuas de mediado el siglo XVI que los albores de la escuela de Fernández.

He seguido con interés los papeles de la Comisión de Monumentos, que guarda los de la Junta clasificadora de los objetos artísticos recogidos de los conventos suprimidos, y sólo he llegado a comprobar que este grupo de las tres lindas estatuas procede del convento de clérigos menores, de Valladolid, noticia que se repite con alguna frecuencia en aquéllos, pero desconociendo los demás particulares de las obras.

En el «Inventario de los efectos artísticos... depositados en las Salas de la Acad.ª por acuerdo de la Junta particular de 17 de Enero de 1836..,» aparece «La familia de la Virgen, S. Joaquín y Sta. Ana. De los Menores». Tamaño, una vara y diez pulgadas las estatuas grandes, las de los padres, y treinta y una pulgadas la Virgen. En otro inventario de las pinturas y esculturas que se depositaron en las salas de la Academia de Nobles Artes «por orden del S.r Gefe Político» vuelve a citarse, de los clérigos menores, «2 figuras de madera de cinco cuartas S.n Joaquín y S.ta Ana», y lo mismo se repite en el inventario de 16 de mayo de 1836. En el *Catálogo* impreso de 1843, de Don Pedro González Martínez, no se dice la procedencia; pero se reseña el grupo en la Sala de Juntas, con el número 1 de Esculturas: «*San Joaquín, Santa Ana y la Virgen*, menos del natural muy concluído. Escuela de Gregorio Hernandez»; atribución que aun se exagera más en el *Inventario* de 1851, en el cual, al reseñar el grupo, en el mismo salón y bajo el mismo número que anteriormente, se escribe: «S. Joaquin, y Santa Ana y la Virgen, menos del natural, muy concluido en su escaparate de talla dorado.—De Gregorio Hernandez»; convirtiendo el *escuela* del catálogo en atribución firme y como segura a Gregorio Fernández. Desaparece luego el escaparate del grupo, y Martí, en su *Catálogo*, excesivamente parco en atribuciones, no dice más de este precioso grupo, que señala con el número «237.—*La Virgen*,

San Joaquín y Santa Ana.—Tamaño menor del natural», sin añadir por su cuenta cosa alguna.

Como he expresado, a pesar de escribir el nombre de la escuela y del supuesto artista en el catálogo e inventario de 1843 y 1851, no he creído ni creo obra de Gregorio Fernández, ni de su escuela o estilo, grupo tan lindo. Me he dado a buscar y comparar estas estatuas con otras de autor conocido, y las encuentro grandes analogías, por el modo de estar trabajadas, por los rostros, las maneras de tratar las barbas y el cabello, y otra porción de detalles similares, con el San Jerónimo y la Santa Elena de Inocencio Berruguete, también en el Museo, que he identificado como estatuas suyas, que formaban parte del retablo que con Juan de Juní hizo para San Benito. Y aún he encontrado más similitud con algunas de las estatuas del retablo mayor de la Magdalena, de Valladolid, en términos que la cabeza de San Joaquín parece copia de uno de los apóstoles de la obra indudable de Esteban Jordán. En nada se diferencia como carácter y manera artística. Hay, pues, que desechar desde luego la equivocada atribución de las tres estatuas a Gregorio Fernández, y aceptar la de Inocencio Berruguete o la de Esteban Jordán, que algunas veces confundieron sus obras, como ocurrió en el retablo de Santa Eulalia, de Paredes de Nava. Eran ambos cuñados, los dos trabajarían juntos, probablemente, en el taller de Alonso Berruguete, y nada tiene de particular que se dijese que Jordán había estudiado en Italia, si había estado al lado del tío de su cuñado, y que tuvieran el mismo estilo y el mismo carácter sus obras cuando trabajaron solos. Pero ¿a cuál de ellos dos puede atribuirse el grupo con más probabilidad de acertar? Yo no dudo: creo que Esteban Jordán fué el probable autor de la obra que comento. No hay más que observar la disposición de los paños, la falta de esbeltez de las figuras que achacó Bosarte a las esculturas de Jordán, lo concluído de la obra, que siempre ponía como condición este artista, y de la que se hacía machacón en los contratos, para adjudicar el trabajo al que llamaron escultor del Rey, pues que, en efecto, de su orden hizo por su cuenta el retablo de Montserrat.

Parto del principio que no pudo ser el grupo, por las razones indicadas, más que de uno u otro de los dos cuñados. Pues bien: hay otra razón para atribuir la obra a Esteban Jordán, y no a Inocencio Berruguete. De éste no se tienen noticias a partir de 1563, y poco después debió de morir; Esteban Jordán alcanzó hasta el 1600, y precisamente, según Antolínez de Burgos *(Historia de Valladolid*, pág. 341), «El convento de religiosos Clérigos menores comenzó el 1603 en el mismo sitio que hoy tiene, que es en la calle de Pedro Barrueco»—hoy calle de Fr. Luis de León—, viéndose algunos restos aún por la de López Gómez. Se fundaría, probablemente, algunos años antes.

Con estas circunstancias, creo que si no está demostrada plenamente la atribución que del grupo hago, por lo menos está fundamentada.

De no resultar cierta esta atribución, aun me atrevería a dar otro nombre de escultor relacionado con estas estatuas: el de Francisco del Rincón, que, como he dicho, supongo trabajó en el taller de Jordán.

Algunas de las cinco estatuas identificadas de Rincón en las Angustias, ya mencionadas, el San Pablo, sobre todo, tienen un gran parecido con estas ahora citadas. Si resultase cierta la atribución de Rincón, no dejaría de tomar cuerpo la idea que apunto de haber sido éste un discípulo de Jordán. La influencia del escultor de Felipe II no ha sido comprendida, y no dejó de ser de importancia en esta región.

En la actualidad tienen las figuras en el catálogo del Museo de Valladolid, los números 104 a 106.

AMPLIACIÓN

ALONSO BERRUGUETE

CÁCERES **Parroquia de Santiago**

RETABLO MAYOR (Véase pág. 25).

La documentación referente a esta obra se ha ampliado en el librito *El retablo de Santiago de los Caballeros de Cáceres y el escultor Alonso Berruguete*, de D. Antonio C. Floriano. Da la escritura original de concierto sobre el transporte de la obra desde Valladolid a Cáceres y otros contratos, del pintor vallisoletano Francisco Rodríguez, apoderado del hijo de Berruguete, encargado de asentar y rematar la obra. Esta llegó a Cáceres, en sus primeras expediciones, en septiembre de 1565, y hasta 1569 no se acabó de estofar y pintar, siempre bajo el encargo de Rodríguez.

Lo que no se ha aclarado aún es la maestría de la obra de escultura después de fallecido Berruguete, pues de éste hay poca labor en el retablo.

HAMBURGO (Alemania) **Museo**

DIBUJO DE LA PIEDAD

En un artículo del Dr. August L. Mayer, titulado *La colección de dibujos españoles en el Museo de Hamburgo*, publicado en el *Bol. de la soc. esp. de exc.* (T. XXVIII, 1920, p. 129), se dá noticia de una colección de dibujos que pertenecieron, según todos los indicios, a Don José Atanasio Echeverría, de Méjico, el cual había sido segundo director de Pintura de la real academia de San Carlos de Méjico, colección que fué adquirida por el museo de referencia en 1891, según parece de Inglaterra, y por el precio bajísimo de 180 libras esterlinas.

Tiene la colección dibujos auténticos (fechados y firmados) de algunos de nuestros maestros pintores, y otros que son atribuidos nada más.

Entre estos últimos se encuentra uno de la Piedad, que se adjudica a Berruguete; pero ya dice el Dr. Mayer, es «Muy difícil decir si el dibujo (tinta) de una Piedad, atribuído a Berruguete, es de este maestro o no.»

Basta la noticia, para que quien pueda, estudie la atribución, que debe de tener muy escaso fundamento.

HUESCA **Catedral**

RETABLO DE SANTA ANA Y RELIEVE DE LOS MAGOS EN EL CAMARÍN DEL SAGRARIO (Véase pág. 33).

Don Ricardo del Arco, en *Nuevo paseo arqueológico por la ciudad de Huesca, con datos artísticos y documentales inéditos* (publicado en *Arte Español*, t. IV, p. 86-88), es también de opinión que el relieve de la Epifanía es de Forment. En cambio, atribuye a Berruguete el retablo de la capilla de Santa Ana, fundada en 1522 por el canónigo Don Martín de Santángel. Dice que «El retablo es precioso, de estilo Renacimiento, de madera, con esculturas de alabastro, ejecutadas, sin duda, por el célebre Alonso de Berruguete en 1522 o 1523. Debe de ser una de las obras a que alude Ponz en su *Viaje*... Yo hallo gran semejanza de factura y estilo entre este retablo y el mayor del monasterio de San Benito, de Valladolid, comenzado en 1526, obra cierta de Berruguete; sobre todo con el tablero de la Adoración de los Reyes, hoy en el Museo Provincial de aquela ciudad.»

VALENCIA **Museo**

DIBUJO DEL PROFETA DANIEL

En el *Archivo de Arte Valenciano* (año III,—1917—págs. 110-112) publicó Don L[uis] T[ramoyeres] B[lasco] un artículo titulado *Un dibujo de Alonso Berruguete en el Museo de Valencia*. En él se dan detalles de un dibujo que representa una copia de la figura del profeta Daniel existente en la Capilla Sixtina del Vaticano, que, como es sabido, pintó Miguel Angel.

Dicho dibujo es atribuido a Berruguete, y dice el Sr. Tramoyeres que se hizo «antes de 1512, o en este mismo año.» De la vista del fotograbado de la figura pintada por Miguel Angel y del dibujo de Berruguete, bien se comprende que este está ejecutado delante de aquel o «de un apunte del propio Miguel Angel.» Está hecho al lápiz rojo, «desfuminado con mucha habilidad y fundiendo los trazos en uniformes manchas.»

Del siglo XVIII es un letrero escrito en una tira de papel sobre el borde superior del dibujo que dice: «Alonso de Berruguete Escultor de los famosos de España y aprendio en Roma (con Michael Angelo). De cuya mano es este dibujo que aqui abaxo esta.» Debajo de esa leyenda, en el borde mismo del dibujo «y en caracteres idénticos a la conocida caligrafía del artista, la palabra *berruguete*, incompleta de las tres primeras letras por fallo del papel», añade a la descripción el Sr. Tramoyeres.

He repasado firmas de Berruguete hechas de 1523 a 1560 y no encuentro esa identidad entre la palabra del dibujo y el apellido escrito indubitablemente por Berruguete. No hallo la *g* ni la *t*, como las del dibujo, en dichas firmas, lo que me hace dudar que el *Berruguete* del dibujo valenciano lo escribiera el artista.

El procedimiento técnico (el lápiz rojo) es diferente de las aguadas y a la pluma en que están ejecutados los dibujos tenidos por auténticos; pero eso no dice nada.

Se cita un dibujo de Berruguete, lleva muchas probabilidades de ser del maestro, quiza el estudio realizado en Roma a la vista del original, y basta consignar el hecho. Es difícil que pueda precisarse más y documentarse más el dibujo.

JUAN DE JUNÍ

VALLADOLID **Convento de Santa Catalina**

CRUCIFIJO (Véase pág. 166).

Lo que he podido averiguar, posteriormente a la redacción de la papeleta correspondiente, según me han dicho las religiosas del convento,—cosa que también publicó Don Francisco Mendizábal en *Diario Regional* de 17 de abril de 1919 *(Valladolid desconocido.—Las joyas de la clausura monacal.—III)*—, es que este Crucifijo fué regalado al convento por Don Cristóbal y Doña Magdalena de Robles, matrimonio, el año 1572, según el libro de defunciones del convento, añadiéndose que el marido Don Cristóbal está enterrado al pie del Crucifijo, y Doña Magdalena en el coro, pues siendo viuda profesó en el mismo convento.

La fecha del regalo entra de lleno en el período de vida de Juní, por que falleció en 1577.

De los de apellido Robles, en Valladolid, algo he dicho en las *Anotaciones a los «Diarios de los Verdesotos de Valladolid»* en el apunte *Los Bazán en Valladolid*, (pp. 41-42).

ÍNDICE

Prólogo, pág. 5.

I.—ALONSO BERRUGUETE.

Alcalá de Henares (Madrid).—*Palacio arzobispal:* Labores en los patios y escalera, 21.

Avila.—*Iglesia de San Segundo:* Estatua orante de San Segundo, 22.

Badajoz.—*Catedral:* Sillería del coro, 22.

Cáceres.—*Parroquia de Santa María la Mayor:* Crucifijo, 23.—*Parroquia de Santiago:* Retablo mayor, 23 y 246.

Cuenca.—*Catedral;* Puertas de la sala capitular, 24 y 110.

Granada.—*Capilla real:* Pinturas al fresco y esculturas en el retablo, 25, 99 y 100.—*La Alhambra*: Adornos en el palacio de Carlos V, 27.—*El Pilar del Toro:* 29 y 100.—*Hospitalarios de Corpus Christi:* Cristo a la columna, 30 y 110.—*Iglesia de San Jerónimo:* Grupos del Entierro y de la Resurreción de Jesús, 30.

Hamburgo (Alemania).—*Museo:* Dibujo de la Piedad, 246.

Huesca.—*Catedral:* Retablo de Santa Ana y relieve de los Magos en el camarín del sagrario, 33 y 247.

Huete (Cuenca).—*Iglesia de Santa María de Castejón:* Escultura de la portada, 100.

Jaca (Huesca).—*Catedral:* Retablo de la capilla de la Trinidad, 33 y 110.

Londres.—*Museo de Victoria y Alberto o de Lord Kensington:* Estatuita de apóstol, 100 y 111.

Madrid.—*Capilla del Obispo, adosada a la parroquia de San Andrés:* Retablo, sepulcros y puertas, 35.—*Parroquia de San Martín:* Bultos del contador mayor de D. Carlos I y su mujer, 41.—*Alcázar o antiguo Palacio Real:* Obras, 42.—*Academia de San Fernando:* Dos dibujos, 101.—*Biblioteca Nacional:* Un dibujo. 101.

Medina del Campo (Valladolid).—*Parroquia de San Antolín:* Retablo mayor, 42 y 102; Retablo de San Gregorio, 43.—*Iglesia de San Martín:* Pinturas del retablo mayor, 103.—*Palacio de los Dueñas:* Varias labores, 105.

Munich (Baviera).—*Casa Jacques Rosental:* Cartilla de dibujos, 107.

Olmedo (Valladolid).—*Iglesia de San Andrés:* Retablo mayor, 44.—*Parroquia de Santa María:* Retablo mayor, 49.

Palencia.—*Catedral:* Aparición de Jesús resucitado a su madre (tabla pintada), 51; Obras varias, 52.—*Convento de San Pablo:* Sepulcro mural de los marqueses de Poza, 54

Pardo (El) (Madrid).—*Palacio:* Obras 57.

Paredes de Nava (Palencia).—*Parroquia de Santa Eulalia:* Retablo mayor, cuadro del Nacimiento y estatua de San Simón, 57.

Robledo de Chavela (Madrid).—*Parroquia:* Cabeza de San Juan Bautista, 59.

Salamanca.—*Convento de Jesús (Monjas):* Portada de la Iglesia, 59 y 107.—*Colegio del Arzobispo (hoy Irlandeses):* Retablo principal, 60. —*Colegio de Cuenca:* Galerías del patio, 60.

Santoyo (Palencia).—*Parroquia:* Estatua de San Juan Bautista, 61.

Sevilla-París.—*Colección particular:* Tabla pintada con varios santos, 61.

Simancas (Valladolid).—*Archivo:* Aposentos en la torre Norte y otros detalles, 62.

Toledo.—*Catedral:* Traza del retablo mayor de la capilla de Reyes nuevos, 62; Sillería del coro y remate de la silla arzobispal. 63; Tribunillas del coro, 64; Un Crucifijo ignorado, 65; Un cuadro, 66; Altar de la capilla de San Gil, 67; Varias obras de escultura y talla, 67; Modelos en yeso, 107.—*Convento de Santa Úrsula:* Retablo de la Visitación, 69.—*Hospital de San Juan Bautista:* Sepulcro del cardenal Tavera, 70; Portada de la iglesia, 71.—*Puerta de Alcántara:* Estatua de San Ildefonso. 72 y 108.—*Puerta del Cambrón:* Estatua de Santa Leocadia, 72 y 108,—*Puerta de San Martín:* Estatua de San Julián, 73 y 108.—*Puerta nueva de Visagra:* Estatua de San Eugenio, 73 y 108.—*Ermita del Cristo de la Vega:* Estatua de Santa Leocadia, 74 y 108.—*Alcázar:* Labores en las ventanas, 75.—*Museo:* Busto de Juanelo Turriano, 76 y 108; Relieve de la Virgen de Belén, 76.

Úbeda (Jaén).—*Iglesia del Salvador:* Retablo mayor, 77.

Valencia.—*Museo:* Dibujo del profeta Daniel, 247.

Valladolid.—*Parroquia de San Esteban:* Retablos de San Juan y San Miguel, 80.—*Parroquia de San Lorenzo:* Tríptico, 80.—*Parroquia de Santiago:* Retablo de la capilla de la Adoración de los Reyes, 81.—*Iglesia de las Angustias:* Retablo mayor, 81.—*Iglesia de San Antón:* Retablo mayor, 82.—*Convento de la Merced calzada:* Piedad y otras cosas, 82.—*Monasterio de Prado:* Un retablo, 82.—*Convento de la Trinidad calzada:* Retablo mayor, 83.—*Colegio de San Gregorio:* Sepulcro de Fr. Alonso de Burgos, 83.—*Museos, San Benito y Santiago:* Retablo mayor, 85.—*Museo de Bellas Artes:* Relieve de San Juan Bautista en la sillería, 86.—*Casas de Berruguete:* 87.—*Palacio real:* Labores en el patio, 88 y 111.

Ventosa de la Cuesta (Valladolid).—*Parroquia y casas de Berruguete:* Retablo de San Miguel y pinturas, 91.

Villardefrades (Valladolid).—*Parroquia:* Retablo mayor, 92 y 111.

Zaragoza.—*Convento de Santa Engracia:* Retablo, sepulcro y cortina de la capilla del vicecanciller Don Antonio Agustín, 92.

Obras en lugares no citados: Retrato en mármol de Doña María de Mendoza, 93.—Una obra para Don Alvaro de Bazán. 96.

II.—JUAN DE JUNÍ

Adalia (Valladolid).—*Parroquia:* Custodia o tabernáculo, 115.

Aranda de Duero (Burgos).—*Convento de Dominicos:* Retablo mayor, sepulcro del Obispo de Osma y púlpito, 115.

Arévalo (Avila).—*Parroquia del Salvador:* Retablo de la capilla de Avila Monroy, 116.

Avila.—*Iglesia de San Segundo:* Estatua orante de San Segundo, 117.

Burgo de Osma (Soria).—*Catedral:* Retablos mayor y del trascoro, 119.

Ciudad Rodrigo (Salamanca).—*Convento de San Franciscos:* Calvario para un arco de altar, 127.

León.—*Catedral:* Relieves y estatuas del antecoro. 127; Crucifijo, 128.—*Convento de San Marcos:* Obras de piedra, 128.—*Parroquia, antigua iglesia de Jesuitas:* Sagrada Familia, 129.—*Museo:* Estatua de San Mateo y relieves, 129.

Madrid.—*Iglesia de Irlandeses:* San Joaquín y Santa Ana, 130.—*Descalzas Reales:* Cristo yacente, 131.

Medina del Campo (Valladolid).—*Capilla de Casa Blanca y para un Cuadrado:* Un retablo y un Cristo, 131.

Medina de Ríoseco (Valladolid).—*Parroquia de Santa María:* Retablo del los Benavente, 132; Retablo principal, 133.—*Convento de Carmelitas descalzos:* Pintura del Nacimiento, 133.—*Convento de San Francisco:* San Jerónimo y San Sebastián y tribuna de uno de los órganos en e coro, 134.

Orense.—*Para Inés Pérez de Belmonte:* Concepción, 137.

Sahagún (León).—*San Lorenzo:* Retablo, 137.

Salamanca.—*Catedral:* Sepulcro del arcediano Castro con las estatuas de Santa Ana y San Juan Bautista, 137.

Santoyo (Palencia).—*Parroquia:* Retablos mayor y de San Andrés, 139 y 190.

Segovia.—*Catedral:* Retablo de la Piedad, 142.—*Convento de Carmelitas descalzos:* Dos cuadros pintados, 146.

Tordesillas (Valladolid).—*Iglesia de San Antolín:* Retablo de la capilla de Alderete, 146.

Tudela de Duero (Valladolid).—*Parroquia:* Retablo mayor, 148; Virgen de los Dolores, 153

Valladolid.—*Parroquia de la Antigua:* Retablo principal y sillas del presbiterio, 153; Monumento de Semana Santa, 159—*Parroquia de San Martín:* Relieve del Descendimiento, 159.—*Parroquia de Santiago:* Relieve de la Adoración de los Reyes, 161; Cristo de la Luz, 161.—*Parroquia de San Andrés:* Relieve del Descendimiento, 163.—*Catedral:* Retablo, 163.—*Iglesia de las Angustias:* La Virgen de los Cuchillos, 163.—*Convento de Santa Catalina:* Crucifijo, 166 y 248.—*Convento de Santa Isabel:* Retablo de San Francisco de Asis, 168.—*Convento de San Francisco:* Retablo de la capilla de Luis de Vitoria, 172.—*Puerta del Campo:* Arco decorativo, 173.—*Colegio de San Gregorio:* Un retablo, 173.—*Museo de Bellas Artes:* Estatuas de San Juan Bautista y la

Magdalena, 174; San Antonio el Obscuro, 175; Busto de Santa Ana, 176; Entierro de Cristo, 177; San Antonio Abad (de Tordesillas), 183; San Bruno, 184.—*Mesón de los Reyes:* Bultos de los Magos, 186.
Villaprovedo (Palencia).—*Parroquia:* Retablo mayar, 186.
Villarente (León).—*Iglesia:* Retablo, 187.
Zaratán (Valladolid).—*Parroquia:* Crucifijo, 187.
Obra en lugar no citado: Retablo, 188.

III.—ESTEBAN JORDÁN

Alaejos (Valladolid).—*Parroquia de Santa María:* Retablo principal, 195.
Avila.—*Iglesia de San Segundo:* Estatua de San Segundo, 204; *Convento de San José:* Estatua orante del obispo Don Alvaro de Mendoza, 205.
León.—*Catedral:* Relieves y estatuas del trascoro, 205.—*Colegiata de San Isidoro:* Sepulcro y estatuas de alabastro para la capilla de Don Alonso de Quiñones, 208.—*Museo:* Restos de estatua orante, 210.
Medina de Ríoseco (Valladolid).—*Parroquia de Santa María:* Retablo mayor, 210.
Montserrat (Barcelona).—*Monasterio:* Retablo principal, 212.
Nava del Rey (Valladolid).—*Parroquia:* Retablo de una capilla, 215.
Palazuelos (Valladolid).—*Monasterio de Bernardos:* Retablo principal, 215.
Paredes de Nava (Palencia).—*Parroquia de Santa Eulalia:* Retablo principal, 216.
Peñafiel (Valladolid).—*Iglesia del Salvador*: Relieve del nacimiento de San Juan, 219.
Valladolid.—*Parroquia de la Magdalena*: Retablo mayor, lienzos para el monumento y sepulcro del obispo Don Pedro de la Gasca, 220.—*Parroquia antigua de San Ildefonso*: Retablo mayor y bulto de alabastro, 223.—*Parroquia de San Ildefonso*: Relieve de la Anunciación, 223.—*Parroquia de la Victoria*: Retablo principal, 226.—*Parroquia de San Juan*: Relieve del Entierro de Jesús, 232.—*Iglesia de las Angustias*: Estatuas en piedra de la fachada, 233.—*Convento del Carmen calzado*: Retablo de la Anunciación, 233.—*Convento de la Concepción*: Retablo de San Juan Bautista, 234.—*Monasterio de Prado*: Dos retablos, frontales pintados y otras cosas, 236.—*Convento de Sancti Spiritus*: Estatua de Juan de Ortega, 236; Retablos principal y de la Anunciación. 237. —*Convento de la Trinidad calzada*: Sepulcro y estatua yacente de Martín de Vergara, 240.—*Museo provincial de Bellas Artes*: San Pedro Apóstol, procedente de la Mejorada, 241; La Virgen, San Joaquín y Santa Ana, 243.