



## Biblioteca Popular

*Estante* . . . . .

*Tabla* . . . . .

*Número* . . . . . 3826









DE ARTE EN VALLADOLID



R. 80.823

# DE ARTE EN VALLADOLID

---

## NOTAS SUELTAS

POR

### JUAN AGAPITO Y REVILLA



VALLADOLID

Establecimiento Tipográfico del Colegio Santiago

PARA HUÉRFANOS DEL ARMA DE CABALLERIA

1914



## ÍNDICE

---

	<u>Págs.</u>
Una obra auténtica de Berruguete. (El retablo de la Adoración de los Reyes en Santiago).....	9
Un retablo conocido, unas esculturas no vulgarizadas y unos lienzos poco elogiados.....	21
Los retablos de San Benito el Real. (Dos retablos pequeños de Berruguete, esculturas de Juní y trabajos importantes de otros artistas).....	37
La capilla mayor de la parroquia de Santiago.....	61
El retablo con pinturas de Metsys en el Salvador.....	77
Diego Valentín Díaz y sus retablos fingidos.....	83



## LÁMINAS

---

	<u>Págs.</u>
Retablo de la Adoración de los Reyes en la parroquia de Santiago. (Obra de Berruguete).....frente á	12
Retablo principal de San Miguel.....	22
La Magdalena, en San Miguel (Valladolid) y en San Bartolomé (Pontevedra).....	26
La Quinta Angustia, en San Martín. (Obra de Gregorio Fernández), y la Momia, en el Museo de Valladolid (de Gaspar Becerra).....	30
Interior de la iglesia de Santa Ana. (Lado del Evangelio) y San Bernardo. (Cuadro de Goya, en Santa Ana).....	32
El Tránsito de San José y Santa Ludgarda. (Cuadros de Goya, en Santa Ana).....	33
Fachada de la iglesia y convento de Santa Ana.....	34
Reducción de un croquis de la armazón del retablo mayor de San Benito el Real, existente en la Comisión de monumentos, y San Juan Bautista, en la iglesia del convento de religiosas de Fuensaldaña. Procedente del Museo de Valladolid. (Obra de A. Berruguete).....	46
Restos de un retablo de Berruguete, en San Esteban, y de un retablo de Tordesillas ó Berruguete, en Santiago...	50
San Jerónimo, San Juan Bautista, la Magdalena y Santa Elena. (Obras de Juan de Juní la segunda y tercera y de Inocencio Berruguete la primera y cuarta), y Los cuatro Evangelistas. (Obras de Adrián Alvarez ó Pedro de Torres).—Estatuas procedentes de los retablos de San Benito el Real, de Valladolid, hoy en el Museo.....	54
Retablos fingidos en el colegio de Niñas Huérfanas y en la sacristía de San Miguel. (Obras de Diego Valentín Díaz).....	85





# UNA OBRA AUTÉNTICA DE BERRUGUETE

---

(EL RETABLO DE LA ADORACIÓN DE LOS REYES EN SANTIAGO)

---

## I

He indicado varias veces que pocas de ellas se preocuparon los historiadores locales de Valladolid, de rectificar noticias de carácter histórico, porque, casi siempre, siguieron los unos á los otros, aceptando como bueno todo lo anteriormente estampado; y he de insistir, una vez más, y seguramente no será la última, expresando que en asuntos de materia artística, los historiadores y críticos de arte que se refirieron á cosas de Valladolid, aceptaron, del mismo modo, sin discusión alguna, todas ó casi todas las atribuciones que de obras de arte expresaron Ponz—siguiéndole Cean Bermúdez,—y Bosarte. Es probable que para alguien resulte machacón este tema, que he tocado en diferentes ocasiones; pero recuérdole también, en descargo de mi insistencia, que todo lo que se haga por rectificar la historia y sentar la verdad, debe ser aceptado de buena gana, mucho más si se procura basar la rectificación en el juicio crítico y fundamentarla en el documento indudable y de gran fuerza convincente.

Habrán observado los que hayan leído mis trabajillos sobre cuestiones de arte en Valladolid, que he procurado resplandezca en ellos la sinceridad; que cuando el documento, olvidado ó escondido, no ha venido en auxilio de la verdad, se han combinado las cosas para que la correlación de hechos, las circunstancias del caso, etc., ayuden á descubrir y poner en claro lo dudoso ó

erróneo. Y como encuentro á cada paso especies vertidas por alguno de los escritores antiguos, seguidas con rara unanimidad por los modernos, que precisan una amplia y á veces rotunda rectificación, no habrá de extrañar á nadie que saque á colación el mismo tema de la susodicha rectificación de conceptos y hechos en la historia de Valladolid, cuantas veces tenga que tocar algún punto de interés para el arte vallisoletano ó asuntos que se relacionen con la ciudad del Pisuerga en otros tiempos y otras ocasiones.

Hay que reconocer que en asuntos artísticos de los siglos XVI y XVII, la monumental obra de mi amigo D. José Martí y Monsó, *Estudios histórico-artísticos*, ha hecho gran bien á la historia de Valladolid. Ha rectificado no pocos errores, ha aclarado muchísimas cuestiones, que no se ofrecían transparentes, y esclavo de la prueba documental, lo que afirma ó niega, queda demostrado patentemente, dejando lo demás como lo dejaron los escritores que le antecedieron, ó si acaso exponiendo su parecer ó juicio crítico con las naturales reservas. En esa voluminosa obra he aprendido mucho, como habrá aprendido todo el que la haya estudiado detenidamente, y, sobre todo, me ha servido de gran estímulo, porque si creía que todo estaba hecho, ella ha manifestado elocuentemente que en materia de arte, como de otras muchas más cosas, está por hacer la historia de Valladolid, y que las fuentes de estudio que se llaman, entre varias, Archivo de Chancillería y Archivo de protocolos, son in-

agotables minas que, hasta la fecha, se han explotado poco, bien que siempre con gran éxito.

Por decirlo así, la obra del Sr. Martí, me ha hecho estudiar de nuevo particulares que tenía ya olvidados, ó que no fijé la atención en ellos en mis correrías por contemplar los objetos de arte y curiosidades de interés. Y ese estudio no ha dejado de dar motivo para ilustrar puntos que el mismo Sr. Martí dejó confusos, ó por lo menos no claros.

Hoy puedo exponer que un detalle casi inadvertido por el Sr. Martí, me sirvió de motivo para afirmar, primero, una duda que tenía sobre atribución de una obra escultórica á Juní, luego la convicción de que más probablemente pudiera ser de Berruguete; duda y atribución que no he querido exteriorizar hasta encontrar la prueba que confirmara mis supuestos.

## II

El hecho es el siguiente.

En la iglesia parroquial de Santiago se encuentra en la penúltima capilla del lado de la Epístola, un hermoso retablo del Renacimiento (siglo XVI), todo él de escultura policromada; el gran relieve principal que representa la Adoración de los Reyes se ha atribuído absolutamente por todos los que de él se han ocupado, á Juan de Juní, y muchos han dicho, del mismo modo, que el retablo era del gusto de Gaspar de Tordesillas, sin atreverse á hacer la atribución en regla de éste, no así del relieve, que, sin duda de género alguno, era, decían, de Juní, como he expresado.

La tradición ó leyenda se ha generalizado partiendo de Palomino, del que se ha comprobado que si hizo algunas atribuciones de obras, acertadas, erró muchísimo, por lo que no se le considera autor indiscutible. Dijo al tratar de las biografías de Juan de Juní y Gregorio Fernández (1):

«Y en la iglesia Parroquial de Santiago—de Valladolid—tiene tambien dicho Juní una Adoracion de los Reyes muy buena,» noticia que amplió un poco Ponz (1), al expresar que: «En la Parroquia de Santiago hay un retablo con porcion de escultura de Juan de Juní, representando el tablero del medio la Adoracion de los Santos Reyes, en que hay figuras de mucho gusto, y capricho,» prosiguiendo la especie Cean Bermúdez (2), al referir, en la biografía de Juan de Juní, sus obras en Valladolid, señalando en *Santiago, parroquia*, «La medalla que está en un retablo, y representa la adoracion de los Magos.»

Estas noticias fueron dadas, como se vé, muy escuetamente; pero son el punto inicial, no controvertido por Bosarte (3) que estudió con detalle el asunto principal del retablo y fué el primero que sacó á relucir que la arquitectura de éste era del gusto de Gaspar de Tordesillas. Se expresó así, con gran entusiasmo:

«Adoracion de los Magos.—En la iglesia parroquial de Santiago, hácia los pies, al lado de la epístola, hay una capilla en que ya no se dice misa, y ponen en ella muebles de la iglesia. En otro tiempo se conoce que hubo en su altar mucho culto. En esta capilla hay un bellissimo retablo por el gusto de Gaspar de Tordesillas, que se está ya cayendo á pedazos. Al centro del retablo se figura un portal grotesco, cuyo techo es una gran concha muy plana, y en él puso Juní tres grupos en figuras de tamaño natural, que representan la Adoracion de los Reyes al Niño Dios. El grupo de en medio contiene la imágen de nuestra Señora, el Niño, San Josef, el grupo de mano derecha de la Señora dos Reyes con sus criados, y el de mano izquierda el Negro con los suyos. La Virgen está sentada y sostiene al niño con el brazo y mano izquierda, y con la mano derecha se recoge un poco la caída del manto por aquel lado. San Josef está detras de la Virgen muy junto al hombro derecho de la Señora.

(1) *El parnaso español pintoresco laureado*, ó sea *Noticias, elogios y vidas de los pintores, y escultores eminentes españoles*, por D. Antonio Palomino de Castro y Velasco. Se publicó por primera vez en 1724. Utilizo la edición de 1796.

(1) *Viage de España*, t. XI, 92.

(2) *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, por D. Juan Agustín Cean Bermúdez, t. II. (Madrid, 1800), página 562.

(3) *Viage artístico*, 179.

Entre los tres grupos hay mucha distancia para dexar campear el de en medio. La figura de nuestra Señora da una idea perfecta del equilibrio en su composición. Si la cabeza de esta imágen fuera de bronce ó de mármol, y se hallase suelta en una excavación, nadie diría que era de un autor moderno, sino figura del antiguo, y del mejor tiempo de los griegos. En el grupo de en medio hay una quietud suma. El mayor movimiento es el que hace el Niño extendiendo el bracito izquierdo como para aceptar los dones de los Reyes. El San Josef es una figura al parecer algo menor de lo que debía ser, lo que acaso haría así Juní para no perturbar con dos cuerpos iguales el grupo principal. San Josef tiene gorro ú papelina en la cabeza, las manos cruzadas sobre un bastón nudoso, y mira con mucha humildad á los Reyes de mano derecha. De estos el viejo está hincado de rodillas, levanta los brazos, y con las manos trémulas, lleno de fe y de afectos, ofrece el cofrecillo. El otro sobresale por cima de la cabeza de este; tiene un vaso cerrado en la mano derecha, y parece que espera á que se levante el viejo. Las figuras sirvientes en este grupo de los Reyes blancos vienen de tropel. ¡Terrible exemplo de ordenanza artística meter en un paño tanta figura de tamaño natural, aunque sean de medios cuerpos! Un criado pone la mano sobre las ancas de un caballo, y del caballo no se ve mas. Otro se pone la mano sobre la cabeza. Otros dos hay entre las ancas del caballo y los Reyes, y otro en la parte inferior, cuyos brazos están relevados contra las vestiduras del Rey viejo.

»Arrogante es la figura del Negro en el grupo de mano izquierda. La cabeza es de las mejores formas segun aquella fisonomía africana. La comitiva es algo atropellada. De quatro criados blancos que le acompañan, los tres llevan gorro en la cabeza. Por estos gorros en las cabezas hago juicio que se habrán movido algunos á decir que se conoce haber estudiado Juní las obras de Miguel Angel Buonarroti, el qual tambien solía ponerlos en las cabezas de sus figuras.»

El adicionador de Cean, el conde de la Viñana, se hizo eco de la misma noticia sobre

Juní, que voy repitiendo, y á pesar de la descripción de Bosarte, solamente escribió (1):

«Valladolid.—Parroquia de Santiago:

»La medalla de la *Adoración de los Reyes* en un retablo mal tratado y sin culto, en una capilla que está á los pies de la iglesia en el lado de la Epístola. Consta el relieve de tres grupos unidos entre sí. Están en el primero y principal la Virgen, San José y el Niño; en el segundo dos Reyes con su séquito; y en el tercero el Rey Negro con el suyo. Todas las figuras son del tamaño natural y están distribuidas con estudio é inteligencia.»

Los escritores locales poco más añadieron á esto. Sangrador Vitores (2) sigue á Bosarte; el *Manual histórico y descriptivo*, sólo apuntó (3) que la citada Adoración «es una de las buenas obras de Juní, muy recomendable por su perfecta ejecución, sobresaliendo entre sus bellezas la cabeza de la Virgen, que parece modelada del antiguo.» D. Mariano González Moral (4) dejó escrito que lo único recomendable que había en la iglesia de Santiago, aparte la imagen del Santo titular, obra de Gregorio Fernández (5), es «en la ante última capilla del lado de la Epístola, en un bellissimo altar de Gaspar de Tordesillas, tres grupos que representan la Adoración de los Santos Reyes al Niño Jesús, estando en el portal de Belen, obra de Juan de Juní.» Ortega y Rubio (6) no hizo otra cosa que seguir la corriente.

D. Casimiro González García-Valladolid (7) dió una descripción del retablo en que se encuentra la Adoración repetida, y se explicaba así, con algún detalle:

(1) *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Cean Bermúdez*, por el conde de la Viñana, t. II. (Madrid, 1889), pág. 321.

(2) *Historia de Valladolid*, II, 202.

(3) Página 177.

(4) *El indicador de Valladolid*, pág. 41.

(5) La atribución no puede ser más caprichosa sobre esta estatua de Santiago; la he visto de cerca y no se parece en nada á la manera de hacer de Gregorio Fernández.

(6) *Historia de Valladolid*, II, 264.

(7) *Valladolid. Sus recuerdos y sus grandezas*, I, 770.

«Contiene esta capilla—la de los Santos Reyes—dos ricas y notables obras de arte, debidas á otros tantos autores de fama universal.

»Es la primera un bellissimo retablo, de Gaspar de Tordesillas, insigne escultor y arquitecto del siglo XVI, hijo de Valladolid y discípulo del inmortal Alonso Berruguete; y la segunda unas primorosísimas esculturas de Juan de Juni, colocadas en aquél.

»Se compone el retablo de cuatro cuerpos; el primero formado por cuatro columnas pareadas en el centro y dos grupos escultóricos á los costados que representan á unos ángeles en actitud de adorar al Niño Dios: en el segundo, entre cuatro columnas pareadas á los extremos, figura el portal de Belén; forma su techumbre una concha muy plana y bajo ella aparecen tres grupos de figuras menores del natural, representando la Adoración del Niño Jesús por los Reyes Magos: el tercer cuerpo, constituido por ocho columnas, más bajas que las del segundo dividen el frente en tres espacios para contener en el del medio una imágen de la Virgen entre rayos y con el Niño Dios en brazos, y á los lados otros dos grupos representando la Anunciación y el Nacimiento de Jesús: de la parte central y perpendiculares á las cuatro columnas del tercer cuerpo, arrancan otras cuatro, de mayor tamaño, las cuales sostienen un medio punto, elegante y esbelto que contiene un calvario ó sea las efigies de Jesús Crucificado, la Virgen y San Juan. Todos los techos de los respectivos nichos, están formados por conchas de sumo gusto; los cuerpos separados unos de otros por fajas y cornisas cuajadas de primorosas labores, y las columnas, franjas é intercolumnios, llenos de caprichos y de adornos minuciosos y de mucho capricho y buena ejecución. Todo el retablo está encerrado dentro de dos largas columnas laterales que empiezan en el primer cuerpo y rematan en el tercero, ofreciendo sobre sus capiteles dos óvalos de adorno con el busto de un santo en el centro.

»Las efigies de este retablo constituyen una de las mejores obras de Juni, resaltan por su perfecta ejecución y han merecido del crítico señor don Isidoro Bosarte el siguiente juicio» copiando casi todo lo que éste escribió. Por último, añade, res-

tableciendo la verdad, y rectificando lo de que la obra se caía poco menos que á pedazos:

«Todas las esculturas y el retablo son de madera pintada y ofrecen perfecto estado de conservación.»

Tampoco se acertó en la atribución de autor en la obra monumental que se ha escrito razonadamente. En efecto, he de transcribir un párrafo del Sr. Martí (1), escrito después de hacer una reseña de lo que dijeron Palomino, Ponz, Cean Bermúdez y Bosarte, y de convenir con éste en que el retablo está hecho *por el gusto* de Gaspar de Tordesillas. «No teniendo pruebas en contrario,—dice—aceptamos como razonada y verosímil la mencionada atribución—se refiere á la del relieve grande de la Adoración, á Juni, no los relieves votivos ni los superiores—y creemos ilustrar el asunto dando al público los apuntes que hemos hecho, con bastante trabajo en verdad por la escasa luz de la capilla. Ellos serán suficientes sin embargo para dar idea del carácter ornamental del retablo, todo completamente dorado, y más puro que el de los de Paredes y Simancas; encontrándose analogías con las columnas abalaustradas de Berruguete, y con los frisos y entrepaños de Andrés de Nájera en las respectivas obras de San Benito.»

Por último; he esperado con verdadero deseo lo que el eminente crítico é hispanófilo Mr. Émile Bertaux, conocedor como pocos de nuestras obras de pintura y escultura, pudiera decir de la obra relacionada del retablo de la Adoración en Santiago, y mi sorpresa ha sido grande, porque sigue lo que todos han dicho. Refiriéndose á las obras de Juan de Juni, stampa (traducido): «Sus grandes retablos de la Antigua y de Santiago, en Valladolid...» (2), lo que parece indicar que atribuye á Juni toda la obra del retablo de la Adoración.

No recuerdo si se me habrá escapado alguna cita de autor de importancia de las que tenía

(1) *Estudios histórico-artísticos*, 203.

(2) En el hermoso capítulo *La Renaissance en Espagne et en Portugal* del tomo IV, parte segunda, (París, 1911), pág. 980, de la magnífica *Histoire de l'Art* que dirige Mr. André Michel.



RETABLO DE LA ADORACIÓN DE LOS REYES EN LA PARROQUIA DE SANTIAGO  
(OBRA DE BERRUGUETE)

BIBLIOTECA POPULAR  
VALLADOLID

anotadas; pero basta ya para el caso; ellas forman tradición, por lo menos.

### III

La atribución no puede ser más general. El retablo de la capilla de los Reyes en la parroquia de Santiago, de Valladolid, desde que lo dijo Borsarte, está hecho *por el gusto* de Gaspar de Tordesillas,—no se atreven á decir que fuera suyo, sino de su estilo—; el relieve principal del mismo, sin duda de género alguno, es de mano de Juan de Juní; sólo el relieve de la Adoración se entiende; de los otros se callan, y tampoco fijan atribución siquiera probable. Ponz parece generalizar más la atribución al expresar que en tal retablo hay buena porción de escultura de Juní, y de ella lo más principal es el tablero de la Adoración. Hasta Martí se muestra conforme con la atribución tradicional, «no teniendo pruebas en contrario.»

Desde hace mucho tiempo no participo yo ni me asocio á tal juicio. Yo allí no he visto nunca la obra de Juan de Juní, no he podido acomodarme á ese modo de pensar, por más que haya sido general. Ni retablo, ni esculturas, ni aún el relieve tantas veces citado de la Adoración de los Reyes, he creído que pudieran ser obra de Juní. No podía encajarle entre el gran retablo de la Antigua, grande y documentado, y el modesto de la iglesia de Santa Isabel, el pequeño retablo de San Francisco, que aunque le falta la auténtica, para mí es obra suya, sino todo, en su mayor parte. No veía en el relieve de la Adoración, en Santiago, el genio irreflexivo, la inspiración del momento, la fuerza de expresión que observo en las producciones de Juní, y menos el desaliño de los paños, su verdadero barroquismo en las telas y aquellas actitudes que le hacen inconfundible, aun tratándose de escenas tan grandiosas como el sepulcro del Museo, procedente de San Francisco.

En mi imaginación barajaba nombres de artistas del siglo XVI, á quien pudiera aplicar razonadamente la obra. Uno se me fijó y no podía desecharle: era nada menos que Berruguete, el gran Berruguete; pero francamente, á mí mismo

me asustaba hacer pública mi suposición: nadie se había acordado de él y no tenía el documento que lo demostrase. Sólo tímidamente lancé la duda de que la obra fuera de Juní (1), sin atreverme á otra cosa; y mi suposición se arraigó y era casi antigua desde que leí la frase, casi sin importancia, que escribiera Martí; eran los fundamentos las «analogías con las columnas abalaustradas de Berruguete» que tenían las del retablo de la iglesia de Santiago, y la cita que el mismo Martí hace relacionando parientes de las hijas de Berruguete con la capilla de los Reyes.

Esas columnas abalaustradas me impresionaron. Esos parientes de los yernos de Berruguete, unidos ó relacionados á una capilla que tales circunstancias reunía, parecían ser la confirmación de mi supuesto.

En efecto; desde 1902 he comparado muchas veces detalles del retablo de la iglesia de Santiago con los restos del procedente de San Benito en el Museo provincial de Pintura y Escultura. No solamente he observado las semejanzas de estilo en las columnas que dijo Martí; he comparado figuras de los relieves de una y otra obra y parecen calcadas en el mismo molde; las mismas figuras, sin elegancia, sin gracia quizá, pero con gran expresión y estudiadas en todos los pormenores; con la misma rica ornamentación, ambos, con esa ornamentación de variados motivos que acusa un gran dominio del dibujo, con una energía de línea, á la vez que fineza de trazo, que era una de las propiedades y características del maestro Berruguete. Es cierto que las figuras del retablo de la Adoración no son tan descarnadas como las del de San Benito; pero también hay que observar que por los asuntos aparecen más vestidas las figuras del de Santiago, mas acentuándose siempre el desnudo, y con actitudes idénticas á las de los relieves que tantas veces, y con abundancia, se observan en los tableros que se guardan en el Museo. Y por verse más el estilo, no falta en el retablo de Santiago ese motivo de que echó mano Berruguete para cubrir

(1) En mi artículo *Para el turista en Valladolid*, que lleva fecha de 5 de Octubre de 1912, hecho para *Cultura Hispano-Americana*.

los nichos ó recuadros ó cajones: la concha, que, del mismo modo, está tratada en una que en otra obra. Con ella cubre todos los cajones del retablo de la Adoración, vislumbrándose el motivo hasta en el gran relieve principal, tema obligado del encargo.

Si las semejanzas del retablo de la parroquia de Santiago con la obra del de San Benito, de la única que se tenía por ciertamente de Berruguete en Valladolid,—por la auténtica que lleva, como digo yo, en varios documentos á él referentes, todos publicados ya,—son tan grandes, según dejo expresado, las diferencias de estilo y ejecución con las obras de Juan de Juní son notables. Verdad que se dice y se atribuye á éste solamente el largo relieve de la Adoración, los tres grupos en los que parece verse algún titubeo y alguna duda por separarles por columnillas, como los otros cuerpos de abajo y superior; pero nótese con detenimiento y compáresele con detalles del retablo de la iglesia de la Antigua; no verá nadie, seguramente, la misma mano en uno y otro; el orden, la regularidad, las actitudes, la composición, en suma, es muy otra á la clásica, á la corriente, á lo que todos tenemos aprendido en Juní, más distinta aún si se considera figura por figura, en ninguna de las cuales, en Santiago, se vislumbra el más remoto parecido con las esculturas de la Antigua, ó el exageradamente expresivo, aunque dislocado y retorcidísimo, San Francisco de Santa Isabel.

Muchas veces me pregunto á mí mismo, pero ¿por qué se le ocurriría á Palomino atribuir á Juní el relieve de la Adoración? Indudablemente, no le vió. Y el dicho de Palomino le han seguido todos, incluso Bosarte, sin reflexión, sin estudiar su alcance, sin comparar. Para mí que aunque Martí da también como de Juní la obra, alguna duda le quedaba; aquel «No teniendo pruebas en contrario», dice mucho; dice que acepta la atribución, por ser tan seguida, pero que puede haber un documento que fije otra paternidad á la obra, de la supuesta; y desde el momento que puede suponerse se demuestre otra cosa, hay duda.

Por el examen comparativo de la obra de Santiago con otras de Berruguete y Juní, deduz-

co, como expreso, que no sólo el relieve de la Adoración no es de Juní, sino que todo el retablo es de Berruguete. Y más me afirmé en mi supuesto con la cita que Martí hace de la familia de los yernos de Alonso González Berruguete, del famoso maestro del Renacimiento español.

Del matrimonio de Berruguete con D.<sup>a</sup> Juana de Pereda, nacieron cuatro hijos: dos varones y dos hembras; éstas llamadas D.<sup>a</sup> Luisa Sarmiento y D.<sup>a</sup> Petronila de Pereda, casaron con dos hermanos, Diego de la Haya y Anuncibay y Gaspar de Anuncibay (1), respectivamente, firmándose las capitulaciones matrimoniales el 29 de Enero de 1556. Fueron padres de estos hermanos Anuncibay, Gaspar de Orduña y Anuncibay y doña María de la Haya, fallecidos en 1548 y 1554, y padres de D.<sup>a</sup> María, Diego de la Haya y doña Catalina Barquete. Estos señores, abuelos maternos de los yernos de Berruguete, constituyeron mayorazgo el 22 de Marzo de 1550 á favor de D.<sup>a</sup> María, de quien pasó á Diego de la Haya y Anuncibay, marido luego de D.<sup>a</sup> Luisa Sarmiento, como he dicho. En la creación del mayorazgo se obligaba á D.<sup>a</sup> María á costear «en cada un año en la capilla que hemos fundado e dotado en la yglesia del señor santiago... de Valladolid dos fiestas una a san Juan Evangelista e la otra el dia de los Reyes,» de donde infiere Martí, como presunción nada más, que la capilla, que nunca se denomina por su advocación, fuese la actual de los Reyes, «cuyo retablo—añade,—es sabido que le ejecutó Juan de Juní,» pues «es muy verosímil suponer que pues celebraban la fiesta de los Reyes, sea la capilla que tiene ese nombre.»

Cierto que ello no es prueba, aunque la fundación de los abuelos de los Anuncibay se refiriese á la capilla de los Reyes, para que el retablo fuese obra de Berruguete; pero ello me dió base para unir con más fuerza el nombre del escultor

(1) Un extracto de las capitulaciones matrimoniales de las hijas de Berruguete, adelantó Cean Bermúdez en sus adiciones á Llaguno en *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración*. (Madrid, 1829), t. II, pág. 171. Martí y Monsó da copia íntegra del documento en *Estudios histórico-artísticos*, pág. 110.

con el retablo de la Adoración, y me animó á perseguir una pista que veía fácil.

Aparte la atribución, cierta ó dudosa, que yo vislumbraba, hubiera sido de interés encontrar en el retablo algún dato, el escudo, por ejemplo, de los fundadores de la capilla, ya que es conocido—cuartelado; primer cuartel, castillo blanco en campo verde; segundo, una haya en campo dorado; tercero, una puente blanca sobre unas aguas de un río; y cuarto, una barca con dos remos sobre aguas de río también,—pero ni el retablo ni la capilla tienen armas de ningún género en la actualidad; sólo se sabe, por un documento de 1563, que la capilla fundada por Diego de la Haya, se tasaba: en 208 ducados su solado de piedras negras y blancas que se trajeron de León; en 1.014 ducados el edificio de la capilla «desde el cimiento hasta el alto con la boueda de auaxo», según apreciación de Olave, maestro de cantería; «del retablo de la dha capilla seis-cientos ducados;» y en 400, lo dorado de la capilla y reja, según noticias aportadas por Martí.

Quedaba, pues, sin resolver si la capilla de los Reyes había sido fundada por los Haya; pero de todos modos, aunque no tuvieran una relación rigurosa, se unen nombres de Berruguete, parientes de sus hijas, una capilla donde se celebra fiesta el día de la Epifanía, un retablo de la Adoración de los Reyes, ¿no es ello para dar qué pensar? Por eso, aun sin fundamento serio, repito, estudié y comparé las piezas escultóricas del tantas veces mencionado retablo, y le creo más de Berruguete que de Juní, saliéndome de la tradición corriente de atribuir el gran relieve á este último.

Me quedaba, sin embargo, cierta duda; podía ser todo ello efecto de una alucinación mía; podía no comparar bien; y me callé mi supuesto, mientras no pudiera demostrarlo, hasta tal punto, que en un trabajillo sobre Berruguete, hecho de prisa y sin pretensiones, refundiendo otro más veloz (1), no indiqué nada que pudiera traslucir mi hipótesis.

(1) *Alonso Berruguete. Sus obras; su influencia en el arte escultórico español.*—Valladolid, 1910.—Fué publicado este trabajo anteriormente en *Arqui-*

#### IV

Aquí dejé suspendido el estudio, sin saber cuándo podría reanudarle, por falta de datos verídicos ó probables para terminarle. Consulté mis dudas con el notable escultor, hoy Director de la Escuela de Artes y Oficios, D. Ramón Núñez Fernández, entusiasta de Berruguete, y tras de una detallada y concienzuda visita al retablo de la Adoración de los Reyes en Santiago, dicho artista creyó cierta mi suposición y se sumó á mi modo de ver la obra: también la creía de Berruguete.

Pero la casualidad vino en apoyo de mi idea, y mi buen amigo D. Julián González me puso en la pista de encontrar un documento que demostraba el artista del retablo, sin saber quién era.

Omito los detalles de la gestión, algún tanto laboriosa, para hacerme con el documento justificativo de la paternidad de la obra comentada; la inmensa satisfacción que tuve al conocer la ligerísima reseña que el poseedor me hacía del documento, dándome ya la atribución cierta y segura de Alonso Berruguete, sin decir más; la gran extrañeza de Martí cuando le enteré de mis suposiciones y de que existía un documento que las demostraba. Para mí Martí era una autoridad; por lo mismo, me chocó su asombro. Él, que había revuelto papeles al retablo relacionados, que le había dibujado en su monumental obra, nunca pudo pensar en tal atribución, me decía. Aun con la seguridad del documento con que le brindaba para tiempo no lejano, dudaba, y me citaba á Inocencio Berruguete, que trabajó alguna vez con Juan de Juní. Y me pedía informes, que no podía darle, todo para preparar una conferencia que sobre los Berruguetes pensó dar en el Ateneo de Madrid, mediado Diciembre de 1912, á la que no le dejó llegar su trabajosa y activa vida.

*tectura y Construcción*, t. VII y VIII (1903 y 1904), y corregido en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, t. IV y V (1909 á 1912), sirviendo de base lo publicado con el mismo título en *El libro de los Juegos florales de Palencia*, (Palencia, 1901), págs. 95-132.

El documento esperado llegó á mis manos el 8 de Febrero de 1913. Le posee D. Atanasio María Quintano, Abogado del Estado en Burgos, á quien es justo tribute mi agradecimiento, por dejármele estudiar y copiar á satisfacción.

Es una copia, hecha por escribano público,— el mismo que había otorgado el documento original ó registro,—de una escritura de contrato, en un pliego de dos hojas de hilo, de 215 mm. de ancho por 311 de alto, escrito todo él, en tres planas y media; cuerpo del escrito, 160 por 220 mm. En la cuartilla que queda en blanco en el reverso de la segunda hoja, se puso á modo de carpeta, con tinta distinta y bastantes años después de escrito el documento, pues á Valladolid ya se le llama ciudad (1):

*Contrato que se hizo con beRugete  
Obligaz.<sup>on</sup>*

*Que hizo Alonso de Verrugete Vez<sup>o</sup> de Vallad<sup>a</sup>*

*A*

*Diego de la Haya vezino de dha ziuudad*

*De*

*Hazerle vn Retablo para la Capilla q<sup>e</sup> tiene  
la Yg<sup>a</sup> de Santiago*

El documento confirma plenamente mi hipótesis. Une los nombres de Alonso Berrugete y Diego de la Haya, el fundador de la capilla, la cual no podía ser otra que la del retablo de la Adoración de los Reyes, según todos los indicios. Berrugete... el abuelo de sus yernos... ¿no pudo influir la obra en las relaciones íntimas en que se ve á las familias de ambos veinte años después de contratado el retablo?

Pero, dejo comentarios, que luego haré, y copio el documento.

En la villa de vallid A beynte e vn dias del mes de Junjo de mill e quinj<sup>os</sup> e treynta e siete años por ante mj el presente scruj<sup>o</sup> e testigos de yuso scptos diego de la haya cambio e Alonso berrugete vezinos desta dha villa dixiero que

venjan e benjeron yigualados e concertados en q el dho alonso berrugete se obliga de hazer pa el dho diego de la haya vn rretablo pa la capilla q tiene en señor santiago desta dha villa por la forma siguiente que en el banco del dho Retablo aya tres Repartimjetos conforme a la traça qsta hecha y en medio del dho rreptimj<sup>o</sup> a de hazer vn J-xpo a la columna de bulto muy bie labrado y encarnado con finos matizes y en los otros dos Repartimj<sup>os</sup> e quadros colaterales en el vno deellos baya san Juan babtista con su Rogante q sea el dicho diego de la haya y en el otro quadro A de hazer vn san Juan ebangelista con otro Rogante q sea su muger del dho diego de la haya los quales Rogantes an de seer al propio e hincados de Rodillas e bie labrados/de buena madera de nogal/y en la horden segunda/ençima del dho banco vna ystoria del ofreçim<sup>o</sup> de los Reyes la qual tome el ancho de las tres piezas de abaxo/la qual ansi mismo A de yr muy bien labrada e conforme a la traza/ansi mismo A de hazer en la tercera horden mas aRiba al lado derecho vna salutaçion y al lado yzquierdo ofra ystoria de la conçepcion de nra señora y en medio de las dhas dos ystorias el nasçimjento de nro señor/y entre los pilares de las dhas tres ystorias A de yr de la vna pte en los dos pilares de en medio/a la mano derecha santo domjngo/y a la izquierda/san fran<sup>co</sup> y ençima de las dhas tres ystorias vn cruzefijo con la madre de dios y san Juan el qual dho Retablo A de hazer segun e como esta trazado e con los mjsterios ya dhos y Repartimjentos del ansi del bulto y talla e dorado y estofado/e segun e como conbiene a la perfiçion del dho Retablo co finas colores e matizes de oro e madera e a de seer de alto el dicho Retablo/beynte y dos pies y medio e de ancho quinze pies/e asi mismo a de hazer debaxo del dho Retablo vn sota-banco Al ygal del altar el qual dara acabado y asentado y puesto en pfiçion de oy dia de la fha desta ca en vn año e qtro meses conplido p<sup>o</sup>mo siguiente/e se obliga de hazer e conplir lo suso dho por preçio e quantia de seys çientos ducados de oro pagados en esta manera los dozientos ducados luego e los otros duçientos ducados para la navidad primera/e los otros duçientos ducados pagados como se fuere haziendo la dha

(1) Hasta 1596 no fué titulada ciudad. Véase el documento en mi libro *Los privilegios de Valladolid*. (Valladolid, 1906), pág. 248.

hobra/por manera que acabado de asentar este acabado de pagar de todos los dhos seiscientos ducados con q̄ el dho diego de la haya le de toda la madera q̄ obiere menester p̄a hazer los andamjos nesçesarios p̄a el dho Retablo e acabado de asetar e asi acabado q̄ cada vna de las partes n̄obre vna persona abil e suficiente en el arte p̄a que vean el dho Retablo y el balor del e se dixiere que no bale los dhos seysçientos ducados/bolbera lo que ansi dixiere que bale menos Al dho diego de la haya/p̄a lo ansi hazer e conplir segun dho es dixo q̄ obligava e obligo su persona e bienes muebles e rrayzes abidos y por aber/ el dho diego de la haya dixo que venia en todo lo que el dho alonso berruguete tiene dho e declarado queria q̄ le yziese el dho Retablo de la forma e manera suso dha por el qual quedaba de le dar e pagar los dhos seys çientos ducados pagados por los terçios Arriba dhos e para ello obligo su psona e bienes muebles e rrayzes avidos e por aver e para que ansi se lo hagan tener e guardar conplir e manthener anbas partes dixieron que davan e dieron poder conplido a todos e quales quier allid̄s Juezes et Justi<sup>as</sup> destes Reygnos e señorios de sus magestades e sometierose a esta corte e chançilleria e a las justicias della con sus personas e bienes p̄a que ansi se lo hagan thener e conplir e pagar por todo Rigor e Remedio de derecho haziendo exn en sus pso<sup>as</sup> e bienes por todo el prinçipal e costas biē ansi como por sentencia difinitiba de Juez competente ansi lo obiesen llevado e aq̄lla fuese por ellos consētida e pasada en cosa juzgada sobre lo qual dixierō que rrenunçian e Renunçiaron su p<sup>o</sup>pio fuero juridicion e domiçilio e todo plazo e consejo de abogado y el treslado desta ca e del su Registro y espeçialmete dixierō que rrenunçian e rrenunçiarō la ley del dr<sup>o</sup> en q̄ dize que general Renunçiaçio de leys q̄ home faga que non vala en testimonio de lo qual le otorgarō en forma e lo firmarō de sus nōbres testigos q̄ fuero presētes a lo que dho es e lo viero otorgar e firmar sus nōbres a los dhos otorgantes en el Registro desta ca gaspar de horduña e Juan de Ribas e pero lucas criado del dho alonso berruguete estates en esta corte e los dhos otorgantes lo firmaron de sus nonbres en el rregistro desta

ca/berruguete/Diego de la haya/e yo fran<sup>co</sup> de dueñas scr<sup>o</sup> de sus mag<sup>s</sup> e su not<sup>o</sup> pu<sup>co</sup> en la su corte y en todos |los sus Reygnos e señorios psente fuy a todo lo que dho es en vno con los dhos ts e a pedim<sup>o</sup> e otorgami<sup>o</sup> de las dhas ptes otorgantes q̄ doy fee q̄ conozco lo que dho es fize escreuir e por ende fize aqui este mio signo en testimi<sup>o</sup> de verdad—(el signo del escribano)—Fran<sup>co</sup> de—dueñas

E luego yncontinente los suso dhos dixierō que por quanto de nuevo se aria de las dos figuras de nra señora e san Juan y el sotabanco de abaxo q̄ despues de hecho e pintado e acavado del todo/el dho Retablo conforme al cōtrato/ queda que se nōbrara dos psonas del arte/p̄a q̄ digan lo que cree ha de dar al dho a<sup>o</sup> berrug<sup>te</sup> por Razōn de lo suso dho lo q̄l el dho diego de la haya le pagara e dara luego tstigos los dhos e lo firmarō de sus nōbres/berrug<sup>te</sup>/diego de la haya/e yo el dho scr<sup>o</sup> psnte fuy e por ende fize aqui este mio sg<sup>o</sup> en tsmi<sup>o</sup> de fee—(signo del escribano)—Fran<sup>co</sup> de—dueñas

Comentaré primero los nombres de personas que figuran en el documento copiado.

De Alonso Berruguete nada he de decir, pues su vida está ya historiada, aunque haya grandes lagunas que no se han llenado hasta la fecha.

Diego de la Haya era, como dije, el abuelo de los yernos de Berruguete, y en la misma escritura de obligación ó contrato se llama «cambio», es decir, «banquero», según el significado más corriente de hoy. En 1537, además de esa escritura, aparece en Valladolid con tal ocupación y negocio, como otros del mismo apellido Haya, en cuanto que se lee: «Nos Juan de la haya el Ahuelo y Diego de la Aya cambio en corte...»; pero antes, en 1533, se le encuentra ya en tales asuntos, y está su nombre en un poder que el licenciado Juan de Cervantes,—el abuelo del gran Cervantes—otorga, ante el escribano Fernando de Atienza, en Alcalá el 13 de Mayo de 1533 (1), á favor de su hija Doña María de Cervantes, para que tome «prestados del señor Diego de la Haya,

(1) *Documentos cervantinos*, por D. Cristóbal Pérez Pastor, t. I (Madrid, 1897), pág. 1.

cambio habitante en la corte de sus magestades, cien mill maravedis,... e dar en prendas qualesquier joyas e bienes...», haciéndose la escritura de obligación el mismo día, en Madrid ante el escribano Rojas (1), constando la entrega de los 100.000 mrs. «de la moneda usual corrientes en estos reynos de Castilla,» por Diego de la Haya, que recibía «en prendas un rosario que tiene ciento e una perlas orientales e una manga de raso con sesenta e un ojales de oro, en cada uno tres perlas» (2). Por último; Diego de la Haya, que á poco del anterior préstamo debió venir á residir á Valladolid, tuvo una casa en esta villa en la calle de la Lencería, donde probablemente establecería la casa de «cambio», por ser sitio de mucha concurrencia y en el centro de la zona del comercio. En el incendio famoso de 21 de Septiembre de 1561 se quemaron «entre otras muchas casas... unas... que diego de anuncibay—uno de los yernos de Berruguete—... tenia que antes soñan ser de diego de la haya... difunto... en la lenzeria...», las cuales se compraron para hacer el Ayuntamiento nuevo y ensanchar la Plaza Mayor, según los papeles del Archivo municipal referentes á la traza y obras que siguieron en la reconstrucción del paraje incendiado. Diego de la Haya vivía en 1556 y firmaba las capitulaciones matrimoniales de sus nietos, Diego y Gaspar de Anuncibay, con las hijas de Berruguete.

De los testigos que firman la escritura de obligación, hay alguno conocido. El Gaspar de Orduña, es Gaspar de Orduña y Anuncibay, yerno de Diego de la Haya. Consta que compró á censo á Don Hernando Niño de Castro, en 1537, una tierra que llamaban «el almaxi de los moros» ú osario de los moros, donde luego se hizo el convento del Carmen Calzado—hoy Hospital militar,—tierra que compró la comunidad en 10 de Enero de 1563 á Diego de Anuncibay. Gaspar de Orduña falleció en 1548.

De Juan de Rivas no he encontrado ninguna referencia.

(1) *Documentos cervantinos*, t. I, pág. 4.

(2) El préstamo era por dos meses, «so pena del doble por nombre de interese.» ¡No era gran cosa el rédito!

Firma también como testigo Pedro Lucas, criado de Alonso Berruguete, según se dice. Y de su nombre y apellido encuentro solamente un escribano en el Archivo de protocolos, teniendo registro de documentos correspondientes á los años de 1550 á 1552, 1565 y 1576. Que pudo ser este escribano criado de Berruguete, está en lo posible, por el tiempo; pero nada más puede indicarse.

Del escribano Francisco de Dueñas, ante el cual se otorgaba la escritura de contrato del retablo, encuentro una noticia anterior á la fecha del otorgamiento del documento transcrito; pero nada posterior á ella. Francisco de Dueñas, siendo escribano ya, fué criado de Berruguete en 1 de Agosto de 1533. La prueba está en la notificación que ese día hizo á Berruguete el escribano Domingo de Santamaría, de la sentencia y tasación que Felipe Biguerni (el Borgañón), maestre Andrés de Nájera (ó de San Juan) y Julio de Aquiles Romano, hicieron del retablo principal de San Benito. De dicha notificación «fueron presentes por testigos Alonso de Valpuerta, é Francisco de Dueñas, escribano de SS. MM., é Antonio de Quintana, criados del dicho Alonso Berruguete» (1), siendo ya dos los escribanos que figuran como criados del escultor. Después de esa fecha no encuentro rastro probable de Dueñas, pues si figura un Francisco de Dueñas como escribano en los índices del Archivo de protocolos, el suyo corresponde al año 1695 y no es posible identificarle con el que más de siglo y medio antes autorizaba el contrato del retablo de Santiago. A ese Dueñas del siglo XVII seguiría en el oficio de la escribanía, Juan de Dueñas, que tiene protocolo desde 1703 á 1748. Pero si, como parece, estos últimos Dueñas tenían alguna relación de parentesco, no puede decirse lo mismo la tuvieron con el escribano de 1537.

## V

El documento transcrito es el contrato para hacer el retablo de la capilla que había fundado

(1) En los documentos justificativos del *Viage de Bosarte*, pág. 375.

Diego de la Haya; se obligaba á ejecutarle Alonso Berruguete; pero, á falta de otro documento que exprese que el contrato se llevó á término en todas sus partes, preciso se hace cotejar las condiciones que de la escritura de concierto se deducen con lo que el retablo manifiesta, aun descartando ya el estilo y modo de hacer, que fué la guía que tuve para la atribución.

Según el contrato, el retablo había de tener tres cuerpos y un remate. El primero de aquéllos ó «banco», se compondría de tres compartimientos: el central llevaría á Cristo á la columna, es decir, representando la escena de los azotes, de bulto, y los colaterales habrían de tener, el de la izquierda, á Diego de la Haya, en actitud orante, con San Juan Bautista, y el de la derecha, á la mujer de aquél, Doña Catalina Barquete, con San Juan Evangelista. Esa misma disposición y asuntos, se observan en el retablo, solamente que el compartimiento central carece de las estatuitas que, por ser de bulto, podían quitarse, y desaparecieron, dejando no más que la columna á que había de estar atado Jesús, que ocupa el eje del retablo y está sujeta al suelo y techo de la caja ó nicho (1). Esa circunstancia de la columna en el eje, me hace suponer que habría, por lo menos, dos figuras: Jesús y un sayón, azotándole. Los relieves laterales tienen el matrimonio «rogante», un cónyuge en cada lado, con los San Juan Bautista y el Evangelista, como protegiendo á los fundadores. En el de la izquierda está el corderillo simbólico en el suelo; en el alto relieve de Doña Catalina no se observa el águila del discípulo predilecto. Se ve que las dos figuras orantes son retratos, no caprichos del artista; y, en efecto, el contrato dice que las figuras de los esposos sean «al propio» é hincadas de rodillas.

El segundo cuerpo habría de contener la «historia del ofrecimiento de los Reyes, la cual toma el ancho de las tres piezas de abajo». Al pie de la letra se sujetó el artista á lo contratado, y tal sencilla disposición le dió ancho campo para compo-

ner el asunto en tres agrupaciones perfectamente separadas, pero profundamente hermosas. El relieve ó tablero es lo mejor del retablo, el punto capital de la obra, descrito tan minuciosamente por Bosarte y atribuído á Juní.

En el tercer cuerpo, ú «orden» que dice el contrato, llevaría á los lados historias de la Salutación y la Concepción de la Virgen, y en el medio otra del Nacimiento de Jesús. En el retablo aparecen, á los lados, los relieves de la Anunciación y el Nacimiento, y en el centro la Virgen con el Niño en su brazo derecho, todo de bulto, sobre un fondo radiado, que bien pudiera ser un modo especial de representar la Concepción, distinto al corriente y seguido.

El remate llevaría el Calvario con el Crucifijo, la Virgen y San Juan; el mismo que existe dentro de un nicho ó caja terminado en semicírculo, de gran composición.

Dice el contrato que entre los pilares que separasen las tres historias del cuerpo tercero, correspondiendo á los del medio, habrían de colocarse un santo Domingo y un San Francisco. No se dispuso, en el retablo, ese tercer cuerpo con esas dos estatuitas; pero se colocaron en el remate, entre las columnitas de los machos que recuadran el Calvario, donde se observan nichos cubiertos con la clásica concha, que por tema general se coloca sobre todos los tableros é «historias», incluso en el largo de la Adoración de los Reyes. Esas estatuitas de San Francisco y Santo Domingo, como de bulto, también han desaparecido.

La confrontación no puede ser más completa; apenas son notadas diferencias,— y las había siempre, aunque no esenciales, en trabajos de análoga índole,—entre las condiciones del contrato y la obra hecha. Que en vez de estar la historia del Nacimiento en el centro, se puso á un lado, y ocupó aquél, en cambio, la Virgen con el Niño, que bien pudiera ser, ó la misma Concepción, ú otra advocación de la Virgen que se convendría con el fundador; que en vez de colocarse las estatuitas de Santo Domingo y San Francisco en el cuerpo tercero, á los lados de la historia del centro, se elevaron un poco y se dispusieron á los lados del Calvario; diferencias son esas que nadie

(1) Cubriendo ese nicho del centro del «banco» había antes un relicario; luego se ha puesto una Sagrada Familia procedente de la industria moderna, que está clamando por salir de aquel lugar. Preferible es que quede el nicho vacío.

podrá presentar como argumentos serios contra la identidad de la obra contratada y la ejecutada, abrigando la duda que un artista pudo contratar y otro muy distinto labrar.

No caben aquí esas incertidumbres y esas dudas. El documento copiado es decisivo; la obra toda del retablo, evidente de Alonso Berruguete; y una obra, por añadidura, hermosísima, de gran importancia é interés, acrecidos hoy de modo incommensurable por la firma auténtica que le avalora, obra genuinamente castellana y salida de los talleres vallisoletanos, como el gran retablo de Juní en la Antigua y el pequeño de San Francisco de Asís en Santa Isabel, como el de Francisco Giralte en la capilla de los Corrales en la Magdalena, obras que con otras del siglo XVI, estimadísimas todas, formaron la escuela vallisoletana, cuyos principales jefes fueron Berruguete y Juní. El gran maestro Gregorio Fernández, fué imaginero, sin los arranques, sin las genialidades de aquéllos.

En obras de retablos de Berruguete, es este de la Adoración de los Reyes, el más hermoso de los que conozco. No puede apreciarse hoy el conjunto del principal de San Benito, obra inmensa, colosal, pero que le perjudicarían las excesivas dimensiones, como el de Irlandeses en Salamanca, y el de Santiago en Cáceres, ya citados, y también de Berruguete. Este de la Adoración, se le vé tratado con excesivo cariño de artista, que no pierde el detalle más insignificante, ni descuida el accesorio más secundario para que la obra resulte bella, excelente, como si la inspirara la competencia con la de otro artista que también dejara notar su influencia. La arquitectura del retablo es alegre, risueña, movida, con

rica ornamentación y exuberancia de adorno, que, á pesar de la repetición de cuerpos superpuestos, nunca es fatigosa y jamás pesada. La pintura, el dorado y el estofado abrillantan la obra y la enriquecen, haciéndola siempre interesante. Pero la escultura, y, principalmente, el gran relieve de la Adoración, es una obra maestra sólo dada á los genios. El modo de agrupar las figuras, no será quizá natural; pero, como en los relieves y estatuas del retablo de San Benito, allí hay belleza, hay armonía, hay movimiento, hay vida; quizá en las actitudes existan violencias y dislocaciones, mas siempre se verá genio en el artista que las ejecuta, en el maestro que las traza. Tienen las esculturas de Berruguete, y en el retablo de la Adoración se repite el caso, la fuerza de expresión dada por los conjuntos mismos de las piezas, no la expresión tranquila, sosegada, sino la expresión de energía, de caracteres opuestos que recorren toda la escala del sentimiento.

Es, en fin, el retablo de la capilla de Diego de la Haya, en Santiago, una obra eminentemente decorativa, que acusa un carácter franco y sincero; un temperamento vehemente, enamorado de la belleza, que trata de obtener siempre y llevar á la «perfección», como se dice en el contrato reseñado. En efecto; «puesto en perfección» es el retablo; es obra digna de encomio; los elogios y alabanzas que se le tributen, siempre serán merecidos, por exagerados que parezcan. ¡Al fin es obra del escultor castellano de más fama en el brillante siglo XVII!

(Octubre de 1912 y Febrero de 1913).

## Un retablo conocido, unas esculturas no vulgarizadas y unos lienzos poco elogiados.

Al Excmo. Sr. D. Elías  
Tormo y Monzó.

### Prólogo.

Acepto como el más cómodo para mí, el último de los medios propuestos por el Sr. Tormo y Monzó, para corregir y rectificar su crónica, que resulta estudio concienzudo y detallado, titulada «Mis mañanitas valisoletanas.—Tras de Becerra y Goya al paso», publicada en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*. Dicho ilustrado catedrático pidió á la dirección de dicho *Boletín* y eruditos colaboradores, «correcciones, incluso crueles», y, en carta particular, me dice que su «...sincero deseo vivo, sería que VV. (por los eruditos colaboradores y por mí) acribillaran á apostillas, ese mal texto, salvo lo muy equivocado que cambiaríamos en él.» Eso refleja la noble intención del Sr. Tormo, y su ideal de perseguir, por todos los medios imaginables, la verdad, y reconstituir la historia del arte sin prejuicios, resulte lo que resulte, sin tener en cuenta para nada las apreciaciones personales de muchos.

La rectificación es siempre digna y plausible. No importa que hayamos sentado hasta una teoría completa, si la fundábamos en una equivocación, para que sea rectificada en cualquier momento que pueda ser demostrada otra cosa. En materias de historia y en asuntos de arte, se están corrigiendo de continuo, especies que pasaban como artículos de fe, y las páginas del *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* son una prueba palmaria de ello. Hay, pues, que rectificar mucho; pero de modo razonable, y ese modo está en los documentos,

en principalísimo lugar, pero en documentos que resistan una crítica despiadada, si á tanto quisiera llegarse.

Eso es lo que desea, y eso es lo que quiere el señor Tormo y Monzó en su preámbulo de su ilustrada crónica. Pero, nosotros, los asiduos mantenedores del *Boletín* citado, cuando se presenten las ocasiones propicias, ni hemos de ser despiadados, ni tampoco «cruels». Ejercemos la crítica, si hay lugar á ella, con toda clase de respetos, con los respetos consiguientes, nacidos del ideal general que todos perseguimos, y en todos vemos, de buscar la verdad, ó lo que á ella más se aproxime.

Mas, después de este prólogo, cualquiera creería que iba á deshacer en rectificaciones y correcciones las cuartillas del Sr. Tormo, y resulta que hay muy pocas cosas rectificables en su crónica «Mis mañanitas valisoletanas»; todo lo más, aclaraciones son las que he de hacer, expresando, por adelantado, que sin preparación previa en las historias de la ciudad, el Sr. Tormo ha sacado algunas consecuencias, que si algunos de nosotros conocemos es por estar al tanto de los *secretos* de la población en que nacimos y á la que dedicamos algo de nuestras atenciones.

No se llamen, pues, á engaño los lectores que en estas líneas preparatorias vean el anuncio de una discusión: no; aclararé algunos puntos tocados por el Sr. Tormo, magistralmente por cierto, y con un espíritu intuitivo digno de elogio. Es decir, comprobaré ó sumaré datos á los que aporta el docto catedrático de la Universidad Central.

Y dejando ya estas minucias vallisoletanas, «entremos en harina» como dice el vulgo.

### El retablo mayor de San Miguel.

De lo primero que trata el Sr. Tormo en su repetida crónica mañanera, es del retablo principal de la actual parroquia de San Miguel, y he de decir que diferentes veces hemos tratado de esa obra, como de otras muchas, los aficionados de Valladolid; pero no se ha exteriorizado lo convenido, al menos, la mayor parte de las veces, por el resultado negativo de las pequeñeces aportadas por unos y otros. Eso ha sucedido con el retablo de San Miguel. Cuando el Sr. Martí se ha callado sobre obra de tal importancia, ha sido por no encontrar nada digno de ser publicado, fuese en un sentido positivo, fuéseto en otro negativo.

No desconocíamos, como digo, algunos aficionados, lo que expresaron el viajero Ponz, al escribir que se suponía, entre otras obras de Becerra, el retablo susodicho; Cean Bermúdez, sentando de plano lo que aquél no admitía sino con el *distingo* de que *se atribuye, se supone y se tiene*; y Bosarte, que niega de modo rotundo la atribución. En ninguna iglesia vallisoletana, como en la de San Miguel, se han hecho tantas esculturas, que se presten á la crítica y al estudio. Allí existe un Crucifijo de marfil que se dice, nada menos, que de Miguel Angel. El retablo mayor se ha reputado por obra de Becerra, lo que ha hecho dudar á algunos, al notar la falta de diseño y delicadeza que se observa en los relieves que tienen semejanza con los de Becerra; también se ha dicho que el San Miguel y los Santos del mismo altar, son de Pompeyo Leoni; que las esculturas de San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier y San Francisco de Borja (1), en distintos puntos de la iglesia, son de Gregorio Fernández (Sangrador Vitores), no citando para nada las pinturas; que el San Miguel y Santos del altar, de Pompeyo Leoni, se trajeron de la derruida iglesia de San Miguel, reedificada en la época de los Reyes Católicos (*Manual*); otros detallan que los relieves del zó-

calo y los cuatro grandes del Nacimiento, Circuncisión, Resurrección y Venida del Espíritu Santo son de Becerra, y de Pompeyo Leoni el San Miguel y los cuatro evangelistas, callando la atribución de las estatuas de San Pedro, San Pablo, San Felipe y San Santiago, y añaden que el San Antonio de Padua en capilla propia (figura de talla, en desnudo, vestida de tela) es atribuido por muchos á Gregorio Fernández y procede del convento de San Francisco, habiendo estado sucesivamente en Santiago y la Cruz, antes que en San Miguel; y que el San Ignacio y San Francisco de Borja, de Gregorio Fernández, estaban en Oña en calidad de depósito (García-Valladolid).

La iglesia de San Miguel se presta, en sus esculturas, á muchas dudas. La expulsión de los Jesuitas, la instalación en aquélla de la antigua parroquia de San Miguel, refundida con las de San Julián y San Pelayo, primitivas de Valladolid, con el consiguiente cambio y trastrueque de documentos, harán difícil apurar la investigación. Pero se sigue trabajando sobre este y otros particulares, y el no decir nada nuestro malogrado amigo D. Roque Domínguez, sobre el retablo mayor, y otras cosas de la visita del día, fué porque se trataría particularmente de ellas, aunque muchas veces no llegue esa ocasión de tratarlas por menudo, como me ocurrió á mí con el estudio de la capilla de los condes de Fuen-saldaña, á que aludió el Sr. Domínguez Barruete en la crónica de la visita que la *Sociedad Castellana de Excursiones* hizo á las casas de Berruguete é iglesias de San Benito y San Miguel. Estaba el estudio para terminarse, y nuevas investigaciones y datos, harán que no se acabe nunca.

En fin; del retablo de San Miguel, creímos que no era de Becerra; los que conocían el de Astorga (yo no le he visto), lo confirmaron; se prestaban á interpretaciones dudosas el San Miguel y otras estatuas que allí se ven, y recordaban las que labró Gregorio Fernández para la iglesia de San Miguel, antes de ser trasladada á San Ignacio. El asunto era mucho para una visita, y por eso D. Roque Domínguez citó la negación de la obra de Becerra, dejando el campo libre.

(1) Hoy no existen más que las dos primeras.

BIBLIOTECA POPULAR  
YARLAPOCUI



RETABLO PRINCIPAL DE SAN MIGUEL

(De fot. de J. Agapito).

BIBLIOTECA POPULAR  
VALLADOLID

De muchos particulares relacionados con obras artísticas de Valladolid, hemos tratado don José Martí y yo; nos lamentamos muchas veces de que los documentos se muestren ocultos y desconocidos, por lo menos para nosotros, para probar cosas que suponemos. Por eso no pueden tratarse todos los puntos relacionados con nuestras obras de escultura de los siglos XVI y XVII; además, son tantas las figuras y tan confusas las noticias, que hay que aprovechar ocasiones, pues la misma abundancia hace que las estatuas nos sean más familiares, por decirlo de un modo expresivo, y pasamos á su lado casi sin fijarnos en ellas.

\*\*\*

Como sabe perfectamente el Sr. Tormo y Monzó—que vió las primeras cuartillas que escribí sobre estos particulares, aun antes de publicarse su instructivo trabajo en Septiembre y Octubre de 1912,—pensé explorar el ánimo de nuestro llorado D. José Martí y Monsó, pues era fácil que poseyera datos sueltos, adquiridos después de publicar sus monumentales *Estudios histórico-artísticos*; pero bajó á la tumba sin resolver muchos asuntos que nos proponíamos estudiar, en los que abundan los temas. Ya que nos falta el auxilio poderoso de la fuerza investigadora de Martí, ampliaré algo las dichas primeras cuartillas, á que acabo de referirme, con los pocos datos que yo poseo, que al fin no aclaran nada.

En los tres escritores de cosas de arte que cité más arriba, Ponz, Cean Bermúdez y Bosarte, de los cuales copió párrafos el Sr. Tormo en su estudio, no se dice para nada la atribución de las estatuas de San Miguel y los cuatro Apóstoles del retablo, á Pompeyo Leoni. Sin embargo, Sangrador Vítores en la *Historia de Valladolid* (II, 270), después de decir que el retablo de San Miguel «se ha reputado comunmente por obra del célebre Gaspar Becerra, lo que se ha dudado por algunos» y que todos convienen «en que las Virtudes que están colocadas en el basamento del retablo tienen bastante semejanza con el estilo de Becerra», añade que «Tambien se dice que la efigie de San Miguel y las de los santos que hay en

el mismo retablo son de mano de Pompeyo Leoni,» particular que se ha copiado con cortas diferencias en el *Manual histórico-descriptivo, El indicador, Historia y Los pueblos de la provincia*, de Ortega Rubio, *Valladolid, sus recuerdos y sus grandezas*, de D. Casimiro González. Unicamente el *Manual* apunta (página 168) que «La figura principal del retablo, que representa á San Miguel y se trajo de la antigua iglesia, así como las cuatro estatuas de los Apóstoles, se atribuyen á Pompeyo Leoni. Sobre la mesa de altar de este retablo hay un precioso crucifijo de marfil, que se cree ser obra de Miguel Angel» (1).

Sangrador es el primero, que yo recuerde en este momento, que se hace eco de la atribución á Pompeyo Leoni, de las estatuas de San Miguel y los cuatro Apóstoles. El *Manual*, también el primero de lo del traslado de las estatuas de San Miguel (el edificio viejo) á San Ignacio (el San Miguel desde 1775). ¿Qué fundamentos pudieron tener uno y otro? No lo se, por lo que se refiere á Sangrador: pudo ver la cita en otro lugar, ó correr la especie entre los entendidos de su época. Respecto de la traslación de las estatuas de la iglesia antigua de San Miguel, la que se reedificó en tiempo de los Reyes Católicos en el centro de la plaza de San Miguel, de donde se llevaron el San Miguel de piedra y el escudo de los Reyes mentados, hoy en la fachada del San Miguel de ahora, San Ignacio antes, he encontrado la siguiente noticia en el curioso *Diario de Valladolid*, escrito por Ventura Pérez: «En 11 de Noviembre de 1775 pasaron á la iglesia de San Ignacio, á las cinco de la tarde, los santos de San Miguel y San Julian, sin campanas, no más que con las hachas de las cofradías, cantando la letanía de Nuestra Señora. Salieron de San Miguel, el santo delante, despues Nuestra Señora del Rosario y detras la de la Cerca, y la última la de la Espe-

(1) En la *Sección de arte antiguo* de la Exposición celebrada en Valladolid en Septiembre y Octubre de 1912, reseñé esta obra en el catálogo, diciendo «Crucifijo de marfil, estilo francés, atribuído á Miguel Angel, sin indicar á cual de los de este nombre.» Vista de cerca esta obra bajó mucho el mérito que le daba la tradición. Así lo reconocieron todos los inteligentes por mí consultados.



ranza, y fueron por el rótulo de Cazalla á San Julian, donde tenían en andas á los santos y á Nuestra Señora de la Compasion; esta la llevaron primero y pusieron á los dos santos San Julian y Santa Basilisa detras de Nuestra Señora del Rosario, y en esta forma entraron en San Ignacio, en donde estaba ya puesta la pila bautismal, y San Miguel en el altar mayor, donde estaba San Ignacio, y encima del tabernáculo pusieron á los dos santos San Julian y Santa Basilisa, y al otro día domingo se dijo la primera misa y pusieron á S. M.» (1). Es decir, que las estatuas de los titulares de las dos parroquias refundidas, San Miguel y San Julián y Santa Basilisa, fueron conducidas procesionalmente á la de San Ignacio con las que representaban advocaciones de la Virgen, la del Rosario, la de la Cerca, la de la Esperanza y la de la Compasión (2); lo que no quiere decir que las demás efigies de santos, de una y otra iglesia, no se llevaron también á San Ignacio, pero no procesionalmente, como las de los titulares y Virgenes por su mayor consideración.

Indudablemente, las estatuas del retablo de San Miguel (edificio antiguo) se llevaron á la nueva residencia de la parroquia (San Ignacio), que desde entonces se llama de San Miguel y San Julián. Los santos esposos siguen sobre el tabernáculo del retablo mayor; San Miguel y los otros santos ¿se pusieron, igualmente, en el retablo? De San Miguel, no hay duda. Lo dice claramente el curioso y muy devoto ensamblador Ventura Pérez.

Hay una coincidencia, que ya apunta el señor Tormo. La recuerdo, aunque repita algunos conceptos expresados por este escritor. En el retablo de la iglesia antigua de San Miguel,—retablo cuya construcción hizo Cristóbal Velázquez, por escritura de 1606, en 5.000 reales de vellón—tenía que poner dentro de nueve meses Gregorio Fernández, por escritura de obligación otorgada

el 26 de Octubre del mismo año de 1606, varias esculturas: San Pedro y San Pablo, San Felipe y Santiago, San Rafael y San Gabriel, Cristo, la Virgen y San Juan, estatuas que habían de tener seis piés y seis piés y medio de altura, además de un Dios padre y un jeroglífico para el pórtico de la custodia, y otras nueve estatuas pequeñas: cuatro de dos piés de altura, que habian de ser de los doctores de la Iglesia, y las otras cinco de un pie, todo en conjunto por 4.280 reales. No se dice que tuviera que hacer la imagen de San Miguel; pero debió también ser obra de Gregorio Fernández, y contratada aparte (1). Pues bien, las nueve estatuas grandes, además de la de San Miguel, aparecen en el retablo de la actual parroquia. Era muchísima coincidencia que los mismos santos figurasen en un retablo de parroquia y en otro de iglesia de Jesuítas; sólomente los arcángeles San Rafael y San Gabriel no están en el retablo; pero lo están á los lados de la verja de la capilla mayor. Esa rarísima coincidencia, además que ya sabemos que se quitó á San Ignacio para poner á San Miguel, como dejó escrito Ventura Pérez, ¿no dice lo bastante para suponer que las estatuas «redondas» de San Pedro y San Pablo, del primer cuerpo del retablo mayor de la actual parroquia de San Miguel y San Julián, los San Felipe, Santiago y San Miguel del segundo, y el Calvario del ático, con las tres figuras del Cristo en la cruz, la Virgen y San Juan, y los dos arcángeles Rafael y Gabriel, de los extremos del presbiterio, igualmente titulados que los del retablo de la iglesia antigua, sean las mismas estatuas que éste tuvo? Así lo creo. Hay que atribuir, pues, las diez estatuas, contando la de San Miguel, del retablo actual, á Gregorio Fernández. Todos los indicios lo dicen. Pero ¿y los Evangelistas del remate?, y los cuatro grandes relieves de los cuerpos primero y segundo? y los otros relieves de

(1) Empezaron á demoler la antigua iglesia de San Miguel, así como la de San Julián, á mediados de Septiembre de 1777. (*Diario*, página 492).

(2) En 2 de Febrero de 1759 colocaron á la Virgen de la Compasión en el altar mayor de San Julián.

(1) Cean Bermúdez, según Martí, en una de las cédulas manuscritas que dejó en la Academia de San Fernando, cita, muy en extracto, este particular del retablo de Cristóbal Velázquez y esculturas de Gregorio Fernández, y parece deducirse que la estatua de San Miguel la hizo, aparte de lo contratado, en 604 reales y que la estofaron Francisco Martínez y Pedro de Salazar por 610 reales.

las Virtudes cardinales del basamento? y el retablo? Nada de estas esculturas puedo decir. No hay fundamento serio para atribuir las á Pompeyo Leoni; menos para fijar el estilo de Becerra. Lo que si puede negarse es que el retablo, la obra de carpintería, sea la que hizo Cristóbal Velázquez.

En resumidas cuentas: Queda la cuestión como el Sr. Tormo la dejara; sin resolución, por ahora.

Lo que no tiene muchos visos de probabilidad, es que las dos estatuas de San Francisco Javier y San Ignacio, que están en los altares colaterales, atribuídas a Gregorio Fernández, y, en efecto, de su mismo estilo, si no de su mano, estuvieran en el retablo mayor. De ellas y de las esculturas de la capilla del Cristo de la Buena Muerte, la del Cristo yacente, me ocuparé, quizá, algún día; por ahora sólo puedo adelantar, referente á esta última capilla, que según el diarista repetido, Ventura Pérez (página 153), el 1 de Mayo de 1738, «llevaron en procesión desde Santa Ana al colegio de San Ignacio á Nuestra Señora de la Piedad, que la colocaron en el retablo de la Buena Muerte, en el remate».

El Archivo de protocolos guarda muchos secretos; allí hay que buscar los datos que faltan. Aunque no completos los protocolos de los escribanos de los siglos XVI y XVII, y aún faltando los de otros escribanos, en el mentado archivo está la mayor parte de la historia del arte del período de los tres primeros austrias; pero ¿quién es capaz de meterse con aquellos voluminosos legajos y hacer un índice de asuntos? Solamente encargándose de su estudio el cuerpo facultativo de archiveros, pueden obtenerse resultados positivos. Mientras tanto, los archivos notariales, por lo que respecta a lo antiguo, no son fuentes de estudio sistemático y ordenado; en ellos se camina al azar, la bienhechora casualidad es la única que puede favorecer las investigaciones.

Día llegará en que éstas sean fáciles. Pero hoy por hoy no hay más remedio que dejar las cosas de arte, como las tratadas, según están: con los supuestos más ó menos razonados, con los distingos consiguientes, con las comparaciones

críticas, tan propensas á equivocaciones y hasta errores de bulto.

Me parece que para no decir nada en concreto sobre el retablo mayor de San Miguel, he dicho bastante.

### La Magdalena, en San Miguel.

Y paso á otro asunto tratado por el señor Tormo, sin salir de la iglesia de San Miguel: se refiere á la bella escultura de la Magdalena, y de las líneas que la dedica se desprende que da por absurda la tradición de que la imagen se trajo de Roma en el siglo XVIII; que no pudo ser una imitación de las del tipo de Magdalena del escultor andaluz Pedro de Mena Medrano; que del mismo tipo hay otra escultura, como recientemente ha comunicado al Sr. Tormo su discípulo Sr. Sánchez Cantón, en la iglesia de San Bartolomé (antes de los Jesuítas) en Pontevedra, atribuída tradicionalmente á Gregorio Fernández; que el *descubrimiento* de la Magdalena de San Miguel de Valladolid, se lo ha comunicado al Sr. Orueña, que prepara una monografía sobre Pedro de Mena, para que estudie esta Magdalena; y que ella debe ser atribuída á Gregorio Fernández con más razón que la de Pontevedra.

De esta escultura me he ocupado y preocupado antes de ahora, y la he comparado también antes de ahora, con la de Pontevedra; hay, pues, que rectificar el *descubrimiento* que de la escultura vallisoletana ha hecho el Sr. Tormo; nos era conocida de antiguo, y en la crónica de nuestro llorado amigo D. Roque Domínguez, que cita dicho señor, se habla de ella, así como del mismo modo se había tratado, hace muchos años, de la de Pontevedra. Por ésta me fijé en la de Valladolid. Diré cómo.

Además de catalogarla Cean en las obras de Fernández, al preparar en Julio de 1901 mi primer viaje á Pontevedra, volví á leer parte del tomo *Galicia*, por D. Manuel Murguía (Barcelona, 1888), perteneciente a la popular obra *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza é historia*, y, entre otros, anoté el párrafo siguiente (página 728), al tratar de la iglesia de la Compañía en

Pontevedra (hoy San Bartolomé): «El curioso y el artista hallarán bajo aquellas naves achatadas y sin aire, una bella imagen de tamaño natural que representa la Magdalena, que se dice ser obra de Gregorio Hernández y que aunque no indigna de tan gran artista, no nos parece de su mano. De serlo, tendríamos en ella el único trabajo que aquel hijo verdaderamente inmortal, de Pontevedra, tiene en la ciudad nativa.» (1).

Tiempo me faltó para, nada más llegar á la ciudad gallega, visitar la iglesia de San Bartolomé y contemplar la estatua de la Magdalena, que instantáneamente me recordó la de Valladolid en San Miguel. El mismo tipo de estatua en las dos, ambas en iglesias de Jesuitas, la gallega atribuida á Gregorio Fernández, y la vallisoletana, donde tuvo su taller,—lo más probable su único taller,—el escultor castellano, pues en Castilla se hizo al lado de Rincón, su maestro, y aquí desarrolló su arte, fueron motivos suficientes para desde lejos, suponer yo la estatua vallisoletana, obra de Fernández (ó Hernández como hasta hace poco tiempo se le llamaba). En efecto, regresé á Valladolid y la visita que hice á la Magdalena de San Miguel me confirmó, si un mismo modelo ó inspiración, también que era mucho mejor estatua la de Valladolid que la de Pontevedra, y más del estilo de Gregorio Fernández aquélla que ésta.

Ambas, como digo, son del mismo tipo. La actitud idéntica: cubierta de tejido de palma de mitad del pecho hacia el suelo, atada la esterilla

(1) Ya antes (página 705 del mismo tomo), había escrito el Sr. Murguía: «Entre los artistas contó Pontevedra aquel cuya gran fama le honra por todo extremo. Nació en el siglo XVI, tan propicio para nuestra villa y tuvo por nombre *Gregorio Hernández*. Recuérdanle gloriosamente en la historia de la estatuaria española al lado de los insignes Becerra y Berruguete y con el mismo aplauso que el de estos eximios escultores.» La opinión más corriente es que Gregorio Fernández, como dice el Sr. Tormo, nació en Sarria. Una copia del retrato del escultor, cuyo original se guarda en la sala de juntas de la Academia provincial de Bellas Artes de Valladolid, atribuido al pintor vallisoletano Diego Valentín Díaz, se ha obtenido para el Museo arqueológico de Pontevedra instalado en la Diputación provincial.

con cordel anudado en la cintura, y con el cabello largo y destrenzado, con dos grandes crenchas á los lados; la pierna y pie izquierdos adelantan casi como en posición de marchar, sobre los del otro lado; la mano izquierda sostiene un Crucifijo, al que mira la santa mujer con gran expresión de arrobamiento; el brazo derecho doblado con la mano extendida sobre el pecho.

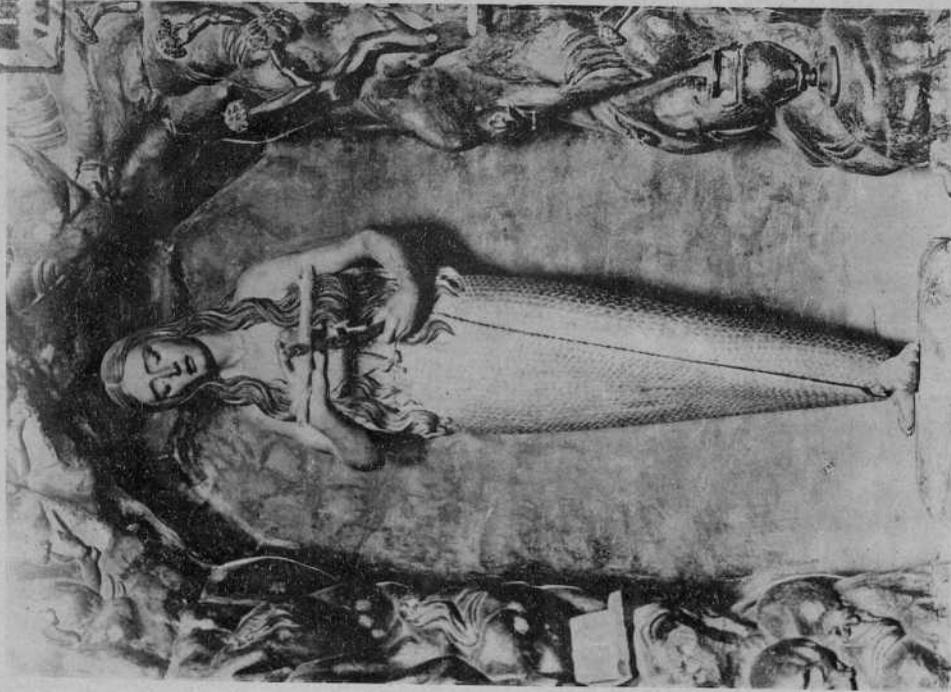
A primera vista parece la una repetición de la otra estatua. En Mayo de 1903 volví á Pontevedra é hice una fotografía de la Magdalena de San Bartolomé, que me resultó de mínimo tamaño y mediana; mostré alguna diligencia en buscar datos que á la estatua se refiriesen, y toda la labor fué negativa, á pesar de consultar el caso y mis dudas, mejor dicho, mi creencia de que la de Pontevedra no era obra de Fernández, con el erudito D. Casto Sampedro y D. Enrique Zariategui, Jefe de la biblioteca del Instituto, instalado en el mismo edificio de San Bartolomé.

Poco tiempo después pasó de Fiscal á Pontevedra mi querido amigo, el entusiasta aficionado D. Antonio de Nicolás y Fernández, y le dí comisión de hacer fotografías y buscar y comunicarme cuanto se supiera de la estatua. Lo que no consiga el Sr. de Nicolás no lo encuentra nadie; lo que él sigue no consiente espiguelo, y sólo me comunicó lo que yo ya sabía, y me mandó dos fotografías de tamaño de placa, hechas por F. Zagala, que conservo.

¿Existen notables diferencias entre las dos estatuas? Diferencias hay siempre, aun dentro del mismo modelo; pero la mayor la encuentro yo en esa comparación, á primera vista, en esa impresión que se tiene refiriendo una y otra á las obras indubitables de Gregorio Fernández, y precisamente es en Valladolid donde tanto abundan por las salas del Museo y por las naves de las iglesias. La de Valladolid figura estar en una gruta; pero tiene la calavera y el tarro de perfumes á los mismos lados que los accesorios éstos están en la peana de la de Pontevedra. Esta tiene más movimiento, el torso está más inclinado que en la de Valladolid, y el pelo de ésta se ofrece menos aplastado y el brazo que sostiene el Crucifijo más hacia el frente de la figura. En la de Pontevedra están imitadas las lágrimas con vidrio; la

VALLADOLID

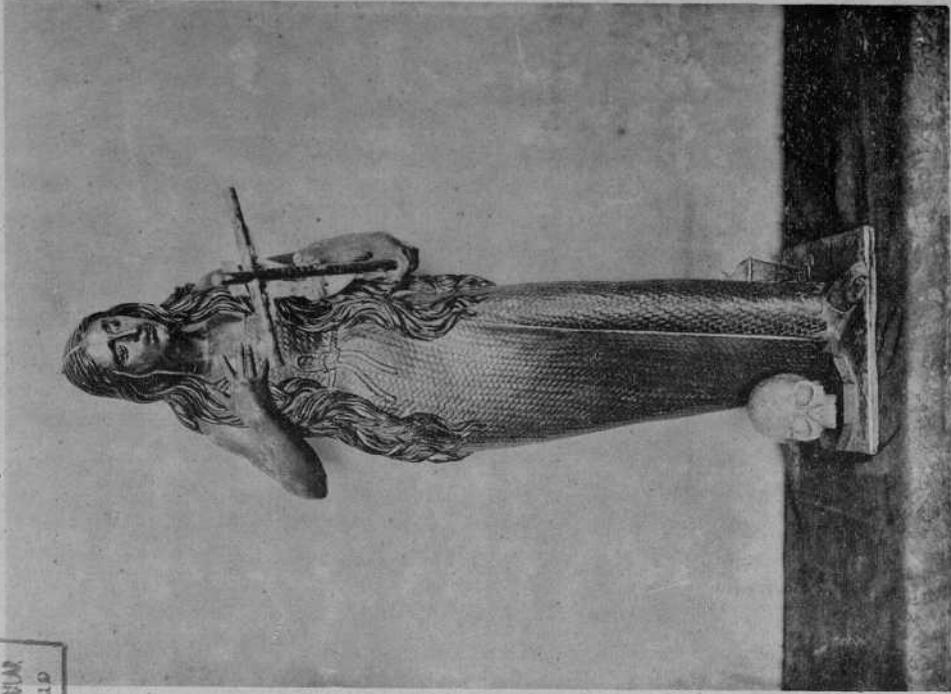
MUSEO POPULAR  
VALLADOLID



(De fot. de F. Santos).

La Magdalena, en San Miguel.

PONTEVEDRA



(De fot. de F. Zagata.)

La Magdalena, en San Bartolomé.

BIBLIOTECA POPULAR  
VALLADOLID

de Valladolid tiene menos carnosidad en los brazos. Hay diferencia entre una y otra estatua, no en esos detalles, casi insignificantes, si no en su modo de hacer que da la primacía á la de Valladolid, sin ser la de Pontevedra obra vulgar. Yo creeré la Magdalena de San Miguel de Valladolid, de Gregorio Fernández ó de su escuela, mientras no se demuestre otra cosa; la de Pontevedra no la creo obra suya.

Tiene en contra este modo de pensar, la tradición, la pícara tradición. Sangrador Vitores en su *Historia de Valladolid* (1) escribió, refiriéndose á la estatua de la Magdalena: «En las capillas del lado del evangelio y en dos diferentes altares, hay dos bellísimas figuras que representan un santo ermitaño que es San Siro y una Santa María Magdalena las que hicieron traer de Roma los Jesuítas; ambas son excelentes pero es preferible esta última por la viva expresión de su fisonomía.» El autor anónimo del *Manual histórico y descriptivo de Valladolid*, (2) siguió la versión de Sangrador Vitores, y D. Casimiro González García-Valladolid (3) expresa lo mismo, añadiendo que tanto San Siro como la Magdalena «son de mucho valor artístico y ambas fueron traídas de Roma por los RR. PP. Jesuítas, y colocadas en el sitio que ocupan el día 5 de Julio del año 1739.»

Nada dice la fecha probable de la construcción de la capilla, pues que la estatua se supone de un siglo más tarde, si la coincidencia de que ambas estatuas, de San Siro y la Magdalena, están en grutas semejantes. ¿Se extendió, por ese detalle, la tradición? Muy probablemente. A mí me han dicho personas muy allegadas á la iglesia de San Miguel que es tradicional en la misma, que no sólo esas dos imágenes fueron traídas de Roma, sino que de la misma procedencia son las estatuas y aun el Cristo yacente y Virgen, de

la capilla del frente de la Magdalena (capilla del Cristo de la Buena Muerte).

Yo soy de los que creen que lo tradicional lleva un fundamento, pero que se altera y trunca muchas veces, porque al pasar de uno á otro, algo pone álguien de su cosecha. El detalle indicado de figurar la Magdalena y San Siro en grutas parejas, justifican realmente la tradición; pero se ha escrito, como digo más arriba, que las dos estatuas citadas, en las que desde luego los mismos que lo dicen reconocen superior mérito en una que en otra, se *colocaron* en los altares en que están, el 5 de Julio de 1739, lo que no quiere decir que alguna no fuera anterior. Pero, además, yo no he comprobado el hecho de la *colocación* sino á medias. El Sr. González García-Valladolid leyó que dicho día se *colocó* en su altar, una de las estatuas mencionadas, y como conocía lo dicho por Sangrador y el *Manual* citado, generalizó é hizo se colocaran las dos estatuas el mismo día. Seguramente la cita la vería donde yo la he visto; dice así, sin referirse para nada á la estatua de la Magdalena (1): «Año de 1739, día 5 de Julio, colocaron en San Ignacio la imagen de San Cío, ermitaño y médico, con el beato Francisco de Gerónimo, al pié, de rodillas, en la capilla, junto al cancel del lado del Evangelio: le tuvieron ocho días en la capilla mayor sobre una mesa del altar al lado del Evangelio.»

Es decir, que la que se *colocó* en el referido día, fué la figura de San Siro; ésta, quizá, fuera la traída de Roma, y por lo de las grutas es fácil que se haya corrido la versión de Roma á la Magdalena también.

Estos datos no rechazan mi modo de pensar, y por eso creo que la Magdalena pueda ser de Gregorio Fernández, ó por lo menos de su escuela y estilo.

Por otra parte, el modelo de la Magdalena de la iglesia de San Miguel es seguido más tarde en Valladolid mismo. Que recuerde en este instante, hay otra estatua semejante en la capilla

(1) Tomo II, página 272 (Valladolid, 1854).

(2) Página 168 (Valladolid, 1861). Aunque no lleva nombre de autor este curioso *Manual*, que fué premiado en su tiempo, se sabe que lo redactaron don Domingo Alcalde Prieto y don Romualdo Gallardo.

(3) *Valladolid. Sus recuerdos y sus grandezas*, tomo 1, págs. 534-535. (Valladolid, 1900).

(1) *Diario de Valladolid*, escrito por Ventura Pérez, página 163. Libro muy curioso de la época, publicado en Valladolid en 1885.

de entrada á la de los Corrales en la parroquia de la Magdalena, aunque es mucho peor que la de San Miguel: tiene más exageración en el movimiento de las piernas y el Crucifijo más vertical, faltando la calavera y el tarro de esencias, casi iguales en las dos citadas estatuas de San Bartolomé de Pontevedra y San Miguel de Valladolid. En la nave de la misma parroquia de la Magdalena, en un altar del lado de la epístola, hay otra Magdalena de tamaño pequeño, pero inspirada en el mismo tipo. Carece de Crucifijo en la mano izquierda, pero por haberse roto el que tuvo primitivamente. En la iglesia del convento de Santa Isabel, hay otra Magdalena, inspirada en el mismo tipo, pequeña, y obra sin importancia. De idéntico modelo y tamaño que estas últimas se conserva otro ejemplar en el Museo provincial de Pintura y Escultura de Valladolid.

\* \* \*

Después de escrito lo anterior, y no encontrando ya la ayuda de Martí, he procurado hacer más indagaciones sobre la procedencia de la Magdalena de San Miguel, y es tan persistente la tradición, según notas puestas por el párroco don Anastasio Serrano en libros conservados en la casa rectoral de la parroquia y que me ha facilitado el Sr. Cura ecónomo D. Daniel Llorente, que casi son un documento fehaciente, por más que no doy yo una autoridad plena á esas notas. Se aumenta y extiende la tradición de haber sido traída de Roma la Magdalena, con San Siro; de las esculturas de la capilla del Cristo de la Buena Muerte sólo se dice que son de autor no conocido. De modo que se acrecientan las dudas: pudo ser hecha la Magdalena por Gregorio Fernández ó alguno de sus discípulos, si ella es obra del primer tercio del siglo XVII; pudo ser traída de Roma en el primer tercio del XVIII, como dice la tradición; pero si alcanza esta última fecha, hay que aceptar como muy probable, que sea una copia, quizá la mejor, de la hermosa escultura de la Magdalena labrada por 1709 por Pedro de Mena para San Felipe de Neri, en Madrid, guardada hoy en la clausura de las Salesas nue-

vas ó Visitación (calle de San Bernardo). Yo no conozco ésta más que por una excelente fototipia publicada en el *Boletín de la Sociedad española de excursiones* (1), acompañando á un erudito trabajo de D. Enrique Serrano Fatigati sobre *Escultura en Madrid*; no conozco el de don Narciso Sentenach y Cabañas en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, que «adivinó» la existencia de esta imagen, sin conocerla, por «las numerosas efigies que se han tallado inspirándose en ella»; he visto la Magdalena de San Miguel acompañado del Sr. Sentenach, y reconociendo con él, que la de la Visitación de Madrid es más fina, más inspirada que la de Valladolid ¿puede suponerse, con este Académico, que sea la *mejor copia* de la de Pedro de Mena? (2). La cuestión es de fechas. Si se viera claro y sin duda que la escultura de Valladolid fuese del siglo XVIII, había que inclinar la cabeza y confesar que pudo muy bien ser una copia, muy superior, la mejor quizá, de la hermosa de Mena. Si se probara que la talla del discípulo de Alonso Cano fué espontánea, nacida de su inspiración, había que rendirse á la evidencia; pero ¿y si en efecto fué traída de Roma? ¿y si es obra del siglo XVII? ¿No pudo inspirarse Pedro de Mena en ella? La expresión de la de Valladolid, el místico fervor de aquel rostro que parece conservar rastros de una belleza marchita por la penitencia y la contemplación, recuerda, sin querer, aquella fuerza expresiva que Gregorio Fernández imprimió á sus esculturas; falta un elemento en esta estatua, muy principal, que nos daría resuelto el problema: no tiene paños, y el tejido de palma que cubre á la santa penitente no se ve en ninguna obra de Fernández; eso hará, si no se encuentran otros datos documentados, que no se pueda apurar francamente

(1) T. XVII (1909), pág. 216.

(2) Palomino, en la biografía de Pedro de Mena en *El parnaso español pintoresco laureado*, dijo á propósito de sus Magdalenas: «Asimismo executó una Magdalena penitente de cuerpo entero, del natural, que hoy se venera en la Casa Profesa de la Compañía de Jesus de esta Corte, que admira su perfeccion, y expresion de afectos; como tambien otra de la misma disposicion, en la capilla de Santa Getrudis, de la iglesia de San Martin, aunque en menor tamaño.»

la comprobación y quede siempre la duda. Yo la creería obra de Fernández; pero lo dudo, por la fuerza de la tradición, conservada tan tenazmente en los papeles de la iglesia de San Miguel, y por el verdadero entusiasmo que debió de inspirar la Magdalena de Pedro de Mena. Que se repitiese en Valladolid el tipo otras cuatro veces, aunque en obras muy inferiores, no diría nada; pero que se repita en Pontevedra, en pueblos casi insignificantes y en Madrid con bastantes imitaciones, es significativo. ¿Será, en efecto, la de Mena, la primitiva, la primera del tipo? Todo es posible. El problema queda para mí sin resolver. Lo único que no ofrece duda en San Miguel es atribuir á Gregorio Fernández las dos estatuas de San Ignacio y San Francisco Javier: los paños lo están pregonando; compárense estas dos figuras con el Santo Domingo, en San Pablo, que el P. Arriaga nos dejó escrito era de Fernández, y de la comparación resultará un mismo modo de hacer, una misma mano, que no pudo ser otra que la de nuestro escultor tantas veces citado.

### La Quinta Angustia en San Martín.

Recuerdo que en una de las «mañanitas vallisoletanas» del Sr Tormo, y me parece que fué en Diciembre de 1911, me preguntó por el grupo de la Quinta Angustia de San Martín, y que debí contestarle que no recordaba el autor ó no recordaba el asunto, porque se trató de relieves y de Becerra, y me desorientó oír estas cosas. Perdóneme el Sr. Tormo no entendiera entonces el alcance de su pregunta. Pero registrando mis papeles y notas sueltas, me encuentro lo siguiente: «Virgen de las Angustias con Jesús, en San Martín.—Obra casi indudable de Gregorio Fernández.—Ver el ms. de Matías Sobremonte y t. I de García-Valladolid.» Efectivamente, tenía olvidada la noticia y no pude darla cuando se me pedía.

Pero es lo cierto, que, sin otros antecedentes que luego expondré, el Sr. Tormo ha estado acertadísimo en atribuir la obra á Gregorio Fernández, y suponer además, que fué la segunda de las tres Vírgenes de las Angustias, de Grego-

rio Fernández, que citó Bosarte existente en 1804 en la iglesia del desaparecido convento de San Francisco. En lo que no estuvo acertado fué en creer que nadie se había ocupado de tal grupo escultórico en la iglesia de San Martín, antes que él, como dice en su estudio sobre Gaspar Becerra, que publica en el *Boletín de la Sociedad española de excursiones* (1), en el que trata del retablo de San Miguel y de esta Quinta Angustia.

Aclararé las cosas, como es mi costumbre.

Llevó al Sr. Tormo á la iglesia de San Martín, la idea de que pudiera tener alguna relación esa *Quinta Angustia* con el *Descendimiento* de Becerra, que dicen labró para la Trinidad calzada, por más que en la primera visita clasificó la obra dentro del estilo de Gregorio Fernández. Comparado este grupo con el detalle correspondiente del relieve del retablo de la catedral de Astorga se observan algunas diferencias, como son: la Virgen del grupo de Valladolid en San Martín, tiene los brazos más en alto y mira hacia la izquierda del observador; la del retablo de Astorga ofrece la cabeza hacia la derecha y los brazos más caídos. En éste, Jesús tiene la cabeza muy inclinada sobre el pecho y los brazos apoyados en las rodillas de la Virgen; en el de Valladolid, Jesús inclina también la cabeza hacia la izquierda del visitante, la tiene más alta y sólo apoya el brazo derecho sobre la rodilla derecha de la Virgen, y el brazo izquierdo caído sobre el cuerpo; de rodillas para abajo el escorzo es mayor en el grupo vallisoletano que en el relieve astorgano. Hago la comparación con fotografía á la vista del relieve de la catedral de Astorga. Pero, aparte estas diferencias, comprendió el Sr. Tormo el muy diferente estilo de una y otra obra, y sabiendo que el relieve es de Becerra, no duda en adjudicar la *Quinta Angustia* en San Martín, á Gregorio Fernández, ó á su estilo por lo menos.

Por cierto que esa *Piedad* ó *Quinta Angustia* fué una de las esculturas no recogidas por la Comisión clasificadora, creada á la supresión de los conventos, para formar el Museo provincial. Es claro, era de patronato particular, y se reservó la propiedad. En 1836 se habían recogido del

(1) T. XX, pág. 84.

convento de San Francisco, para aquel fin, la «capilla de nogal», retablitto flamenco que está en el Museo arqueológico, y el San Antonio de Padua que «se cree es de Gregorio Hernández, Pons y Bosarte en su viage», decía la relación. Quedaron en la iglesia «Nuestra Señora con Jesucristo, de Gregorio Hernández», con un gran relieve de tres varas, copia de Gregorio Fernández, representando el milagro del ingerto de la pierna del negro en el blanco, de San Cosme y San Damián, y otros muchos cuadros de lienzo.

La primera vez, que yo sepa, que el grupo escultórico citado en San Martín se ha referido á Gregorio Fernández, aparte esa noticia de la Junta clasificadora de 1836, aunque con la reserva consiguiente al *quizá*, la leí en el libro mencionado de D. Casimiro González (1), y decía así al hablar en la dicha iglesia de la capilla de San Ildefonso, construída en 1622 por el obispo de Honduras, D. Fr. Alonso Fresno de Galdo, cuyo escudo está sobre la clave del arco de entrada á la capilla por la nave: «Frente á éste—se refiere el señor González al retablo de la pared de la izquierda, según se entra á la capilla—se halla otro retablo también corintio de un solo cuerpo, cuyo trono ocupa una excelente escultura en madera preciosísima, que representa á la Virgen dolorosa con Jesús muerto en el regazo: las dos figuras son de tamaño natural, de dibujo correctísimo, de grande y sentida expresión, especialmente el rostro de la Virgen, y de muy buen colorido: no consta quién sea su autor pero desde luego puede asegurarse que es obra apreciable de un artista de mucho mérito, quizá de Gregorio Hernández. Estos dos altares y la efigie, proceden del derribado convento de San Francisco de esta ciudad y se trajeron á dicha capilla por pertenecer al mismo patronato.»

Hacíame falta, para resolver mis dudas, comprobar lo de que procedía del convento de San Francisco, y, en efecto, el actual Sr. Cura párroco, D. Gaspar Francés, persona de respetabilísima edad, me ha indicado que el grupo de la *Quinta Angustia* fué traído de San Francisco á San Martín por los patronos de la capilla de San Ilde-

fonso de esta última iglesia, los Salcedos y Rivas, —algunos enterrados en San Martín, bajo la misma capilla—que lo eran también, en San Francisco, de la capilla donde estaba el grupo escultórico de que trato. El remate del retablo tiene un escudo con las señales más que probables de haberse traído del citado convento: las llagas, que no había para qué poner en aquel sitio, á no ser de un terciario. Por cierto que me añadió el párroco que por dificultades al ser colocado donde está, se serró un pie de Jesús, que luego pegaron, y, en efecto, se nota la *barbasada*.

Con esto la duda se desvanece y queda para mí demostrado que la obra es de Gregorio Fernández; no porque Bosarte, al tratar de las Vírgenes de las Angustias que Fernández hizo para Valladolid, diga que «La otra Piedad ó Angustias de la iglesia de San Francisco, se omite por los escritores sin saber por qué: pues bien patente está á la vista de todos. Se halla en una capilla del lado de la epístola. El tamaño de las dos figuras de nuestra Señora y Señor difunto es el natural. La Virgen tiene los brazos abiertos, y está mirando al cielo. El cuerpo del Señor no está tendido, sino sentado en la tierra, y sostenido en la parte superior de cabeza y espaldas contra las rodillas de la Virgen. Así la basa de este grupo es mucho menor que la de las Angustias en su iglesia,» sino porque he visto una cita de mucha autoridad y de gran importancia al caso.

Está en la que llamamos *Historia inédita del convento de San Francisco de Valladolid*, manuscrito de Fr. Matías de Sobremonte, que se conserva en la biblioteca de Santa Cruz, por donación de D. Santiago Quintanilla, libro que hemos puestro á contribución D. Antonio de Nicolás (1), D. José Martí (2) y yo (3). Escribió el P. Sobre-

(1) *Un manuscrito curioso*, publicado en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, T. I, pág. 323.

(2) *Nuevas noticias de Arte extraídas y comentadas de un libro hasta hace poco inédito*. En el mismo *Boletín*, t. II, pág. 1.

(3) *Las Casas Consistoriales de Valladolid*, en *Memorias leídas en el acto de la inauguración de la Casa Consistorial de Valladolid el día 19 de Sep-*

(1) T. I. pág. 252.

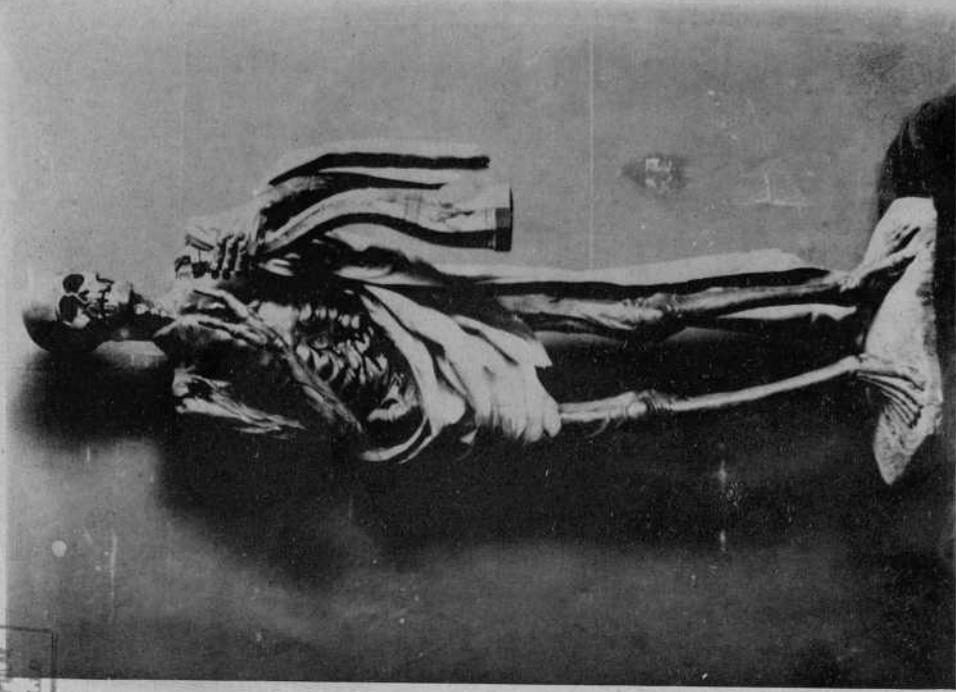
VALLADOLID



(De fot. de F. Santos.)

La Quinta Angustia, en San Martín  
Obra de Gregorio Fernández.

VALLADOLID



(De fot. de U. Torquemada.)

La Momia, en el Museo de Valladolid.  
Obra de Gaspar de Becerra.

BIBLIOTECA POPULAR  
VALLADOLID

monte, al tratar de la capilla de la Soledad, situada al lado de la epístola en la iglesia de San Francisco: «Esta muy bien adornada de reja de hierro grande, y retablo que es en el espacio de las columnas y frontispicio de estatura natural y una imagen de vulto de la Madre de Dios con su hijo muerto en el gremio, que en nuestro idioma decimos regazo, es obra primorosísima del insigne Gregorio Fernández á lo que entendemos,» y en materia de atribuciones se basaba el P. Sobremonte en lo dicho por Diego Valentín Díaz, muy amigo de Fernández.

El Sr. Martí supone, muy lógicamente, que esta *Quinta Angustia* es la citada también por Bosarte, que no pudo conocer el manuscrito de Sobremonte, y añade por cuenta propia que «este grupo es una de tantas obras como han desaparecido sin averiguarse su paradero», repitiendo el mismo concepto «ignorándose hoy su paradero», en un notable trabajo de resumen que recientemente ha publicado (1), no recordando ni fijándose nunca en el grupo de San Martín. Aquí, pues, en esta iglesia, puede verse, y puede estudiarse detenidamente, y seguramente se sacará alguna consecuencia más; ya que, supongo, no puede ofrecer duda la atribución que no con distingos y reservas estampo: según los antecedentes expresados y relacionados, la *Quinta Angustia* de la capilla de San Ildelfonso en la parroquial de San Martín de Valladolid, es obra de Gregorio Fernández; una más de las muchas labradas para las iglesias vallisoletanas por el insigne escultor castellano, pues no importa que en otro país naciera, si aquí recibió en sus principios las enseñanzas de su maestro, el también escultor Francisco Rincón, y aquí tuvo su acreditadísimo y nunca cerrado taller, y aquí quiso, sin duda por haber vivido siempre en Valladolid la vida del arte, que reposaran sus restos mortales.

*tiembre de 1908.* (Valladolid, 1909), y en el *Boletín* citado, t. IV, pág. 115.

(1) *Gregorio Fernández. Su vida y sus obras*, en la hermosa revista *Museum*, tomo II, (1912), página 235.

### La Momia de Becerra en el Museo.

Poco he de añadir ya á lo que expresa el Sr. Tormo sobre el Esqueleto ó figura de la muerte, ó la estatua de la Momia, como también se la llama á la rara pieza escultórica atribuida á Becerra y conservada en el Museo vallisoletano.

Ya cita el Sr. Tormo la noticia de Palomino, de la que se desprende que en el convento de San Francisco de Zamora, había una obra de Becerra, que era la representación de un esqueleto ó figura de la Muerte, á la que hay que añadir la de Cean Bermúdez en el tomo I de su *Diccionario*, tomada, sin duda, de aquél, que expresa en las obras de Becerra en «Zamora. San Francisco. Un esqueleto de escultura con una guadaña en la mano y la mortaja al hombro». El Sr. Tormo hace una manifestación de autoridad: que el erudito arqueólogo D. Manuel Gómez Moreno Martínez, que redactó el catálogo monumental de la provincia de Zamora, cree que la escultura del esqueleto de Zamora es ésta que ahora se conserva en Valladolid. Y pregunta: «¿Hubo algún particular coleccionista que en Zamora lo adquiriera y que después hiciera entrega de él al Museo de Valladolid?» Cita en seguida el nombre de D. Pedro González Martínez, académico de la de Valladolid, pintor y coleccionista, y sigue preguntando: «¿Fué dicho señor, quien pudo lograr para la ciudad del Pisuerga, remontando el Valle del Duero, la pieza atribuida á Becerra en los franciscanos de Zamora?»

La verdad que son atinadas las preguntas del Sr. Tormo y oportunísima la cita de D. Pedro González Martínez. He examinado con el detenimiento debido, el legajo que se guarda en la Comisión provincial de monumentos históricos y artísticos procedente de aquella Junta clasificadora de objetos científicos y artísticos, creada en 1836, para recoger los de los conventos suprimidos, y en los inventarios revueltos y nada claros—que quizá publique algún día—que observé, cuyos objetos fueron la base de nuestro Museo de Pintura y Escultura, no aparece la del esqueleto.—Hay que poner en relación—y en orden—los pa-

peles de la Comisión de monumentos y los de la Academia de Bellas Artes, pues el Museo fué de una á otra como lo disponían las reales órdenes, á veces caprichosas, de aquella época de formación de colecciones públicas de obras de arte.— Pero allí figura en muy principal lugar el nombre de D. Pedro González Martínez, y acudiendo al archivo de la Academia de Bellas Artes de Valladolid se encuentra la noticia siguiente, de la que se dió cuenta en 13 de Febrero de 1850:

«En el testamento otorgado en 15 de Diciembre último ante el Escribano de esta ciudad don Calixto Sánchez Escandon por D. Pedro González, Director de Pinturas de la Academia de Nobles Artes, contiene entre otros particulares el siguiente:

⇒Otro si: mando á la Academia de Nobles Artes de la Purísima Concepcion de esta ciudad...

»Una estatua de madera que representa una momia de estatura natural y del autor Becerra.»

De cuya obra, cumpliendo fielmente la voluntad del testador, se hizo entrega á la Academia el 8 de Abril del mismo año de 1850.

Don Pedro González no era una persona vulgar que no supiera lo que decía al atribuir artista á una obra; tuvo por lo menos una colección importantísima, que se dividió entre sus herederos. No se hablaba de otra escultura semejante de Becerra; conocía, seguramente, el donante, lo que dijeron Palomino y Cean de la escultura de Zamora, y á ella se refería en la cláusula testamentaria.

He recurrido á mi buen amigo D. Luis González Frades, nieto del donante y actual Presidente de esta Academia de Bellas Artes, y sólo tiene idea de haberse recordado en la familia el generoso legado. Pero de todos modos, es lógico pensar que por aquellos tiempos en que se hicieron los inventarios de los objetos de los conventos suprimidos, se salvó de la catalogación la escultura de Becerra en San Francisco de Zamora, y no se recogió por los comisionados zamoranos. Y como D. Pedro González era coleccionista de importancia, adquirió el esqueleto de Zamora bien por compra, por cambio con otras cosas, ó como fuera, y él que había sido uno de los que recogieran los primeros materiales para

formar el Museo vallisoletano, que se acrecía de tiempo en tiempo con los cuadros, esculturas y muebles de los conventos suprimidos, en la hora de la muerte, se acuerda de sus aficiones de toda la vida, y quiere aumentar el rico caudal que se iba formando con las obras de Berruguete, Juní y Fernández, principalmente, con otra de Becerra, y hace generosa donación de ella á la Academia, cuya medalla ostentó con orgullo.

Eso es lo que he podido recoger en noticias relacionadas con este particular de la Momia. Será ó no será de Becerra; pero todos los indicios son de proceder de Zamora.

Que habrá muchas noticias en los papeles de la Academia y en los de la Comisión de monumentos, referentes á los objetos de los conventos suprimidos? Nadie puede negarlo; mas para trabajar en ellos con algún provecho, lo primero que hace falta es ordenarlos. De ello se trata, y con el tiempo se conseguirá. No vamos haciendo poco.

### Los cuadros de Goya, en Santa Ana.

Así como Valladolid se muestra espléndida en obras de verdadera importancia de la escultura castellana de los siglos XVI y XVII, es, en cambio, excesivamente parca en mostrar trabajos de relevante mérito de los primeros pintores españoles. La escuela pictórica vallisoletana queda reducida casi á los trabajos de Pedro Díaz Minaya, de su hijo Diego Valentín Díaz y del franciscano Fr. Diego de Frutos, de relativo interés. De otros pintores de primera y secundaria importancia se conservan lienzos en el Museo ó en las iglesias; pero pueden contarse por los dedos: los cuadros de Fuensaldaña, cuya paternidad ha sido tan discutida, aunque siga la tradición adjudicándose los á Rubens; la *Resurrección* de Juan Pantoja de la Cruz en el Hospital provincial; los carduchos; los de Felipe Gil de Mena, Gregorio Martínez, Fr. Arsenio Mascagni, Cerezo y Diego González de la Vega, y pocos más de autores conocidos, son los únicos cuadros que nos quedan de aprecio general. Aquella rica colección de cuadros que había en la «casa de la Ribera»,



Interior de la Iglesia de Santa Ana. (Lado del Evangelio).



(De fots. de F. Santos.

Fot. Lacoste - Madrid.

San Bernardo.  
(Cuadro de Goya, en Santa Ana.)

MUSEO POPULAR  
VALLADOLID

BIBLIOTECA POPULAR  
VALLADOLID

BIBLIOTECA POPULAR  
VALLADOLID

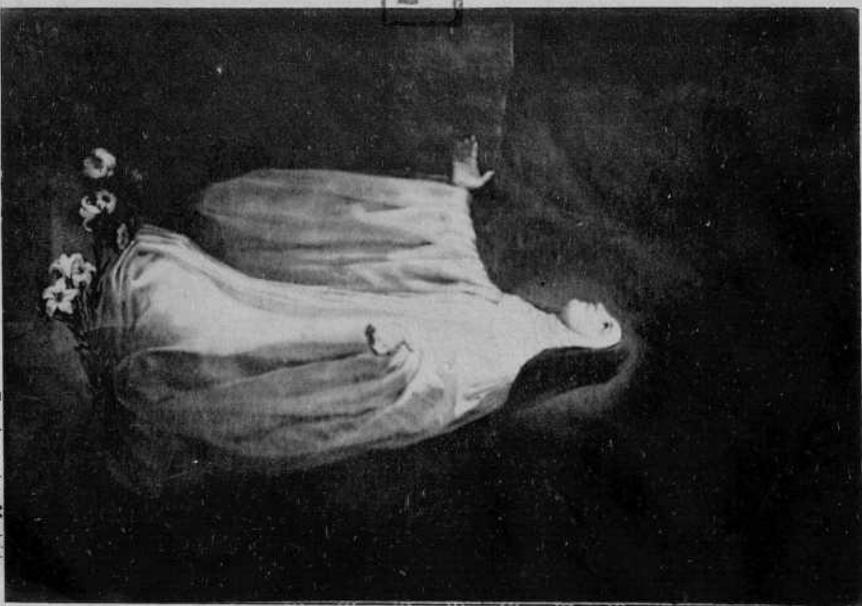
VALLADOLID



(De foto, de F. Santos.)

El Tránsito de San José.

REVISTA POPULAR  
DE VALLADOLID

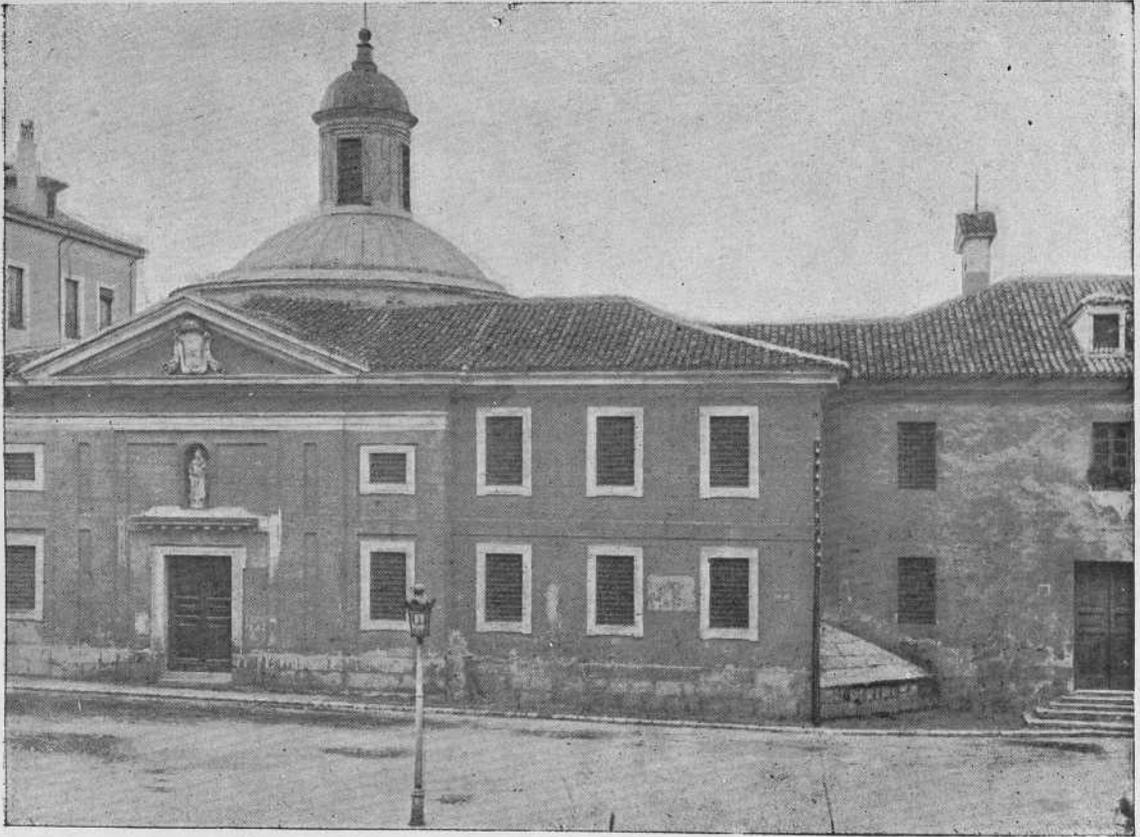


Fo. Lacoste - Madrid.

Santa Ludgarda.

(Cuadros de Goya, en Santa Ana).

BIBLIOTECA POPULAR  
VALLADOLID



FACHADA DE LA IGLESIA Y CONVENTO DE SANTA ANA



BIBLIOTECA POPULAR  
VALLADOLID

ó «huerta del Rey», como se la llamaba más corrientemente en Valladolid, se trasladó hace muchos años á otras posesiones reales (1); hasta los grecos que se conocían, han emigrado de la Catedral no hace muchos años, y el otro greco que la *Sociedad Castellana de excursiones*, descubrió en la sacristía del colegio «de los Ingleses»,—un hermoso lienzo firmado, que representaba la Magdalena,—fué trasladado á Inglaterra á poco de haberse hecho el descubrimiento. ¡Ojalá hubiéramos callado (pues yo también tomé parte en el hallazgo) nuestros juicios y apreciaciones sobre obra que estaba olvidada y sin aprecio, cubierta de polvo, cerca del techo de la sacristía!

Pero, en fin, dejo el tema y recuerdo las joyas pictóricas que se ven en la iglesia del convento de bernardas de Santa Ana, principalmente los tres goyas.

Desde hace mucho tiempo se dieron los lienzos de *San Bernardo*, el *Tránsito de San José* y *Santa Ludgarda* (2), como obras artísticas del malhumorado, pero sublime sordo, Don Francisco de Goya y Lucientes, y sin embargo han escaseado los elogios y alabanzas sobre esos tres magníficos lienzos, cuyo estudio y cuya importancia ha hecho y ha señalado, de mano maestra,

(1) Pueden verse el libro de D. Pedro de Madrazo *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España* (Barcelona, 1884), pág. 95-105, y el artículo *Inventario de los cuadros y otros objetos de Arte de la quinta real llamada «La Ribera» en Valladolid*, de D. José María Florit, publicado en el *Boletín de la Sociedad española de excursiones*, t. XIV (1906), págs. 155-160, que es una copia del inventario más antiguo que se custodia en el Archivo de Simancas. Entre los autores se cita en el documento á «pedro rruuenes», Vicencio Carducho, «tiçiano», «pablo barones», «Raphael de hurvina», Andrés de Sarto, Blas de Prado, Alonso Sánchez, Leandro Baçan, Juan de la Cruz, «guzman el coxo», Antonio moro y Doña Juana de Peralta. No es difícil poner los verdaderos apellidos de estos pintores.

(2) Aunque se ha citado alguna vez á Santa Umbelina por Santa Ludgarda, y la tradición en el convento dice que la santa representada es la hermana de San Bernardo, pongo Santa Ludgarda, porque así lo escribió Goya cuando daba cuenta del encargo á su amigo Zapater en carta de 6 de Junio de 1787, carta que es la auténtica de dichos cuadros.

el Sr. Tormo. Bosarte, como contemporáneo de Goya, conocía su relevante mérito, y por eso solamente escribió (1): «En la iglesia nueva de Santa Ana los quadros que hay colocados en los altares de mano derecha son de Don Francisco Goya, uno de los dos primeros pintores de Cámara actuales de S. M.; y los de mano izquierda ó lado del evangelio son de Don Ramon Bayeu. La notoriedad de mérito de estos dos sabios artistas modernos excusa la necesidad de hacer el respectivo elogio individual de cada uno.» Pero mucho menos digeron los escritores locales; verdad que, como he repetido varias veces, en las atribuciones y juicios sobre obras de arte, los historiadores de la ciudad siguieron á Ponz, Bosarte y Cean, y describen las obras cuando éstos lo hacen, y las llenan de elogios y alabanzas con los adjetivos por éstos empleados.

El diarista Ventura Pérez (2), cuyas noticias solamente alcanzan hasta 1783, apuntó que el 3 de Julio de 1780 se remató la obra de iglesia y convento nuevos para las religiosas de Santa Ana, en Don Francisco Alvarez Benavides, maestro arquitecto, vecino y natural de Valladolid—dato que comprobó Martí (3) en el protocolo de Manuel Alaguero, añadiendo que el Rey aprobó la postura en San Ildefonso el 23 de Agosto del mismo año;—y que la primera piedra de la nueva iglesia fué colocada en 11 de Febrero de 1781 por el obispo de la ciudad, Don Antonio Joaquín de Soria.

El licenciado Don José María Entero, relator antiguo de esta Chancillería é individuo de la Real Academia de San Fernando, y que proporcionó muchas noticias á Bosarte, fué el continuador del *Diario* de Ventura Pérez (4), y á pesar de ser un buen aficionado á las obras artísticas y ver los cuadros de Goya y Don Ramón Bayeu en Santa Ana, sólo anotó (5) que el 18 de Septiembre de 1787 se trasladaron las religiosas de Santa Ana al

(1) *Viaje artístico*, pág. 150.

(2) *Diario de Valladolid*, págs. 508 y 512.

(3) *Estudios histórico-artísticos*, pág. 474.

(4) Pérez hizo sus apuntes hasta 1785, como he dicho; el lic. Entero, desde 1786 á 1801 (el 25 de Enero de 1802 falleció); su hijo poco apuntó en 1802.

(5) *Diario*, de Ventura Pérez, págs. 532-533.

nuevo convento construido, de orden del Rey Don Carlos III, donde estuvo el antiguo: que «se hizo contratar del arquitecto D. Francisco Sabatini (1), y bajo la dirección de D. Francisco Balzania (2), italiano, y el arquitecto Alvarez Benavides [por cierto también llamado Don Francisco], en quien se remató, no fué más que mero asentista de materiales y jornales;» y que el 2 de Octubre del mismo año empezaron los cuatro días de función por la traslación del Sacramento y religiosas al citado monasterio. Me parece que para ser el lic. Entero tan gran aficionado á las Bellas Artes, no pudo decir menos; ni dejó consignado el día en que se decoró la iglesia de Santa Ana con los seis lienzos de Goya y Bayeu; verdad que tampoco les citó para nada á pesar de ser lo mejor que por entonces se había traído en pinturas á Valladolid.

Tan es verdad lo que dejó apuntado el señor Tormo de que los cuadros de Goya en Santa Ana, no han sido elogiados lo bastante, y tan es cierto lo que yo expreso de que los escritores locales callaron los elogios por no verlos estampados en Bosarte, principalmente, que Sangrador sólo dice que las «bonitas pinturas» de los altares de la derecha «son obra del distinguido pintor D. Francisco de Goya, y las de la izquierda del no menos célebre D. Ramón Bayeu» (3); el *Manual histórico-descriptivo* (4) calificó de «apreciables pinturas» los seis lienzos; González Moral no alabó las pinturas, pero añadió (5) que «el todo del templo [de Santa Ana] es una perla de gran valor»; Ortega y Rubio, en la *Historia...* (6) sólo manifiesta que «El altar mayor es bueno, y los lienzos del lado del Evangelio son de Bayeu, y los del lado de la Epístola, de Goya», olvidándose en *Los pueblos...* (7) hasta del número de cuadros, pues dice

que «en Santa Ana hay dos lienzos de Bayeu y otros dos de Goya.» García-Valladolid (1) es poco más extenso que los anteriores; adjudica erróneamente los tres lienzos de los altares del lado del Evangelio á Don Francisco Bayeu, verdaderamente el más famoso de los cuñados de Goya, pero las pinturas son del pequeño, de Don Ramón. Califica las tres pinturas de «obra primorosa.» Para los otros tres lienzos de Goya, los del lado de la Epístola, con ser muchísimo mejores, pero en gran grado, que los del Bayeu pequeño, le basta decir que son «debidos al acreditado pincel» del último gran pintor de España, añadido yo. Martí conoció la importancia de las pinturas que á Goya encargó Carlos III para la iglesia de Santa Ana de Valladolid; no las estudió por no entrar en el plan de su libro, pero en nota ya citada volvió por los fueros de la verdad, y deshizo el escrúpulo que el biógrafo de Goya sintió, el cual puso algún reparo á la autenticidad del pincel del magno artista, porque era mucha obra para tan poco tiempo como á ella tenía que dedicar Goya, sin parar mientes que en el mismo justificante de las pinturas, ya citado, el mismo Goya da á entender que no puede detenerse en otra cosa ni puede descansar un instante: «mira si estaré contento» es su frase, como quien dice: «lo que me espera para pasar este verano,» y, según escribe Martí, como si Goya no hubiera dejado un ejemplo pasmoso de su actividad en la magna obra de San Antonio de la Florida, en Madrid.

El Sr. Tormo merece alabanzas sin tasa por haber sido el primero que *estudió* con detalle las tres pinturas de Goya en Santa Ana de Valladolid. Yo no puedo añadir una palabra á su hermoso trabajo. Únicamente he de apuntar que los seis lienzos mencionados en Santa Ana, estuvieron á punto de desaparecer de la iglesia. La Comisión de monumentos de la provincia, en sesión de 3 de Abril de 1869, se alarmó justamente. Dice así el acta correspondiente:

«El Sr. Iturralde manifestó á la Junta el disgusto que había tenido al observar en los días de Semana Santa que habían desaparecido de los seis altares laterales de la Iglesia del convento de

(1) Está probado que el general Sabatini hizo en 1779 el proyecto ó condiciones para hacer el monasterio.

(2) Valsamia escribió Sangrador (*Hist. de Vall.* II, 344) y Valacia Don Sixto Mario Soto en su estudio biográfico sobre *Sabatini* (Valladolid, 1905).

(3) *Hist. de Vall.* II, 345.

(4) Página 203.

(5) *El indicador de Vall.*, pág. 60.

(6) Tomo II, pág. 270.

(7) Tomo I, pág. 143.

(1) *Valladolid. Sus recuerdos...* t. I, pág. 650.

Santa Ana de esta Ciudad, los tres cuadros de Bayeu y los tres de Goya que tienen grande mérito artístico, y que creía era conveniente ponerlo en conocimiento de la Autoridad Superior de la provincia, para que dispusiese fueran repuestos en sus respectivos sitios para no privar al pueblo de unas obras tan notables; la Junta estimando muy acertado lo dicho por este Señor acordó se pasase una atenta comunicación al Sr. Gobernador reclamando la reposición de esos cuadros en sus respectivos sitios tanto por lo expuesto cuanto por formar parte de la decoración general de la Iglesia no pudiendo ser reemplazados por otros como se ha hecho que no corresponden á esa decoración, habiendo más garantías de que no desaparezcan estando expuestos al público dentro de la Iglesia.»

Dos días después se pasó comunicación al Gobernador, notificándole la desaparición de los cuadros (minuta leída el 17 de Abril), y el 1.º de Mayo se dió cuenta del oficio del Gobernador, de 23 de Abril, transcribiendo la que le pasara con fecha de 20 del mismo mes el Emmo. Sr. Cardenal «sobre la reposición de los cuadros de Bayeu y Goya en la Iglesia del convento de Santa Ana de esta Ciudad, y después de una extensa discusión sobre la forma en que se hallaba redactada dicha comunicación, acordó la Junta contestar que la Comisión no cree que pueda ser de propiedad de las Monjas esos cuadros y sí de la Iglesia por formar parte de ella, y en este supuesto debió hallarse inventariado conforme al Decreto de incautación de 1.º de Enero de 1869 y la circular para su ejecución de 18 del mismo mes, por considerarse como de propiedad corporativa y no particular.»

En ese sentido se contestó (sesión 22 Mayo); pero, á pesar de ello, aun en 26 de Octubre se lamentaba la Comisión de no haber tenido contestación «respecto á los cuadros del convento de

Santa Ana y no constaba por lo tanto, si se habían repuesto en la Iglesia de donde se quitaron.»

¿Qué movió á las religiosas á quitar los seis lienzos de la Iglesia y llevarlos á la clausura, donde nadie más que ellas podía admirarlos? El *mal pensar* pudiera tener alguna justificación; la alarma y gestiones de la Comisión de monumentos no podían ser más nobles, «habiendo más garantías de que no desaparezcan estando expuestos al público dentro de la Iglesia,» como ella misma decía. La Comisión tenía mucha razón. Se han dado tantos ejemplos! Y recientemente... *Descubrí* una hermosa tabla castellana en la clausura de Santa Clara de esta ciudad: el «cuadro de los pellejeros,» que tenía tradición y todo. Estaba la pintura en un claustro mediano, sin hacer aprecio de ella las religiosas; expliquélas su interés é importancia; publiqué el hallazgo; y no conseguí que se pusiera la tabla en la Iglesia, donde se viera, donde se hiciera público y fuera más difícil la desaparición; pero... me dicen que ya no está en el convento ni en Valladolid siquiera. La penuria de las casas religiosas... la escasez... el Gobierno no facilitando recursos...

En resumen: que los lienzos de Goya y Bayeu volvieron á sus altares laterales de la iglesita del convento de Santa Ana. Y eso fué de alabar; y las actuales religiosas están enteradas de la gran importancia que en el arte tienen los cuadros de Goya, sobre todo, y saben perfectamente que fueron un digno regalo de un rey estusiasta de las Bellas Artes, regalo no para las monjas, sino para enseñanza del pueblo, por lo que dispuso se colocaran en la Iglesia.

Allí están, y serán cada vez más visitados, por lo mismo que las obras acrecientan su interés con el tiempo, que aquilata el valor y el mérito, cuando, como éstas, llevan la marca del último genio de la pintura española, según ya he dicho.

(Julio y Diciembre de 1912).



# LOS RETABLOS DE SAN BENITO EL REAL

---

(Dos retablos pequeños de Berruguete, esculturas de Juni y trabajos importantes de otros artistas).

---

## Extrañeza de la escasez de obras de Berruguete en Valladolid.

No ha dejado de causar cierta extrañeza que, á pesar de tener Alonso Berruguete sus casas principales en Valladolid, aquí vivir su familia, aquí casarse sus hijas con personas de gran consideración social, aquí organizar los talleres de donde salieron tantas obras de arte, que si en vida del artista eran de admiración, hoy lo son de gran interés y estima; en fin, residiendo en Valladolid, de donde era vecino, más que en ninguna otra población de España, y no porque se lo exigiera su oficio de escribano del crimen de la Chancillería vallisoletana, era de extrañar, repito, que sólomente se contara como obra auténtica suya, el retablo de la capilla mayor de la iglesia de San Benito, pues otras obras que se le atribuyeron—el retablo de la Trinidad, calzada y el sepulcro del obispo de Palencia Fr. Alonso de Burgos en la capilla del colegio de San Gregorio—fueron producciones de otros artistas muy diferentes á Berruguete, aunque alguno tuviera con él cierta relación de parentesco y de aprendizaje.

En una larga vida de intensa actividad, de gran caudal de trabajo, con esa circunstancia de tener aquí á la familia, aun las de sus hijas Doña Luisa Sarmiento y Doña Petronila de Pereda, casadas también con dos hermanos, que habían de vivir con Berruguete y su mujer Doña Juana de

Pereda, hasta que éstos dispusieran otra cosa, había que suponer que el gran escultor dejara en Valladolid más pruebas de su ingenio que las estatuas, relieves, tablas y copiosos detalles del retablo de San Benito. Yo no podía acomodarme á la sola contemplación de los interesantes fragmentos de la obra esparcida por el Museo. Algo más, indudablemente, habría por los rincones de Valladolid. Y esto he pensado muchas veces, y mis investigaciones se han encaminado, en diferentes ocasiones, á perseguir obras que fundadamente pudiera relacionarlas con Berruguete.

Me he fijado en algunos trabajos artísticos; pero abandoné en seguida las falsas pistas que seguía, porque nada me decían y me hubieran conducido á una labor estéril, en cambio. Documentado, auténtico, no había más que el retablo, tantas veces citado de San Benito. Martí descubrió que antes que éste, Berruguete trabajó en unas tablas que hacía para un tríptico sobre la puerta de la iglesia de Nuestra Señora de San Lorenzo, como entonces se la llamaba, encargo hecho por Don Alonso Niño de Castro, merino mayor de Castilla, regidor de la villa y patrono de la iglesia mentada, y concertado en 22 de Mayo de 1523, que motivó un pleito, y de cuya obra de pintura, realizada en parte, no se volvió á tener noticia alguna, quizá porque no se terminó la obra, ó porque se inutilizasen las pinturas, ya que las tablas se habían hendido y alabeado.

Recientemente he demostrado, con documen-

to también auténtico, con prueba plena, que el retablo de la capilla de la Adoración de los Reyes, en la parroquial de Santiago, es obra indubitable de Berruguete, aunque fué tradicional atribuir la mejor parte de ella á Juan de Juní, aun por el mismo Martí. Retablo íntegro, el único de los conocidos que se conserva sin alteraciones, del gran escultor, pues el de los Irlandeses en Salamanca y el de Santiago en Cáceres, tienen en su contra, el primero haber sufrido sustituciones nada ventajosas, si bien conserva la arquitectura, y el haberse terminado y montado el de Cáceres después de fallecido el escultor.

Y hay otra obra de Alonso Berruguete que se encuentra citada en Valladolid, pero que se creía desaparecida. Otro retablo que hizo para la misma iglesia del convento de San Benito.

### El retablo de San Juan y San Miguel en San Benito el Real.

Alonso Berruguete, en efecto, hizo á más del famoso retablo mayor de San Benito,—cuya historia se conoce bastante bien y cuyos fragmentos y estatuas y pinturas se conservan en el Museo vallisoletano, á excepción de Cristo en la cruz del remate, que en él no se encuentra,—otro retablo para la misma iglesia de San Benito. Ya lo dijo Bosarte, pero no se dió importancia á la noticia por desconocerse la obra y haber sufrido alteración de importancia cuando se recogiera en las salas y galerías del Museo.

«Sabemos también por buenos conductos—escribió el autor citado (1), refiriéndose á Berruguete—que adornó el trascoro de la misma iglesia de San Benito el Real con un retablo y altar no muy grande, el cual al renovarse el trascoro se desbarató, y porque no pudiesen los pedazos, el P. Abad que entonces era dispuso se formasen con ellos unos pequeños altares, que se conservan en el día y son aquellos que hay en la pared de mano derecha luego que se entra á la iglesia por la puerta principal de ella.» Los *buenos*

*conductos* no podían ser otros que los datos que el P. Mauro Mazón, archivero del convento, facilitó á Bosarte, entre los cuales estaban los documentos que hacían referencia al retablo mayor, y publicó en el «Apéndice de documentos justificativos» que acompaña á su *Viage artístico*. De sentir es que no diera también á la imprenta los relacionados con esa otra obra de Berruguete.

La comprobación de esa noticia dada por Bosarte, la hizo Martí y aunque son muy escasas las referencias que pudo obtener de los *Índices del Archivo de San Benito* mi llorado amigo,—nunca olvidado por los inteligentes y aficionados siquiera porque su libro será siempre de consulta,—anotó del primer índice, hecho en 1590 (1):

«RETABLOS: escrituras del retablo del altar mayor y del de san Juan y San Miguel. año 1539. Cajon 13.»

del segundo, de 1690, lo mismo:

«Scripturas del Retablo del altar mayor y del de s. Ju.º y Sn. Miguel. Año 1539. Cajon 13.»

y del tercero, de 1716:

«Escrit.<sup>a</sup> de obras del altar maior costo 2000 duc.<sup>os</sup> la sala.—Escrituras de las obras del altar maior de s.<sup>na</sup> Juan y s.<sup>na</sup> Miguel echas por Alonso Verruguete.—caj. 1.—leg. 2.—n.º 3. año 1526.»

por cuyos datos, sobre todo de los del tercer índice, puede deducirse que el retablo de San Juan y San Miguel y el que cita Bosarte, son la misma obra, que yo tengo comprobado en otro lugar.

Pero hay que hacer justicia y poner las cosas en su verdadero punto. Ni Bosarte ni Martí fueron los que primeramente citaron esa obra de Berruguete. Lo hizo Antolínez de Burgos en el primer tercio del siglo XVII, y pasó el dato sin que nadie se fijara en él.

Aunque repita algo de esos conceptos copio lo que escribí, hace tiempo (2), sobre este particular.

(1) *Viage artístico*, pág. 156.

(1) *Estudios histórico-artísticos*, pág. 138.

(2) *Alonso Berruguete*, págs. 50 y 51.

«Para el mismo monasterio de San Benito labró Berruguete otro retablo, y así lo expresa Don Juan Antolínez de Burgos (1) al decir que eran «fábrica suya (de Berruguete) los dos altares que están junto á la reja (en la iglesia de San Benito) uno de San Miguel y otro de San Juan Bautista.» Pero con toda sinceridad manifestamos que poníamos en duda la noticia que nos suministraba el primer historiador de la ciudad, porque también de ésta hacía á Berruguete natural. Hoy no lo dudamos, pues consta en los *Indices del Archivo de San Benito* (Archivo de Hacienda) tal obra, que si en los de 1590 y 1690 no se dice quién pudiera ser el autor, en el índice de 1716 se registran las «Escrituras de las obras del altar mayor de San Juan y San Miguel hechas por Alonso Berruguete» (2). Por tanto este apunte comprueba la indicación de Antolínez de Burgos, aunque éste diga que eran dos altares, pues ya en su época se habría desarmado el primitivo y hechos dos de los fragmentos. A ese mismo retablo se referiría Bosarte, como muy lógicamente piensa el Sr. Martí, cuando habla que en el «trascoro de la misma iglesia de San Benito el Real» había «un retablo y altar no muy grande», que se deshizo al renovarse el trascoro, utilizándose los fragmentos en la formación de unos pequeños altares que en época de Bosarte estaban en la nave de la epístola.

«Como decimos, no habíamos dado crédito á la indicación de Antolínez de Burgos con haber leído tantas veces la noticia; de extrañar es que le pasara inadvertida y no recogiera la cita el diligentísimo Sr. Martí, ya que ha tenido la satisfacción de comprobarla sin haberse fijado en ella.»

Consecuencias de todo esto: que Alonso Berruguete hizo, á la vez que el principal de la iglesia, según las escrituras referidas, un retablo dedicado á San Juan Bautista y San Miguel que primeramente, se colocó en el trascoro de la iglesia de San Benito; que luego, de él se hicieron dos retablos, según Antolínez de Burgos, que se dispusieron junto á la reja de la capilla mayor; y que más tarde, de la misma procedencia, en

época de Bosarte, había «unos pequeños altares» que estaban en la nave de la epístola. Y nada más se deduce. Porque aunque se citan las escrituras del retablo mayor y de este otro de San Juan y San Miguel, de 1526 y 1539, años que se acomodan á las fechas de 8 de Noviembre de 1526, en que se hace la escritura de concierto para la construcción del mayor, y 29 de Septiembre de 1539, en que se otorga el finiquito de pago del mismo, no se sabe si á las mismas fechas hacían referencia las del retablo más pequeño, cosas siempre dudosas pues nada á él se refiere en los documentos citados y conocidos.

Cierto que no debe extrañar que se hiciera el retablo bajo la advocación de San Juan Bautista y de San Miguel, pues en pinturas de los que han dado en llamar *primitivos* no es raro encontrar en el mismo cuadro, al arcángel San Miguel y al Precursor, y en 1590 se da la doble advocación al retablo; pero es muy probable que fuera también el retablo doble, ó que en un principio la dedicación fuera solamente á un santo y que á poco de hacerse,—al renovarse el trascoro, antes de 1590,—se hicieran los dos altares que por separado da ya Antolínez de Burgos, y se refiriese la obra á la doble advocación repetida, tomándola de los dos altares retablos.

Otra observación he de hacer. Del retablo primitivo se forman otros dos, que cita Antolínez «junto á la reja»; en época de Bosarte están en la nave de la epístola y son «unos pequeños altares». ¿Cuántos? ¿seguirían siendo los dos de Antolínez, ó se formarían ya, por lo menos, tres? Evidente que dentro de la palabra «unos», caben los «dos» de San Juan y San Miguel; pero pudiera suceder que se hubieran hecho tres retablos con los fragmentos del primitivo, porque, como se verá, tres retablos encuentro que se acomodan á esta obra comentada y de estilo de Berruguete.

De todos modos, fueran dos, fueran tres los retablos que se hicieron, es lo cierto que la mayor parte de ese retablo, en su arquitectura, se conserva en la actualidad, y puede señalarse otra obra, aunque fragmentada, del eximio maestro del Renacimiento español.

(1) *Historia de Valladolid*, pág. 311.

(2) Martí y Monsó, obra citada, pág. 138.

## Otros retablos de San Benito

### según los antecedentes.

Antes de pasar adelante en el estudio del retablo citado, se hace necesario buscar antecedentes de los retablos que pudo haber en la iglesia de San Benito, aunque no sea cosa fácil identificarlos hoy.

Aparte del retablo mayor, que documentó Bosarte, de los de San Juan y San Miguel, que dijeron Antolínez de Burgos y Bosarte, y del de San Antonio Abad, también citado por Bosarte, atribuidos, en vista de documentos, á Berruguete los tres primeros, y á Gaspar de Tordesillas el último, había en San Benito otros retablos, de que se tienen noticias documentales. Martí dió alguna referencia de ellos, y es lástima que no tratara de identificarlos con los restos que se conservan en el Museo é iglesias de Valladolid.

### Retablo de Todos los Santos.

En el orden cronológico ocupa el primer lugar un retablo que Diego, entallador según noticias adquiridas por Martí (1), se comprometía hacer por escritura de 28 de Diciembre de 1488, otorgada con el Prior del «monesterio de Señor Sant benyto de los beatos», y en el término de cuatro meses y precio de 10.000 maravedises, para la capilla de Todos los Santos (una capilla existente antes de hacer la iglesia actual); había de llevar diez historias «en las q̄les..... las cinco altas levatadas e las cinco baxas llanas e la de medio alta de cinco caxas..... cō su Remate en el q̄l ha de haber seys pilastras con su banco e sus chanbrajas e sus guarda polvos al rededor.»

¿Sería este retablo el que se reseña en el inventario de 16 de Mayo de 1836, que he de citar luego, procedente del Museo, con las palabras «Una Capilla de madera así como de dos varas (muy rota) Escuela antigua»? No es posible comprobarlo hoy.

(1) Martí, Ob. cit., pág. 552.

## Retablos mayor y de San Juan

### Bautista y San Miguel.

Nada he de indicar del primero, porque su historia es conocidísima y los fragmentos de la arquitectura, así como las estatuas y pinturas existen, como he dicho, en el Museo vallisoletano.

Del segundo he de tratar más por extenso y de su busca me he preocupado, que es, precisamente, la que ha motivado este estudio.

Pero para seguir el orden cronológico, bastará repetir que ambos se citan á nombre de Berruguete en 1526, y que se terminan de pagar en 1539, por lo menos el mayor.

Este, según Bosarte, se componía en lo principal, de:

ocho medallas de relieve;  
treinta y dos estatuas, como de a vara, en sus nichos;  
estatua colosal de San Benito;  
otra de la Asunción con ocho ángeles;  
el Calvario del remate con el Crucifijo, la Virgen y San Juan;  
cuatro medallas redondas con cabezas de bullo y tamaño natural;  
seis tableros con relieves de niños;  
cuatro soldados pretorianos;  
cuatro tablas pintadas; y  
veinticuatro columnas abalaustradas.

Ya indicaré luego lo que oficialmente se recogió para el Museo, de este retablo principal.

### Retablo de San Antonio Abad.

Pocos años después que Berruguete hiciera el retablo mayor, se hacía otro de gran interés en la capilla colateral de la epístola, titulada de San Antonio Abad, ejecutado en la arquitectura y escultura por Gaspar de Tordesillas.

Primeramente le citó Ponz en su *Viage de España* (t. XI, 64), diciendo al hablar del retablo

grande de Berruguete, «de cuyo estilo es también el retablo del lado de la Epístola, y su escultura». Llaguno y Amirola dió ya el nombre del autor de esta obra, y se expresó así (1): «GASPAR DE TORDESILLAS,—Vecino de Valladolid, hizo el altar de S. Antonio, hoy llamado de nuestra Señora, en la iglesia del monasterio de San Benito el Real, que ya estaba concluido el año 1546. Es una obra por el estilo de Berruguete, y digna de conservarse entre las mejores de aquel tiempo. Puede ser que Tordesillas fuese discípulo suyo.» A lo cual añadió, en nota, Cean Bermúdez, que preciso era que lo fuese, no habiendo estudiado en Italia la escuela florentina en la escultura. Considera á Tordesillas, Cean Bermúdez, licencioso y muy pródigo en cartelas, bustos y otros adornos, pero no «extremadamente voluptuoso», como dijo Bosarte. En efecto; la arquitectura de Tordesillas se confundió con la de Berruguete, en términos de que, como se ha visto en otro estudio mío, una obra auténtica de Berruguete ha pasado, hasta que he sacado á luz el documento justificativo, por obra «del gusto» de Gaspar de Tordesillas. «¡Cuántas obras—dice Cean—habrá de su mano por este estilo en Castilla, que no han descubierto los que á propósito viajaron por aquel país, tan fecundo de arquitectos como de escultores, en busca de lo bueno que hay en él!»

Bosarte tuvo á su disposición datos obtenidos del archivo del convento de San Benito, facilitados por el P. Mauro Manzón, como he expresado, y comprobó la acertada atribución que había hecho Llaguno y Amirola al dar como obra de Tordesillas la que refiero.

Decía así Bosarte (*Viage artístico*, 187): «El retablo colateral del lado de la epístola en la iglesia de San Benito el Real consta por los papeles del archivo ser de Gaspar de Tordesillas, y en el retablo mismo en una cartela sobre un relieve, que contiene el busto de San Pablo, está notado el año en que lo hizo ó concluyó, que fué el de 1547, por donde se ve que en aquel tiempo era ya este un escultor formado.... Su San Antonio Abad en

este retablo parece mejor que el San Benito de Berruguete en el retablo principal. El retablo de Tordesillas se hizo expresamente para acomodar unas pinturas viejas semigóticas que en él se contienen, y estas son cinco tablas. Hay también otros dos quadros más modernos, y en el pedestal hay otros dos de la Virgen, cosiendo en uno, y en el otro la huida á Egipto. Su arquitectura es balaustral y arbitraria en dos cuerpos de cuatro columnas. Remata el retablo en una medalla redonda, que contiene una cabeza de todo relieve. En el adorno fué extremadamente voluptuoso Tordesillas, aunque por buen camino. Cartelas, vichas, mascarones, sátiros, monstruos, calaberas, colgantes, conchas, follages, bustos, niños, candelabros, vasos, uñas, cabezas de delfines, caballos marinos y cabezas aladas es lo que allí se ve con profusión y gusto. El fondo del retablo es blanco, los adornos de las columnas tocados de oro, y esta fué una costumbre que se mantenía en Castilla desde los tiempos del goticismo en Burgos. Algunos tableros tienen el fondo azul.»

Parece una descripción de una obra de Berruguete, bien que nada puede extrañar si Tordesillas, como ya he dicho, se cree corrientemente fué discípulo de Berruguete, ó trabajó de oficial en su taller, que á tanto equivale.

Este retablo sería interesantísimo y de gran curiosidad hoy, y estaba avalorado por pinturas que, aunque no fueran de Fernando Gallegos, le darían gran carácter. El mismo Bosarte (pág. 124) antes de citar la obra de Tordesillas, á que vengo haciendo referencia, cita estas pinturas. «En el altar de San Antonio Abad, colateral en el lado de la epístola al mayor de la iglesia de San Benito el Real, hay unas cinco tablas de Fernando Gallegos, para cuya colocación hizo el retablo Gaspar de Tordesillas..... Estos quadros contienen un Calvario en que nuestra Señora está agrupada con la Magdalena, y son figuras de tamaño natural; el Señor en el sepulcro á un lado; y al otro el Señor con la cruz á cuestas. Los que están debaxo de estos representan milagros de San Antonio de Padua. En el pedestal hay dos quadros más modernos, y no son de Fernando Gallegos.»

Por otra parte, esa descripción del retablo que da Bosarte no se armoniza con los objetos que

(1) *Noticias de los Arquitectos, etc.*, t. II, pág. 22. Conviene recordar que en 1799 pasaron á Ceán Bermúdez los manuscritos de Llaguno.

en 1845 recogieron de él para el Museo. El del colateral de la derecha tenía:

- «Una medalla de dos varas de largo por una y media de ancho que representa un Santo Pontífice y ocupaba el hueco principal del Retablo; es tallada bajo relieve.»
- «Cuatro idem de dos varas de largo por una y media de ancho, también bajo relieve, representan barios milagros de la orden de S.<sup>n</sup> Benito: dos de ellas bastante deterioradas por las goteras.»
- «Una Idem. Vara y media en cuadro, también bajo relieve, representa el Padre Eterno.»
- «Cuatro Idem de vara y media de ancho por una de largo apaisadas del zocalo del Retablo; representan la Resurrección del Señor, el Cenaculo de los Apostoles, el Monte Tabor y la Oración del Huerto.»
- «Dos Ydem mas pequeñas también apaisadas, representan la Prudencia y la Templanza.»
- «Tres tableros pequeños tallados del Zócalo del segundo cuerpo del retablo; representan varios santos.»
- «Una mesa de altar pequeña.»

De él quedaron en San Benito la armazón con columnas, contrapilastras y otros detalles de la arquitectura.

Por ninguna parte se ve en aquellos fragmentos el busto de San Pablo, la estatua de San Antonio Abad, que se conserva sin embargo en el Museo, y la medalla redonda del remate, que dijo Bosarte, así como las tablas, fueran ó no, de Gallegos.

Del retablo de esa capilla colateral, pero no del de Tordesillas, he encontrado algunos relieves en las salas de Escultura del Museo, que luego he de citar.

#### Retablo de la capilla del trascoro izquierdo.

En cinco de Febrero de 1545, Doña Francisca de Villafañá, viuda de Diego Osorio, otorgó testamento ante Domingo de Santa María, en el cual ordenaba que se la enterrase en el monasterio de San Benito, en una capilla que había de

hacerse de piedra y yesería, en el trascoro bajo, á mano izquierda, «del alto questa la capilla del doctor cornejo que esta en el otro trascoro de la mano derecha.» La reja había de ponerse dentro de cuatro años, y «un retablo dentro de dos mas adelante de los quatro» (1).

En efecto, la misma Doña Francisca de Villafañá, por escritura de 6 de Abril de 1551 ante Pedro Lucas, contrató con Juan de Juní é Inocencio Berruguete el retablo para dicha capilla, «el qual haran de talla ymagineria y ensamblaje.» El mismo día se otorgó la escritura de fianza, saliendo por fiadores de Juní, su mujer Ana de Aguirre, y de Inocencio Berruguete, Bartolomé de Mosquera, platero. El precio, base del contrato, era de 60.000 mrs., y había de estar terminado y asentado para el principio de la cuaresma de 1552, próximamente al año escaso.

Las principales condiciones técnicas, que diríamos hoy, eran: que fuese de alto desde la mesa de altar hasta tocar en la venera de arriba de la bóveda, y de trece pies de ancho; que las dos columnas principales fuesen como la de la muestra á la parte del evangelio, y las otras cuatro columnas pequeñas que habían de estar en el cuerpo del retablo, habían de ser balaustres labrados de talla; que los frisos así altos como bajos han de llevar talla y los pedestales sobre que carga el retablo que salen fuera de altar han de ser también de talla; «q̄ las ymajenes an de ser de muy buena madera de nogal seca ansi las grandes como las pequeñas las grandes an de ser quatro y dos pequeñas y las quatro grandes an de ser la principal San Juan Bautista y la otra la madalena y la otra San geronymo y la otra Santa Elena y las dos pequeñas San benito e Santa Escolastica las quales dhas ymagenes an de ser echas a todo Relieve muy bien labradas cada una dellas con sus ynsinjas y la de San gr.<sup>mo</sup> a de llevar sus peñascos y la Ropa alli colgada de un arbol y un crucifixo y un leon todo bien obrado»; que el ensamblamiento de la arquitectura sea macizo y no despedazado de la manera que en otras partes se hace, porque no es bueno; que se hagan dos escudos de bulto con las armas de Doña Fran-

(1) Noticia de Martí, Ob. cit., pág. 184.

cisca, que habían de ponerse en lo alto del retablo; y que la imagen de Santa Elena «a de estar de Rodillas e a de tener vna cruz grande de nogal queste abraçada con ella.»

Si no este retablo, de detalles importantes de él creo haber encontrado algo: las dos hermosas esculturas de San Jerónimo y Santa Elena, y la magnífica estatua de San Juan Bautista y la de la Magdalena. Me parece que quedan identificadas sin duda.

### Retablo de la capilla del licenciado Lerma.

A imitación de Doña Francisca de Villafañá, otra viuda, Doña Francisca Mudarra, esposa que fué del licenciado Francisco de Lerma (vivió en la calle de Pedro Barruecos, hoy Obispo), hizo otra capilla en la iglesia de San Benito, sin que pueda fijar el sitio, y el 6 de Septiembre de 1557 otorgó escritura de concierto para hacer un retablo con su altar, con Francisco Velasco, que se dice entallador, yerno de Gaspar de Tordesillas, y Juan Tomás Celma, pintor, ante Francisco Faneña (1).

Las condiciones para la escultura, talla y ensamblaje fueron: las molduras y arquivoltas de la cornisa alta, que es el friso, ha de ser labrado de talla con rostros de serafines; de las seis columnas, cuatro compuestas y dos dóricas; llevaría cuatro balaustres donde irían San Pedro y San Pablo; en la caja del Crucifijo, éste, Nuestra Señora y San Juan, serían de nogal, así como la Asunción, de bulto, con seis Angeles, dos á la corona y los otros cuatro á los lados, debajo de los pies una luna; á los lados de la caja principal de Nuestra Señora, otras dos cajas con sus veneras, en una San Benito y en otra San Francisco, de bulto, de nogal; en las otras dos cajas, entre las dos columnas, San Juan Bautista y San José con Jesús en los brazos, de nogal; en los dos fondos sobre estas cajas, Santa Ana y Santa Catalina, medias figuras de medio relieve; debajo de las cuatro columnas ha de haber dos pilastrones y en ellos en cada uno una caja, con el señor licen-

ciado en una, y en otra Doña Francisca, de rodillas, de medio relieve; el friso del banco se labraría con serafines; se habían de hacer tres tableros, uno debajo de Nuestra Señora y los otros dos encima de las cajas de San Benito y San Francisco para pintar en ellos de pincel.

Entre las condiciones de la pintura, dorado y estofado, de que se encargaba Juan Tomás Celma, hay las de que lo hondo de las estrías de las diez columnas, sería de blanco bruñido y lo alto de oro bruñido, y basas y capiteles, talla y molduras de oro bruñido y algunas frutas y ataduras de verde y carmesí sobre plata; que en los tableros había de pintarse la Quinta Angustia, en el de debajo de la Asunción; y en los otros dos sobre San Benito y San Francisco, un San Roque y un San Sebastián, todo al óleo; y que á la nuestra Señora y al Angel «questan en la capilla donde a destar este Retablo que son de piedra les abriere los ojos...»

### Retablo de San Marcos.

De otro retablo dió noticia Ponz (t. XI, 64), muy lacónicamente por cierto, en la iglesia de San Benito. Era el de la capilla de San Marcos, la colateral de la mayor en el lado del evangelio. Dijo sencillamente: «El del lado del Evangelio—acababa de citar el retablo del lado de la epístola—tiene dos cuerpos con el ornato de ocho columnas en cada uno, y en el parage principal la estatua de San Marcos Evangelista.»

Este retablo le hacía por 1596 el escultor Adrián Alvarez, por cuanto en los papeles del archivo de San Benito, constaba en el *Borrador de algunas obras* (1), la apuntación sencilla hecha el 24 de Febrero de 1596, siendo abad Fr. P. Barba, que el «Altar de s. marcos lo hace Adrian alvarez escultor y a quenta le dan 100 ducados q.<sup>e</sup> son 37.400 mrs.» y en 21 de Septiembre «prosiguese el retablo de S. Marcos», noticias que tienen confirmación en el inventario de los bienes hecho en 1599 por Doña María de Cisneros, viuda ya de Adrián Alvarez, escultor, en el cual

(1) Martí, Ob. cit., pág. 534.

(1) Martí, Ob. cit., pág. 558.

se relaciona «otro retablo de madera de escultura y ensablaje para el monest.<sup>o</sup> de san benito el rreal», prueba que había fallecido el artista en dicho año, y sin terminar el retablo, por cuanto en el *Borrador* mencionado aparece con fecha de 26 de Agosto de 1601 este otro apunte: «Retablo de S. marcos Pedro de Torres llevo a q.<sup>ta</sup> 1707 rs. costo la escultura 8350 r.<sup>s</sup>»

Tampoco encuentro referencias hoy que armonicen con las breves noticias estampadas, pues si era de dos cuerpos, de tres se cita en el inventario que he citado y varias veces he de repetir luego, á no ser que el tercer cuerpo fuera el remate, como es probable.

Del altar colateral de la izquierda, se recogieron las siguientes piezas para el Museo, en 1845:

- «Toda la armazon de este completa compuesta de Tres Cuerpos con sus Columnas, Pilastras, Contra pilastras, Zocalos y Cornisas Talladas y de bastante mérito.»
- «Una Tabla de Tres varas y media de largo por dos y media de ancho, y en ella pintado al Oleo un Calvario con porcion de figuras, la Virgen y otros santos ocupaba la parte principal del Altar.»
- «Cuatro Estatuas como de á vara; representan los cuatro Evangelistas, y estaban colocados en la parte superior del mismo.»
- «Tres Targetas Talladas Definicion del Retablo.»
- «Dos Aletas del mismo en cuatro piezas Talladas con varios Santos y figuras.»
- «Una mesa de altar pequeña.»
- «Una barra de hierro de cuatro varas; servia para colgar los lutos de Semana Santa.»

#### Retablo de la capilla del trascoro derecho.

Por último; otro retablo y otro escultor conocido se citan en la iglesia de San Benito. Estaba aquél en la capilla del Dr. Cornejo, en el trascoro del lado derecho, mencionada antes. Dicen los papeles de San Benito, encontrados por Martí (1) en el archivo de Hacienda, que el Dr. Cornejo,

estando en Palencia, falleció dejando por testamentaria á su mujer Doña María de Tovar, hija del Chanciller el licenciado Sánchez de Logroño, y mandó que su cuerpo fuera enterrado en el monasterio de San Benito, donde se enterró, en la capilla «que esta tras el coro derecho, la qual por la... debocion que esta S.<sup>ra</sup> D.<sup>a</sup> María de Tobar en esta casa siempre tuvo, mando hacer muy buena.» Esta señora hizo pasar á esta capilla los restos de su padre el Chanciller, que estuvieron en la iglesia vieja, en la capilla de San Ildefonso, y mandó pintar el retablo que en ella estaba y pasarle á la capilla nueva. «El retablo que hoy tiene—siguió copiando Martí— se hizo nuevo... en la traslacion del Santísimo Cristo de la zepa que para esto se hizo en 1609..... la Escultura la hizo Juan de munategui y la pintura tomas de ballejo...»

El escultor Juan de Muniátegui falleció en Mayo de 1612 y estuvo casado con Ana María de Juní, hija de Isaac de Juní y nieta del famoso Juan de Juní (1). Se observa siempre en San Benito que se servían de artistas de nota ó sucesores de ellos.

#### Referencias en el Museo de los retablos de San Benito.

Demostrada con estos datos la existencia de varios retablos en San Benito, y entre ellos uno de Berruguete—á más del mayor—transformado luego en dos, para iniciar su busca con algún método y sistema, se hace preciso acudir al archivo de la Comisión de monumentos y examinar los papeles que dejó aquella Comisión clasificadora de los objetos científicos y artísticos, creada á raíz de la supresión de las comunidades religiosas. No era problema fácil la empresa; pero he podido reunir los papeles más interesantes á la formación de nuestro Museo provincial de Pintura y Escultura hasta que en 1850 se encargó

(1) De segundas nupcias casó la nieta de Juní con Benito Chamoso, viudo también. Era escribano de S. M.

(1) Martí, Ob. cit., pág. 371.

de él la Academia de Bellas Artes, y se puede trabajar ya con algún resultado.

Ni en el «Inventario de las Pinturas y Esculturas que se depositaron en las salas de la Academia de Nobles Artes por orden del Señor Gefe Político pertenecientes á los Suprimidos Conventos de S.<sup>o</sup> Benito, S.<sup>o</sup> Pablo, Prado, Clérigos Menores, Merced Calzada, S.<sup>o</sup> Diego y S.<sup>o</sup> Agustín y Clérigos Premonstratenses», documento sin fecha, pero el más antiguo de los que he podido reunir; ni en los dos «Inventarios» formados en 16 de Mayo de 1836 por Don Pedro González, como Director de la Academia é individuo de la Comisión clasificadora, uno, de los objetos que se recogieron y otro, de los que quedaron en los conventos suprimidos, se hace la menor indicación á los retablos de la iglesia de San Benito el Real. Hasta la última fecha sólo se había recogido de San Benito:

«Una Capilla de madera así como de dos varas (muy rota) Escuela antigua», y «Un crucifijo de marfil de dos pies y medio con su dosel y cantoneras de plata afeligranadas.»

quedando en la iglesia, según el segundo inventario de los dos de 1836:

«1 Crucifijo grande de tamaño natural (de Gregorio Hernandez)» y «Sillería en el Coro de bastante mérito.»

Sin embargo, mucho más quedaba en la iglesia. El 12 de Agosto de 1837 se ofició al Capitán general para que la Comisión clasificadora recogiera para el Museo provincial los objetos artísticos, por que «se está desocupando la Iglesia de S.<sup>o</sup> Benito con el fin de que quede libre por si llega el caso de tener que hacerse uso de ella para la defensa»; el Capitán general, el 15 del mismo mes, dió la autorización competente para que se pudiera entrar en la iglesia, y el 19 se comisionó por el Presidente de la clasificadora, D. Manuel González Lozar, á D. Pedro González para que trasladase los objetos donde creyera conveniente.

No debió ser tan rápida la traslación, pues tampoco en el inventario de 14 de Marzo de 1838, firmado por D. José Fernández Sierra y D. Fran-

cisco Saco, aparece otra cosa de escultura, procedente de San Benito, que el Crucifijo de marfil citado.

Lo primero que observo, citando los retablos de San Benito, está en el «Catálogo de los Acuerdos de la Sección de la Comisión científica p.<sup>a</sup> la formación del Museo» firmada por Cabeza de Vaca, vicepresidente, el 1.<sup>o</sup> de Febrero de 1842. Dice al número 9 y refiriendo á la fecha de 8 de Agosto de 1842, lo que parece una contradicción con la de la firma: «traslación de un Altar de S.<sup>o</sup> Benito a Fuensaldaña p.<sup>a</sup> q.<sup>e</sup> la Vgl.<sup>a</sup> de las Monjas quedase adornada con el decoro correspond.<sup>te</sup> igualm.<sup>te</sup> de dha. Vgl.<sup>a</sup> de S.<sup>o</sup> Benito se acordó dar a calidad de depósito a la de P.<sup>te</sup> duero un retablo que no tubo efecto p.<sup>r</sup> cuanto no venia bien ninguno de los clasificados.»

Según el modo de redactar, los retablos estaban aún en San Benito el 8 de Agosto de 1842; pero al abrirse oficialmente el Museo de Pinturas y Esculturas el 4 de Octubre de 1842, se dice que hay obras de Berruguete en el mismo, y probablemente, ya se habían desmantelado los retablos, de las estatuas por lo menos.

Y por el inventario de 21 de Enero de 1845, de lo que se depositó directamente en el Museo, procedente de San Benito, San Diego y la Merced Calzada, aparece que se trasladaron al Museo, desde San Benito el Real, el retablo mayor, los dos colaterales y otros tres más pequeños; en total seis, á excepción de la armazón del principal y de la del colateral de la derecha, compuestas de contrapilastras, zócalos y cornisas doradas y talladas.

Del retablo mayor se recogieron en esa fecha las piezas siguientes:

- «Dos tablas de seis pies de alto por cuatro de ancho pintadas al oleo, fondo dorado, de asunto religioso.»
- «Cuatro cabezas colosales con sus marcos dorados circulares.»
- «Una estatua dorada y pintada que representa una Santa de rodillas con corona dorada» (1).

(1) Esta estatua era la de Santa Elena, y perteneció á otro retablo, como luego se verá.

- «Cuatro tableros de a cinco pies tallados en cada uno dos Angeles bajo relieves.»
- «Seis Ornacinas de cinco cuartas cada una con sus Santos dorados.»
- «Una Medalla de seis pies cuadrada con su Ornacina, que representa á S.<sup>n</sup> Benito y otros Santos de la Orden.»
- «Otra idem cinco cuartas, representa á S.<sup>n</sup> Yldefonso en acto de recibir la Casulla de la Virgen.»
- «Otra idem de idem, la Combercion de S.<sup>n</sup> Pablo.»
- «Otra idem de seis cuartas, un milagro de S.<sup>n</sup> Benito.»
- «Otra idem de cinco cuartas, la Circuncision del Señor.»
- «Otra idem de idem, la adoracion de los Reyes»
- «Otra idem de idem, un Santo en acto de celebrar misa.»
- «Un Crucifijo colosal, con dos Estatuas tambien colosales que representan la Virgen y S.<sup>n</sup> Juan, y es la definicion del Retablo.»
- «Dos Cartabones dorados de los costados del Altar, con cuatro Estatuas cada uno; dos encima que representan dos Soldados sentados, y las dos del centro dos Santos en pie.»
- «Una Concepcion colosal que ocupaba el hueco principal del Retablo, con una gloria de Angeles á su rededor.»
- «Diez y Siete Columnas como de Tres varas, balaustradas y de Talla; todo el Zocalo inferior del Altar, Tallado.»
- «Dos barras de hierro gruesas de seis varas de largo cada una, que serbian para colgar los lutos de semana santa.»

La armazón, como he dicho, quedó en San Benito y no se llevaron al Museo restos de ella hasta 1881, pues en el acta de la entrega que el ramo de Guerra hizo al Ayuntamiento de Valladolid, de la iglesia de San Benito,—verificada aquella entrega en 7 de Mayo de 1878 por cesión de Real orden de 29 de Marzo del mismo año,—se hizo constar que en el «Altar Mayor» había «Una escalera de piedra labrada con seis pedañes; un retablo en esqueleto de dos cuerpos, en la parte superior de este una concha, todo en

mal estado...» (1). Sin embargo, hasta 1881, que tomó por su cuenta el asunto la Comisión de monumentos, no fueron desmontados los restos que en la iglesia quedaban del retablo principal, desapareciendo de San Benito en ese año lo que quedaba de la obra de Berruguete. Las actas de la citada Comisión lo demuestran (2). ¡Cuán conveniente para el arte hubiera sido reconstituir el retablo al abrirse al culto San Benito por la Orden tercera carmelitana! (3) no habría duda alguna

(1) Papeles del Archivo del Ayuntamiento.

(2) *Acta de 20 Enero 1881.*

«Teniendo en cuenta el estado de deterioro de la armazón del Retablo principal, la falta de detalles esenciales, como pilastras, frisos y basamentos y dificultad de llevar á efecto una buena restauración por su gran coste; opina la Comisión que, siguiendo el criterio artístico establecido, debe sustituirse este resto de Retablo, por otro cuyo trazado esté en armonía con la grandiosidad y carácter arquitectónico del Templo, y del lugar donde se ha de colocar; y hasta tanto que se realice dicho pensamiento, opina que, para no retardar abrir al culto dicha Iglesia quedará el ábside con sus lienzos desnudos, y únicamente en el del centro se podrá colocar la efigie de un Santo Cristo con una mesa de altar; todo con el carácter provisional.

»Para que el Arte no pierda el recuerdo de un retablo tan célebre bajo el punto de vista histórico como artístico, ha acordado que todas las piezas de que consta se numeren y se trasladen á los Museos de Pintura y Escultura y Arqueológico, y además se saque una copia exacta del estado actual para hacer un estudio detenido de verdadera restauración; cuyo plano se colocará en la Galería Arqueológica, como recuerdo y justo tributo al talento de Berruguete.»

*Acta de 24 Enero 1881.*

«El Sr. D. Antonio Iturralde manifestó que en cumplimiento de lo acordado en la Sesión anterior, había sacado una copia exacta de los restos del retablo principal de la Iglesia de San Benito, que presentó á la Junta, y ésta acordó se conservase en el Archivo de la misma. También hizo presente dicho Sr. se había dado principio al desarme de dichos restos del Retablo y que sus piezas se numeraban con gran cuidado y que se iban á trasladar á este Museo á fin de que fuese colocado en sitio conveniente y de acuerdo con el Sr. Conservador del mismo, de lo cual la Junta quedó enterada.»

(3) Hasta el 2 de Noviembre de 1892 no se hizo la entrega de la iglesia por el Ayuntamiento á la V. O. T. del Carmen, quien la tiene en segunda cesión en la actualidad, por más que sostengan el culto los PP. Carmelitas.

sobre el Crucifijo del remate, pues que está descalabrado el grupo en el Museo con sólo la Virgen y San Juan (1).

Las piezas recogidas de los colaterales las cité al tratar de los retablos de San Antonio Abad y San Marcos.

Las referencias á los tres retablos más pequeños, son estas:

«Un Retablo tallado de un Cuerpo compuesto de dos columnas como de tres varas y media de largo con sus Contra-columnas, Zócalo, Cornisa y una Concha por definición; estaba en una Capilla.»

«Dos Retablitos pequeños tallados de tres varas y media de largo por una y media de

ancho, con cuatro Columnas, dos Ornacinas y su concha de remate cada uno.»

Indudablemente, estos dos últimos que les cita como si fueran iguales, eran los retablos que procedían del primitivo de San Juan y San Miguel en el trascoro primero, algo fragmentados ya.

Insistamos sobre los inventarios, y en el que se hizo para formalizar la entrega del Museo por la Comisión de monumentos á la Academia de Bellas Artes, fechado en 28 de Mayo de 1851 por Don Mariano Lino de Reinoso, Don Romualdo Gallardo y Don Pedro González Soubrié, representando á aquella corporación, y Don Francisco Saco, Don José Fernández Sierra y Don José de Casas Lezcano, á la Academia, se encuentran también noticias referentes á los retablos de San Benito, aparte de algunas estatuas sueltas de alguna curiosidad (1).

En la *Capilla*.

Núm. 1 antiguo. Un altar con sus columnas de talla y adornos de 19 pies y 8 pulgadas de alto por 12 y 8 de ancho, de Berruguete; con la Virgen y Jesús en el regazo, á los lados dos figuras de cuerpo entero, y delante mesa de altar con una medalla del santo Sepulcro y los cuatro durmientes, además de otras dos media-figuras, «todo perteneció á los altares de S. Benito.»

Núm. 35 antiguo. Otro altar con columnas de talla y un relieve de San Benito en el centro, tres figuras pequeñas de medio relieve, una cabeza y delante de la mesa, una medalla que representa la Cena del Señor.

Núm. 36. Otro por el estilo del anterior é igual tamaño (19 pies y 3 pulgadas alto por 13 pies ancho), con la urna sepulcral de los restos de un hijo de Don Sancho el Bravo y Doña María, y otro hijo del Infante Don Manuel, que estuvieron en la capilla de San Benito.

(1) Como he hecho observar, las estatuas, relieves y cuadros del retablo mayor de San Benito están en el Museo, á excepción del «Crucifijo colosal» del remate. Ese Crucifijo me ha interesado y he procurado su busca. Creo que sea el que en la actualidad está en la nave del evangelio de la iglesia de San Benito, al lado derecho de la puerta de la sacristía. Nadie en él veía una obra de Berruguete; pero ha estado *tirado* en la iglesia y ha sufrido *dos restauraciones*. Que fué al Museo, no hay duda alguna: el inventario de lo depositado en 1845 en las salas del Museo, lo confirma. Pero no aparece ni en el inventario de 1851 ni en el *Catálogo provisional* de 1874 formado por Martí; verdad que ambos son muy deficientes en materia de adjudicación de autores á las obras reseñadas. El Crucifijo es muy probable pasara á la iglesia de San Benito al pretender abrirla al culto el Ayuntamiento en 1831, ó poco después, y estuvo abandonado en la iglesia, según me han dicho los capataces del Ayuntamiento que estuvieron encargados de la fragua y talleres en San Benito establecidos. Ello fué causa del gran deterioro que experimentara, por lo que fué restaurado por mi amigo Don Mariano Chicote (recientemente fallecido), el cual me inició en la pista que seguía y el cual calificaba al Crucifijo de una buena obra, no apreciable ya sino por detalles sueltos; fué también *arreglado* por el carmelita P. Gregorio, y se colocó donde está. Es fácil que algún día se pueda aclarar todo esto, y la identificación se demuestre palpablemente. Todo es cosa de registrar bien los papeles de la Comisión de monumentos, en primer término, y los de la Academia, desde 1851, por más que creo habrá que partir desde 1831 para encontrar rastro documentado, en la persecución de esa obra de Berruguete que parecía perdida. ¿Era el Cristo el aludido por la Comisión en 20 de Enero de 1831?

(1) En la galería primera, en aquella fecha, á la entrada de la escalera principal, había dos estatuas de alabastro representando á San Juan y San Miguel (números 5 y 6, numeración nueva, de 1851), clasificadas de Escuela antigua, de 3 pies y 4 pulgadas de alto. En la sala primera de Escultura con el número 19 antiguo se cita una estatua de San Juan Bautista, de Berruguete; altura 4 pies y 2 pulgadas. Ya indicaré más tarde los nombres de sus autores.

Números 37 y 38. Dos altares con sus columnas de talla y adornos dorados, de Berruguete—14 pies y 10 pulgadas alto; 7 pies y 8 pulgadas ancho.

Además hay citas de trozos y fragmentos tallados y dorados de los altares de San Benito (1).

Es decir; los retablos que anota el inventario de entrega de 1851, procedentes de San Benito y de mano de Berruguete,—y claro está que entonces no se referían ni podían referirse más que á Alonso González Berruguete, al escultor famoso, único bien conocido—eran los tres señalados con los números 1, 37 y 38 en la Capilla del ex-colegio de Santa Cruz, que corresponden perfectamente á los tres retablos pequeños cuyo apunte he transcrito del inventario de 1845. Entonces estaban perfectamente identificados y no dieron extensas descripciones de los mismos, pero para poderlos señalar observo un detalle insignificante casi, que me ha de servir de guía para la busca de ellos por las iglesias de Valladolid: los tres tenían por «definición», por remate, una concha. Ciertamente que ello no es dato de esencia; pero uniéndole á que, en efecto, Berruguete hizo

(1) Salón grande. Número 32 nuevo. Alrededor del cuadro de la Asunción del célebre Rubens, se halla colocada una especie de orla de adornos de talla pintados y dorados que perteneció á los altares de San Benito.

Sala primera de Esculturas. Núms. 39 á 41. Sobre los marcos de las Ventanas y entrada seis columnas de adornos y talla dorada pertenecientes á los altares de S. Benito.—Escuela de Berruguete. Alto 10 pies y 3 pulgadas.

Sala tercera de Esculturas. Núms. 102 á 109. Seis pilastras de talla con adornos y dos columnas abalaustradas doradas se hallan colocadas en dichos huecos y pertenecieron á los altares de S. Benito.—Escuela de Berruguete.—Alto 6 pies y 3 pulgadas, ancho 1 y 4.

Núm. 111. Ocho columnas de talla y adornos y cuatro pilastras.—Berruguete.—De varios tamaños.

Capilla. Núm. 50 antiguo. A la entrada de la Capilla dos columnas con su cornisa de talla y adornos que figura un pórtico.—Escuela de Berruguete.—Alto 15 pies.

Callejón del salón grande. Núm. 1 antiguo. Varios trozos de talla dorados restos de altares del Convento de San Benito.

Bodega. Núm. 62 antiguo. Varios restos de cornisas y columnas de altares.

mucho uso de ese elemento decorativo en la cubrición de los nichos, que sus columnas abalaustradas son muy características, y que el detalle del adorno, mejor ó peor hecho, es muy abundante siempre y con sello, del mismo modo, especial, se tienen elementos para intentar una rebusca fundada, en Valladolid mismo, pues no tiene el retablo de la iglesia del convento de religiosas franciscas de la Concepción en Fuensaldaña, nada que se parezca remotamente al estilo de Berruguete (1), y á Puente Duero no se llevó ningún retablo de San Benito, porque no se adaptaban á la iglesia los que pudieran haberse cedido en depósito, contando, por supuesto, con que dichos retablos no se encuentran actualmente en el Museo, ni tiene noticias de ellos el personal del mismo.

Otro dato que hay que observar es que la cesión de los retablos á las iglesias tiene que ser posterior al 1851, cuando ya la Comisión de monumentos dejó de intervenir directamente en el Museo.

Pero dicho inventario de 1851 apunta tres retablos pequeños de Berruguete. Los dos que se reseñaron juntos, no admiten duda, son los de San Juan y San Miguel; pero ¿y el señalado con el número 1 en la Capilla de Santa Cruz? ¿no pudo proceder de restos del que hizo Tordesillas para la capilla de San Antonio Abad, y dado el estilo de la arquitectura, que era de la misma escuela que la de Berruguete, se atribuyó á este

(1) El retablo principal del convento de religiosas de Fuensaldaña, es barroco; los dos colaterales, muy modernos, góticos y malísimos. El colateral de la epístola tiene un San Antonio que debió de ser del retablo principal; el del evangelio un San Juan Evangelista, regular, y un San Juan Bautista, muy bueno, del siglo XVI, hecho de nogal. Tiene 1'10 metros de altura; es una escultura muy apreciable que recuerda la manera de Alonso Berruguete; el manto es dorado, liso, y la túnica con estofado de dibujo menudo. ¿Sería, acaso, una de las estatuas del retablo de San Benito, el de la doble advocación de San Juan y San Miguel? Pudiera ser probable. Yo la creo obra de Berruguete.

A los lados del retablo principal de la misma iglesia, hay dos bustos de San Pedro y San Pablo, de caracteres del siglo XVI. No he podido apreciarlos en detalle por estar en alto y ser día muy oscuro el último que les observé.

maestro ese tercer retablo, ya que no se citan para nada en el repetido inventario obras de Gaspar de Tordesillas? Pudiera ser probable.

De un retablo hacer dos, fué un hecho que Antolínez de Burgos y Bosarte expresaron y ha tenido confirmación. Si del primitivo retablo se hubieran hecho tres, lo hubiera indicado del mismo modo el primero. Pero hay otro retablo, á más del mayor y de los de San Juan y San Miguel, del mismo estilo que ellos, pues á Berruguete se le aplicaron, sin considerar que pudieran ser restos, al menos, del que Tordesillas había ejecutado.

### Búsqueda en las iglesias de Valladolid.

Al repetir las visitas en las iglesias de Valladolid, y desechando, desde luego, los retablos citados siempre en sus actuales lugares por los escritores anteriores á la segunda mitad del siglo XIX; es decir, fijándome en los que se han colocado ó modificado en mis tiempos, observé con atención dos retablitos de la iglesia parroquial de San Esteban (antes de San Ambrosio) y otro de la de Santiago, que parece incompleto y como aprovechando restos ó fragmentos de otra obra traída de lugar diferente.

En efecto; el retablo de la iglesia de San Esteban dedicado al Purísimo Corazón de María, en la primera capilla (á contar del crucero) del lado del evangelio, y el de la Virgen del Henar, en la segunda del lado de la epístola, en la misma iglesia; y en la de Santiago, el retablito de San Juan Bautista en la capilla bautismal, inmediata á la de la Adoración de los Reyes,—otra obra indubitable y documentada de Berruguete,—son tres obras que, según mi modo de ver las de los grandes escultores castellanos, proceden de los retablos del convento de San Benito, hechas con fragmentos de aquellos otros que, si no de la importancia avasalladora del retablo mayor, habrían de ser piezas de interés por la influencia que ejerciesen en las artes españolas. Les he comparado con detalles del grande de San Benito el Real, y encuentro aquellas columnas pareci-

dísimas á las abalaustradas que se guardan en el Museo. No tienen relieves ni estatuas, cuyo estudio comparativo con las conocidísimas de Berruguete, y con las del retablo citado de la Adoración de los Reyes, menos conocidas como de Berruguete, pudiera dar la clave de modo absoluto; pero el estilo general de la composición; la manera de perfilar las columnas; las menudas molduras; el adorno, de idéntico tipo y modelo, aunque tratado por diferentes manos en algunos detalles, en las dos obras documentadas que posee Valladolid y en estas otras, cosa nada de extrañar por la organización que diera al taller el maestro; aquellas conchas, que si se usaron con frecuencia en el Renacimiento, Berruguete las empleó casi por sistema; la entonación de los retablos empleando los fondos blancos y azules con el relieve y talla dorados, son motivos que han hecho me fijara en las tres obras de retablo de San Esteban y Santiago, con algún interés, y la observación me lleva y conduce, con toda esa serie de apuntes hechos anteriormente, á suponer aquéllas, fragmentos muy curiosos de los retablos primitivos relacionados de San Benito.

Evidente que estos que ahora cito son algún tanto más secos y pobres de líneas que el de la Adoración en Santiago de Valladolid, por ejemplo. Pero recuérdese el de Irlandeses en Salamanca, y habrá que convenir que son de su estilo, quizá se parezcan más á éste que á aquél por lo mismo que faltan las estatuas y las historias que enriquecen y dan el carácter genial á los trabajos que salieron del taller vallisoletano de Berruguete.

Además, ocurre, y se ha repetido un particular que no conviene perder de vista y que siempre hace desmerecer una obra, que los retablos citados de San Esteban, después de estar en San Benito y desmontados para su traslación al Museo, vuélvense á montar en éste, se desmontan otra vez y se arman luego en San Esteban. El de Santiago, antes de estar en la capilla bautismal, estuvo en otra inmediata á la mayor. Por pericia que se suponga en los oficiales y artistas, las operaciones propias del armado y desarmado repetido, las adaptaciones de lugar y sitio, etc., ha-

cen suponer también que la obra tenga que desmerecer al cabo del tiempo, y por eso pueda ser, ó parecer, muchas veces, basta, perdido ya el carácter personal del artista que la labrara, si el cuidado más exquisito no es norma de esos trabajos de adaptación, en algunos casos verdaderas herejías artísticas, crímenes de lesa arte.

Contando, pues, con ese coeficiente de pérdida forzosa, forzoso se hace también relacionar al mismo taller los dos retablos casi iguales de que queda hecha mención y el retablo grande de San Benito, y á un taller muy análogo, si no al mismo, el de Santiago. Algunos detalles sobre planos y columnas de estos pequeños de San Esteban y Santiago, parecen calcados, más que inspirados, en fragmentos de los esparcidos por las galerías y salas del Museo provincial de Bellas Artes y arqueológico de Valladolid, eso si es que algunos no pertenecieron al retablo mismo grande de San Benito, lo que considero probable, pues hay que reconocer que si se quisiera reconstituir éste no se llegaría á la mitad de lo que fuera su conjunto, al hermoso conjunto que admiró siempre á todos aquellos que vieron el arte sin apasionamientos de escuela.

Supongo, en consecuencia deducida del estudio comparativo y documental que he expuesto, obras de Berruguete los dos retablos de referencia de San Esteban; de Tordesillas, y con más visos de probabilidad de Berruguete también, el de Santiago en la capilla bautismal.

Los retablos del Corazón de María  
y de la Virgen del Henar en San  
Esteban, son de Berruguete.

Siempre han sido citados juntos los retablos de San Juan y San Miguel, hechos por Alonso Berruguete. Los papeles del archivo de San Benito, juntos y constituyendo uno solo les referían; Antolínez de Burgos, juntos les cita; lo mismo hace Bosarte, aunque no indique las advocaciones; la relación de las piezas de arte recogidas en 1845 en San Benito, pone juntos también dos retablos, por ser iguales ó casi iguales; y la

misma circunstancia se da en los retablos del inventario de 1851, citado varias veces. Poco había que esforzar la imaginación para referir á la misma obra todas esas citas. Pero aun hay más: otro documento oficial vuelve á reseñarles juntos, y en la misma iglesia de San Esteban pueden verse.

Ocurrió un incendio en esta parroquia el 27 de Octubre de 1869, cuyas causas atribuyeron á revueltas y venganzas políticas. El fuego consumió retablos, cuadros y estatuas, salvándose del voraz elemento el Cristo llamado del Consuelo. Se iniciaron en seguida las obras de restauración, y en el primer aniversario del violento suceso se abrió de nuevo al culto la iglesia, con los elementos más precisos á tal fin. La junta ó comisión nombrada para recabar fondos, trabajó eficazmente, y consiguió, por órdenes de la Dirección general de Instrucción, perteneciente al ministerio de Fomento, dadas en 10 de Julio de 1870 y 30 de Abril de 1871, que fueran cedidos varios objetos á la iglesia de San Esteban, en calidad de depósito, de los que se conservaban en el Museo provincial de Bellas Artes.

La entrega de esos objetos se hizo el 12 de Julio de 1871, ante el notario Don Gregorio Nacienceno Muñiz, por el Dr. D. Juan Hernando Miguel, Presidente de la Academia, Don Agapito López San Román, conservador del Museo, Don Gerónimo Ortiz de Urbina, Don Vicente Caballero y Don José Martí, profesores, y Don Venancio Fernández de Castro, secretario, á Don Manuel López Gómez, en representación del párroco Don Gumersindo Océn (hoy canónigo de esta catedral), y á Don Francisco López Gómez, mayordomo de San Esteban (1).

Entre los varios y no pocos objetos cedidos, están una estatua de San Miguel y otra de San Juan Bautista, sin importancia; pero la tienen á mi objeto: «Dos mesas de Altar como de 2,15 metros de ancho y 2,45 de alto hasta la cornisa principal y 0,70 metros más sobre la cornisa, el uno; y 2,25 metros de ancho, 2,75 de alto hasta la cornisa y 0,70 de más de remate sobre esta el otro. Se

(1) He leído esta acta de entrega en la casa rectoral de la parroquia; otra copia he visto luego en el archivo de la Academia. Se remitió una tercera al Ministerio de Fomento.

componen de dos hornazinas cada uno, teniendo su casquete en forma de concha, acompañadas de cuatro pilastras, dos en el centro y dos á los extremos, con columnas en relacion con ellas y destacadas del frente, las cuales son balaustradas con molduras que dividen su altura: descansando sobre un sobre de poca elevacion y terminando con una cornisa general sobre la que descansa el remate, que por su forma general parece haber estado ceñido por una bóveda ogival. Este remate tiene en su centro un casquete en forma de concha, como las hornazinas, y á sus costados los arranques de una pilastra á cada lado. Todo el conjunto de ellos se halla entretenido con adornos en relieve, de un renacimiento de transicion, á cuyo género pertenecen los dos conjuntos. Se hallan pintados de blanco, azul y partes doradas con algún toque de otro color en los relieves de pequeñas molduras.»

Compárense estos datos con los de los dos retablitos «pequeños tallados» de la relación de 1845, de San Benito,—aparte dimensiones detalladas en el acta de 1871, y sin saber como se mediría al formar aquélla,—y se observará lo mismo: cuatro columnas, dos hornacinas, concha de remate, que no pueden ser otros que los «Dos altares con sus columnas de talla y adornos dorados, de Berruguete», del inventario de 1851, siempre citados juntos, como he hecho observar, por su analogía, y mejor su casi identidad, como formando un día un sólo conjunto, el retablo doble dedicado á San Juan y á San Miguel.

Creo que con todos estos antecedentes no pueda abrigarse hoy duda alguna sobre la atribución de los dos retablitos de la iglesia de San Esteban. Ser dos retablos iguales, y dos pequeños tuvo Berruguete en San Benito, originados en uno solo; ser del estilo de este maestro, y proceder del Museo, á donde se llevaron los que hizo el famoso escultor, son muchas coincidencias. La indentificación está hecha, y además se puede seguir, casi paso á paso, con documentos y hechos, el camino de los dos retablitos desde San Benito á San Esteban.

Se encontró, al fin, otra obra que se creía perdida procedente del taller del insigne Alonso Berruguete. Ya van saliendo trabajos suyos en una

ciudad en la que, indudablemente, habría de trabajar para ella. El retablo mayor de San Benito, con ser tan grande, le creía poco para Valladolid, dada la serie de años que aquí vivió el escultor; temporalmente residió en otras poblaciones, pero aquí tenía la familia y el taller; justo era que hubiera dejado otras muestras de su ingenio que las galas valiosísimas del retablo principal del convento de los beatos.

Con todo, conozco ya estas nuevas obras de Berruguete, los dos retablitos de San Esteban, en su arquitectura sólamente; las esculturas, á saber dónde habrán ido!, también desconozco cómo se agruparían en su origen; pero si siempre tuve esos retablitos por muy interesantes, de muy buena época, muy lindos, como se dice vulgarmente, hoy para mí, que de deducción en deducción llego á fijar con estas citas relacionadas, el autor, son de más estimación, aun perdida la rica escultura que les avalorara inmensamente; aunque no pusiera en ellos la mano Berruguete, pues se le reclamaba que lo hiciera en las obras de detalle de más empeño, y la arquitectura era labor de oficiales, casi siempre, por él están trazados, suyo es el dibujo del adorno, siempre rico, de gran fastuosidad, engendrado en aquel vario y esplendente arte español del siglo XVI, que si se inspiró en las escuelas italianas, supo llegar á ser autónomo, independiente, libre, reflejo del carácter patrio, convertido luego en rígido, frío y triste por las imposiciones de la época del rígido, frío y triste Felipe II.

**El retablo de San Juan Bautista en la capilla bautismal de Santiago es obra probable de Gaspar de Torde-sillas ó de Berruguete.**

El retablo que sirve en la actualidad de fondo á la estatua del Precursor, que preside en la parroquia de Santiago los bautismos, es también una obra traída de otro sitio, puesta allí para aprovechar elementos y restos curiosos, de decoración espléndida é interesante. Ese retablito estuvo antes en otro lugar de la iglesia, y ha

ganado en luces donde ahora se encuentra. Hoy puede apreciarse á plena satisfacción, y resulta ser un trabajo de bastante importancia con dos altas columnas, de gran parentesco con las que se conservan en el Museo, procedentes del retablo mayor de San Benito, y adornos idénticos también á los de esta magna obra. Dominan los fondos blancos y azules y el dorado en los relieves; las abalaustradas columnas y el detalle del adorno son tallas de igual inspiración que las que conocemos de Berruguete.

Sin preparación previa, desconociendo algunos particulares de los retablos de San Benito, cualquiera creería esta obrita como trabajo de Berruguete. Pero ¿lo es, en efecto? ¿es un fragmento del retablo principal de San Benito, y entonces la atribución no ofrecía duda?

Si se supiera con seguridad el detalle de la procedencia de la obra, la duda también se aclararía con facilidad. Por eso no pueden basarse las atribuciones más que en probabilidades fundadas y razonadas en antecedentes que ya he expuesto.

Un detalle me es significativo en este retablito. Las dos altas columnas de los extremos son de las llamadas abalaustradas, y de esa forma y dimensiones no se conocen en Valladolid, hasta la fecha, más que en trabajos de Alonso Berruguete.

Las columnas que pone Juan de Juní en su retablo de la Antigua son estriadas en los dos tercios superiores; únicamente las que emplea, de las que yo conozco, en el retablo de la capilla de los Alderetes en San Antolín de Tordesillas, son abalaustradas, pero de un corte muy distinto á las de Berruguete; las que hace Inocencio Berruguete en la Trinidad Calzada y en San Benito mismo trabajando con Juní, también se acomodan á los órdenes y llevan mucha estría; Giralte, Adrián Alvarez, todos los que labraban por aquella época del siglo XVI, se sujetan más á lo romano. Alonso Berruguete y Gaspar de Tordesillas se confunden en el modo de componer y trazar; por eso á uno de ellos atribuyo, ó es de atribuir ó al menos, el retablito de San Juan en Santiago.

Por de pronto, hay que tener en consideración que este retablo procede de los recogidos en

el Museo provincial. En la parroquia no han sabido darme antecedentes de ello; pero se lee, hablando de la iglesia de Santiago (1): «La quinta capilla es la de San Jerónimo, cuya escultura se ve en el retablo principal. Está dedicada á bautisterio y al lado derecho tiene otro retablo con la estatua de San Juan Bautista: este retablo procede del Museo de pinturas y esculturas.»

Buscando en los papeles de la Comisión de monumentos el retablo que de los recogidos de los conventos suprimidos se acomode algo al actual de Santiago á que me refiero, sólomente encuentro uno, el reseñado en 1845, que procedía de San Benito, con las siguientes palabras: «Un retablo tallado de un cuerpo compuesto de dos columnas como de tres varas y media de largo con sus contra-columnas, zócalo, cornisa y una concha por definición; estaba en una capilla», que es el mismo del número 1 antiguo de la capilla del Museo en el inventario de 1851: «Un altar con sus columnas de talla y adornos de 19 pies y 8 pulgadas de alto por 12 y 8 de ancho, de Berruguete.»

Aquí se dice que la obra es de Berruguete, y entonces, con los dos de San Esteban eran tres los que habían salido del taller del artista y se tenían en el Museo y procedían de San Benito. Los documentos no demuestran en esta iglesia más que la existencia de los dos ya estudiados—aparte, es claro, del principal—de mano de Berruguete; pero, en cambio, no se cita nunca el que hizo Gaspar de Tordesillas para la capilla de San Antonio Abad, en los documentos de la Comisión, y como el estilo de Tordesillas llegó á confundirse con el de Berruguete, no tiene nada de extraño que atribuyeran en dichos papeles, á este mismo, el retablo referido, ya que de él conocían las obras auténticas.

A Gaspar de Tordesillas habría, pues, que atribuir esta obra. Pero ¿cómo, si la suya se hizo para el retablo de San Antonio Abad? Ciertamente que Bosarte vió el retablo íntegro, hecho para acomodar las tablas de Fernando Gallegos; mas, ya se ha visto que este retablo no es posible identi-

(1) González, *Valladolid. Sus recuerdos y sus grandezas*, t. I, pág. 772.

ficarle con los restos que en 1845 recogió de la capilla colateral de la derecha la Comisión clasificadora.

El recogido en el Museo, que se dice de Berruguete, estaba en una capilla; hay que suponer, en vista de estas observaciones, que el retablo de Gaspar de Tordesillas se deshizo en el lapso de tiempo que media entre el que le vió Bosarte y la exclaustación, y se acomodaron algunos fragmentos en otra capilla para formar un retablito pequeño. De este modo, que yo juzgo muy probable, el retablo pudo ser de Gaspar de Tordesillas. Si no fuera así, había que suponer que era de Berruguete mismo, y formarse con fragmentos del retablo grande, lo que no parece verosímil, pues no se hubiera incluido como un retablo completo en los inventarios citados, sino como restos de los altares de San Benito, según he anotado ya con intención.

Las probabilidades son de que ese retablo de San Juan Bautista en Santiago pertenece á Gaspar de Tordesillas, y si así fuese, como me parece, y estuviera hecho con fragmentos del de San Antonio Abad, él y el retablo documentado que labró para San Martín de Valvení, que ha desaparecido, serían las obras de ese género que señalasen su significación en el arte, no pequeña á juzgar por la hermosa estatua de San Antonio Abad, en el Museo, y el sepulcro de la capilla de los Alderetes, en San Antolín de Tordesillas, únicas obras auténticas que de él conozco.

Por eliminación no queda más remedio que atribuir á Tordesillas la obrita de referencia, pues tampoco puede suponerse que el retablo procediera de la Merced Calzada, donde, al decir de Ponz, había obra á la manera de Berruguete. Si hubiera tenido alguna importancia, no habría dejado de mencionarla Bosarte, que fué ampliando las noticias de aquel viajero. Ni menos puede atribuirse á restos del retablo primitivo de la iglesia de San Antón, también de estilo de Berruguete,—del que se conservan en la iglesia escasos fragmentos,—por ser de patronato particular aquélla, no intervenidos los objetos por el Estado.

Por de contado que la estatua del Bautista en Santiago no debe atribuirse á Berruguete ni á Tordesillas; no hay más que verla. Es obra, se-

guramente, del siglo XVIII ó XVII, y estuvo hasta hace poco tiempo en el retablo mayor, y precisamente en 8 de Septiembre de 1729 se colocó en éste el Santísimo, después de haber sido dorado aquel armatoste.

San Juan Bautista, la Magdalena,  
San Jerónimo y Santa Elena de  
Juan de Juni é Inocencio Berru-  
gueta, en el Museo.

En una visita hecha á las iglesias de Valladolid, y llevando frescos los recuerdos documentales de los retablos de San Benito, creí encontrar en la iglesia de Santiago, retablo del frente de la capilla bautismal, un buen relieve que relacioné en seguida con un detalle del retablo que para la capilla del trascoro, de la viuda de Diego Osorio, hicieron Juan de Juni é Inocencio Berruguete en San Benito. El retablo me parece ser obra del siglo XVII, ó lo más de fines del XVI; sus pilastras dobles aplastadas, encuadran un regular tablero, donde se representa en alto relieve á San Jerónimo, y debajo corre una especie de *predella* con cajas ó nichos pequeños para encajar en ellos imágenes de tamaño muy reducido.

Si el retablo fué así en su origen, tal como hoy se ve, no puede decirse; en la iglesia no conservan memoria, ó por lo menos no me lo han dicho, de si se hizo para tal capilla, ó se arregló allí con fragmentos de retablos de otras iglesias de los conventos suprimidos. Esto último pudiera ser probable, pues me he encontrado objetos en algunas iglesias que procedieron de los conventos, y se llevaron directamente á parroquias, ú otras iglesias, sin pasar por la Comisión clasificadora.

Sea lo que quiera, es lo cierto que el mencionado relieve de San Jerónimo es una obra de alguna estima, por la fuerza expresiva de la composición. Aparece el santo desnudo y de rodillas; en la mano izquierda sostiene un Crucifijo y con la derecha una piedra, en brava actitud de golpearse el pecho con ella. Es una figura que acusa un disciplinante que no se compadece del

dolor material, nunca al nivel, por inmenso que sea, del sufrimiento moral que refleja, con el Crucifijo levantado como modelo; un penitente que llega al heroísmo. Hay peñascos á la derecha del tablero; á la izquierda, unos pinos, y de una rama cuelga el sombrero colorado con que es común pintar al santo. El modelo que todos conocemos.

La actitud, valentía y arranques de la escena; algunos accesorios y detalles, del relieve, me hicieron pensar en Juan de Juní, y sin querer vino á la memoria aquel retablo citado que Juní é Inocencio Berruguete contrataron con doña Francisca de Villafaña en 1551, que había de llevar, entre otros, «A todo relieve», un San Jerónimo con sus «peñascos y la Ropa allí colgada de un árbol y un crucifijo y un león todo bien obrado», como ya dije al reseñar el retablo citado.

La identificación de esta obra la creía sencilla, aunque faltase algún accesorio de los que indicaba el contrato, mucho más teniendo en consideración que los artistas modificaron algunas veces esos detalles minuciosos de los conciertos ó convenios, pues lo esencial era que la figura y escena estuvieran representadas con gran desenvoltura y energía, por lo que caía en la tentación de suponer el relieve perteneciente al retablo de San Benito que estuvo en el trascoro izquierdo. Y más aún, que de diputar la escultura á uno de los dos artistas, Juan de Juní é Inocencio Berruguete, que tomaron á su cargo el trabajar á medias, le suponía hechura del primero, porque el relieve se adapta perfectamente á su manera de ser, á la expresión de fuerza y energía que se nota en sus obras, y es la característica de su genio creador, patentizado en tantas esculturas, y principalmente en el San Francisco del convento de Santa Isabel, que tiene algunos puntos de contacto con esta obra que atribuía á Juní. Así que estudié la figura, desistí de la atribución.

Que Inocencio Berruguete, sobrino y discípulo de Alonso, no era un escultor adocenado, lo demuestra el hecho de trabajar en sociedad del genial Juan de Juní, y lo probaba el retablo de la Trinidad Calzada, que se tuvo por obra de Alonso Berruguete según Bosarte. Ni este retablo

que hizo Inocencio con el pintor Miguel de Barreda, ni el sepulcro de D. Pedro González de León en la Madre de Dios, ni el retablo que también hizo para el convento de La Espina, existen hoy; pero aun pueden verse el de la iglesia de Simancas, cuya escultura hicieron Inocencio Berruguete y Juan Bautista Beltrán, y la arquitectura y ensamblaje, por cuenta de los escultores, Cristóbal de Umaña y Blas de Arbizu, y el de la iglesia de Santa Eulalia, en Paredes de Nava, hecho por Inocencio y su cuñado Esteban Jordán. El relieve no se parece á los de estas obras.

Por eso le atribuía á Juan de Juní, y hasta creía procedía el relieve del convento de San Benito, sin recordar las esculturas de San Jerónimo que hay en el Museo, y sin reflexionar por el momento que relieves de este tamaño tenían que dar dimensiones exageradas al retablo, y que el contrato pedía figuras «á todo relieve», no bajos ó altos relieves.

Repasando el inventario del Museo, de 1851, encuentro dos estatuas de San Jerónimo, que da como obras de Berruguete, y aunque no creía en tal atribución,—pues dicho inventario fué algo ligero en eso de atribuir y señalar paternidades, así como fué excesivamente parco Martí en su *Catálogo provisional del Museo de Pintura y Escultura de Valladolid* (1874), que sólo atribuye tres obras á Juní: el San Bruno (dudoso para mí), el San Antonio de Padua y el estupendo grupo del Sepulcro del Señor,—observo de nuevo las estatuas del Museo, y descartando un San Jerónimo muy malo, hasta por la coloración, fijome en los que pudieran atribuirse á Berruguete, y hallo uno con las dos rodillas en tierra, bastante bueno: se apoya en un tronco de árbol y tiene el león; pero no podía tener el Crucifijo por agarrar con la mano izquierda el tronco mencionado y golpearse con la derecha el pecho.

Otro San Jerónimo es mucho mejor: tiene una rodilla en tierra, aparece vestido, pero deja ver grandes trozos del desnudo; lleva león y peñascos; con la mano izquierda, apoyada en la rodilla del mismo lado, sostiene un Crucifijo, de que carece hoy, aunque se notan señales de haberle tenido; con un canto en la mano derecha se golpea furiosamente el pecho; parte de las vestiduras y

el sombrero encarnado están colgados de un tronco de árbol. La figura lleva todos los accidentes que se detallan en el contrato del retablo que encargara doña Francisca de Villafañá. Pero, á más de este San Jerónimo, encuentro en un rincón oscuro, una Santa Elena, que hace juego con la anterior estatua, también de rodillas, con la misma entonación que ese San Jerónimo, abrazada con el derecho á la cruz, hoy incompleta; lleva corona y la falta la mano izquierda, (era la santa con corona que se dijo se recogía del retablo grande, confundiendo las cosas), y precisamente San Jerónimo y Santa Elena, en esas actitudes, eran asuntos del retablo indicado. Puestas una estatua al lado de la otra, se ve su analogía y juego, y lo comprueba más su posición dirigida á un centro: San Jerónimo estuvo colocado en el retablo á la izquierda del observador y Santa Elena á la derecha. En ese sentido ú orden se mencionan en el contrato. Además son de nogal.

Son, pues, obras del retablo de San Benito; con todos los caracteres de las obras, hasta en el estofado, de mediado el siglo XVI. La Santa Elena no la veo citada con ese título ni en el inventario de 1851 ni en el *Catálogo* de Martí.

Pero hay otras dos obras en el Museo tenidas por de Juan de Juní: son un busto de Santa Ana y una Magdalena ataviada con gran lujo. La atribución ha sido acertadísima. La factura lo está demostrando; la cabeza de Santa Ana tiene el modelo en una de las mujeres del gran grupo del Sepulcro. La Magdalena es figura arrogante; de paños idénticos á los comunes en Juní. En fin, creo la atribución, háyala hecho quien quiera, que desconozco su nombre, con gran fundamento. ¿Sería esta Magdalena la del retablo de D.<sup>a</sup> Francisca de Villafañá? Seguramente, sí, como creo es de Juní. Y hay otro fundamento para decirlo. El San Juan Bautista que la acompañaba también está en el Museo; es el San Juan que pasaba por de Alonso Berruguete y entre las esculturas de éste se encontraba en la galería.

Ese San Juan es una primorosa escultura de modelo distinto al vulgar y corriente pero no es del tipo de las múltiples indudables de Berruguete del retablo mayor de San Benito: ni por el tamaño, ni por el estofado, ni por la composición

general de la figura puede suponerse á la estatua hermana de las que la rodeaban del retablo grande. El dibujo del estofado de las ropas es de motivos de mayor tamaño y otro estilo que los temas que emplea Alonso Berruguete, siempre menudos. Comparándola detalle por detalle con las repetidas indudables del retablo grande, es como se observa mejor la diferencia; hasta es mayor que todas ellas; pero, en cambio, de igual altura á la Magdalena mencionada antes, y formando con ella gran armonía.

Otra razón en abono de mi atribución está en que existen completas las treinta y dos estatuas del retablo principal de San Benito, que eran como de una vara de altura. De ser ese San Juan de Alonso Berruguete, ¿pudo pertenecer al retablo de San Juan y San Miguel? Tampoco lo creo, según he manifestado ya. Supongo mejor que el San Juan del retablo doble, sea el que hoy se encuentra en Fuensaldaña.

Hay que reconocer, por todos los indicios, que esas dos estatuas del Precursor y de la gran Pecadora, son del retablo de la viuda de Osorio, mucho más por verse en ellas la gubia enérgica y valiente de Juní, en relación con esa serie de circunstancias de asuntos, tamaños, pinturas, encarnaciones, estofados, etc., que con las otras arrodilladas de San Jerónimo y Santa Elena, componen un conjunto interesante, quizá el más interesante, del retablo comentado. Falta aún por encontrar las esculturas pequeñas de San Benito y Santa Escolástica, cosa difícil por hoy, al menos para mí, mucho más difícil porque las numeraciones que tienen los objetos del Museo no responden al *Catálogo* de 1874 ni al inventario de 1851 ni á nada ordenado ni sistemático; como que hasta llegó a pegarse una numeración que serviría para un catálogo que no llegó á hacerse. Además se han dado muchas esculturas á las iglesias, y hay rincones en ellas y en el Museo imposibles á todo examen.

Precisar ahora á cual de los dos artistas, Juan de Juní é Inocencio Berruguete, son las cuatro estatuas de referencia, parece cosa fácil. Legal ó documentalme habría que atribuir las juntamente á ambos; pero, no hay duda, que se ve más genio é inspiración en San Juan y San Jeró-

nimo que en la Magdalena y Santa Elena, con ser obras muy hermosas todas. En la cabeza de San Jerónimo no observo esos rasgos geniales de Juní, y en cambio los plegados de la Magdalena parecen obra indudable suya. Fundadamente pudieran fijarse el San Juan y la Magdalena de Juan de Juní, y el San Jerónimo y Santa Elena de Inocencio Berruguete.

De todos modos, aunque estuviera influido el uno por el otro escultor, se aumentan las obras de Juní en el Museo, y aparece por vez primera en el mismo el nombre de Inocencio Berruguete, oscurecido, olvidado ó desconocido en mucho tiempo; hoy diputado como un artista de mérito, digno de trabajar al lado del genial Juní (1).

### Los Evangelistas de Adrián Alvarez ó Pedro de Torres, en el Museo.

Hay en el Museo una colección de los cuatro Evangelistas, indudablemente de la misma mano. Ellos pertenecieron á un retablo, y no son obra despreciable.

Repaso los inventarios y documentos de la Comisión de monumentos, y encuentro, como ya dije al reseñar el retablo de San Marcos en San Benito, que de él llevaron al Museo cuatro estatuas «como de á vara», representando «los cuatro Evangelistas, y estaban colocados en la parte superior del mismo» retablo.

Las esculturas de éste, así como todo su conjunto, las hizo hasta 1599 Adrián Alvarez, y á su fallecimiento prosiguió la obra, que se acabó en 1601, Pedro de Torres.

Si el retablo que se hizo por estos escultores fué el recogido en 1845, según parece, y no se llevó al Museo otro grupo de cuatro Evangelistas, con pintura que recuerda el siglo XVI y caracteres todos de ya fines el mismo siglo, justo es

reconocer que estos evangelistas citados son los que labrara Adrián Alvarez, ó Pedro de Torres en la prosecución de la obra. Formando juego no encuentro otras estatuas de los mismos asuntos, y bien puede atribuirse á aquéllos, por los grandes visos de probabilidad que pueden encontrarse, aun contando con que las del retablo de San Marcos en San Benito eran «como de á vara», y éstas son algo más altas, medidas aquéllas, las de los inventarios, inciertas y de ninguna confianza; no hay más que recordar un hecho: que señalaban un retablo de vara y media de ancho, y en esa dimensión se contaban tres estatuas dentro de sus nichos y hornacinas, y cuatro columnas, todas de regular tamaño.

No con la misma seguridad que á Juní é Inocencio Berruguete atribuyo el San Jerónimo, Santa Elena, San Juan y la Magdalena, atribuyo á Adrián Alvarez ó Pedro de Torres estos cuatro Evangelistas, obras no despreciables, como he dicho, no de gran fuerza expresiva; obras de esas en que abundaron los artistas nacidos al lado del gran Berruguete y del genial Juní, los dos grandes maestros vallisoletanos del siglo XVI, y que muchos de aquéllos nos son desconocidos aún. Gaspar de Tordesillas (que no sabía firmar), Giralte, Inocencio Berruguete, Jordán, iban muy cerca de los dos maestros; ya bajaron algo Isaac de Juní, Diego Rodríguez, Francisco Velasco, Leonardo de Carrión, Francisco de Gordón y algunos más, como Adrián Alvarez y Pedro de Torres, que á pesar de su inferioridad, llenaron, durante el siglo XVI, nuestras iglesias de multitud de estatuas, que fueron arte castellano, hasta llegar al gran imaginero Gregorio Fernández, que con gran impulso cerró el ciclo de la escultura vallisoletana.

### Relieves del retablo de San Antonio Abad, en el Museo.

Al tratar del retablo de San Juan Bautista en Santiago, expuse mi opinión, fundada en los restos recogidos por la Comisión clasificadora en 1845, de que el retablo de Gaspar de Tordesillas debió desarmarse y volverse á montar en una

(1) Indicada esta atribución mía al actual presidente de la Academia provincial de Bellas Artes, mi amigo Don Luis González Frades, la ha hecho suya, y ha dispuesto, con buen acuerdo, que las cuatro esculturas se coloquen juntas en la galería baja, y con los nombres de Juan de Juní é Inocencio Berruguete, como autores.

capilla, y se armaría entonces el que se recogió en fragmentos para el Museo, en la misma capilla colateral de la derecha, á no ser que hubiera alguna equivocación al relatar de dónde se llevaban los objetos. Lo cierto es que de la mencionada capilla colateral, que fué la de San Antonio Abad, se llevaron al Museo varios relieves que, por los asuntos y formas y dimensiones aproximadas, pueden identificarse cotejando con las relaciones ya copiadas.

Los existentes hoy son los siguientes:

Un relieve ó medalla con un Santo Pontífice arrodillado, sacando, por medio de la oración, ánimas del Purgatorio. Vara y media de ancho por dos de alto.

Otro de vara y media en cuadro que representa al Padre Eterno con la bola del Mundo en la mano izquierda.

Cuatro relieves apaisados que figuran:

la Cena de Jesús con los Apóstoles,

la Oración del Huerto,

la Resurrección, y

el monte Tabor, en cuya escena sólo se ven los pies, ó poco más, á Jesús.

Otros dos, también apaisados, representando:

la Prudencia, y

la Templanza.

Todos estos relieves eran mucha obra para que figurasen en el retablo de Gaspar de Torde-sillas, y además no son del mérito que se observa en la hermosa escultura, conocida del artista, de San Antonio Abad.

Cabe, pues, la suposición que dejo indicada; pero no encuentro fundamento serio y razonable para atribuir esos ocho relieves á artista determinado. No son malos, antes al contrario; pero no debe suponerse en ellos el mérito que se ve en otras obras del Museo, procedentes de lugares análogos.

#### **Evangelistas y un San Miguel en la sacristía de San Miguel.**

Repasando los papeles procedentes de la Comisión clasificadora nombrada para recoger los

objetos artísticos y científicos, exceptuados de la venta, de los conventos suprimidos en 1835, se viene en conocimiento que no fué precisamente la actividad su principal norma. Se hicieron inventarios nimios y hasta ñoños en algunas casas religiosas que no se suprimían; en otras, cuyos religiosos ya habían sufrido los efectos de la ex-claustración, apenas se inventariaron obras de arte, como sucedió en el mismo convento de San Benito, ó por lo menos, yo no he encontrado los inventarios completos. Se dejaron los objetos artísticos en muchas iglesias, y ya se ha visto que hasta en 1881 hubo en San Benito restos del retablo principal. Seis años costó llevar algunas cosas al Museo. Y esa pasividad, ó falta de medios, quizá, hizo que otras iglesias recogieran para sí multitud de objetos de los conventos. El Salvador y San Esteban se llevaron de los Premostratenses algunas cosas de arte: aquella parroquia guarda aún el báculo abacial de los Mostenses, como se les llamaron. Hubo un trasiego de objetos del culto y altares más ó menos artísticos, que no es posible comprobar hoy. Al Museo no fué quizá la mitad de lo que debiera haber ido; y mucho de lo que llevaron lo hicieron desordenadamente.

Entre esas cosas procedentes de la iglesia de San Benito el Real, se llevaron á la sacristía de la parroquia de San Miguel, los cuatro Evangelistas, que estuvieron en un retablo de la iglesia. Ignoro á qué capilla pertenecían ni me es fácil averiguarlo. La noticia procede del anterior párroco Don Anastasio Serrano, y me ha sido comunicada por personas allegadas á la parroquia.

Las cuatro estatuas son regulares nada más, y son del siglo XVII, de algún discípulo, quizá, de Gregorio Fernández, por más que el estilo de este maestro no se vea en aquellas estatuas en ningún detalle.

Apunto el hecho por ser obras procedentes de los retablos de San Benito, colocadas hoy las cuatro estatuas delante de la hermosa perspectiva del testero de la amplia sacristía de San Miguel, perspectiva que creo deba atribuirse al pintor vallisoletano Diego Valentín Díaz.

Por último, he visto citado también un San Miguel de talla, en el lavabo, cuarto de la derecha

de la sacristía de San Miguel, cuya noticia me interesó, pues se decía (1) que era «de tamaño natural, preciosa escultura, en cuya peana se hallan figurados en bajo relieve los siete pecados capitales: procede de la iglesia de San Benito el Real», pues un San Miguel labraría Berruguete para el retablo de San Juan y San Miguel, y creo, según ya he dicho, haber encontrado el San Juan en la iglesia del convento de religiosas de Fuen-saldaña. Pero este San Miguel del pequeño cuarto de la sacristía de la actual parroquia de esa advocación, es mediano. De las varias estatuas de San Miguel que existen en la antigua iglesia de Jesuítas, la mejor es la del retablo mayor, y dista muchísimo de ser obra de Berruguete; la estatua según todos los indicios, en otro estudio apuntados, más parece obra de Gregorio Fernández, y de las primeras que hizo en Valladolid.

(Enero y Febrero de 1913).

### El Cristo de Berruguete en el retablo mayor.

A la amabilidad de mi querido Presidente en la Academia provincial de Bellas Artes, el Dr. D. Luis González Frades, debo la noticia de la comprobación de mi creencia de que el Cristo, que con el título «de los Afligidos,» se venera actualmente en la iglesia de San Benito, á la derecha de la puerta de la sacristía, es el que perteneció al Calvario del remate del retablo principal de la misma iglesia; se identifica, de modo absoluto, una escultura de Berruguete, que se creía desaparecida, y mis suposiciones, basadas en indicios, tienen una confirmación plena.

La identificación, con los documentos guardados por el Sr. González Frades, y que me ha mostrado con la benevolencia en él característica, es muy sencilla.

Ya indiqué que en 1845 (inventario de 21 de Enero) se recogió y llevó directamente al Museo,

entre otras piezas del retablo mayor de San Benito, «Un Crucifijo colosal, con dos Estatuas tambien colosales que representan la Virgen y San Juan, y es la definición del Retablo.» En el inventario de entrega del Museo á la Academia de Bellas Artes por la Comisión de monumentos, aparecen las tres estatuas reseñadas, en la sala segunda de Escultura, de este modo sencillo: número 20 antiguo, madera, «Cristo en la Cruz, con la Dolorosa y S. Juan», tamaño natural, dejándose en blanco la casilla de autor ó escuela. Pero hay que fijarse que forman grupo las tres estatuas, y por eso se señalan con un solo número.

Llegamos en 1874 al *Catálogo provisional*, impreso, formado por Martí, y con los números 60, 61 y 62 en la sección de Escultura, figuran respectivamente «San Juan, Jesucristo en la Cruz y la Virgen» de «Tamaño mayor del natural» en la sala primera, y se presentan unidas las tres estatuas como formando parte de un grupo, que, en efecto, habían formado siempre. Martí, muy parco en señalar autor á las obras—verdad que entonces no era el entusiasta investigador que hemos conocido en sus últimos años,—se calló el nombre del artista como se lo calló el inventario citado; pero, más tarde, al ordenar la galería donde se guardan las estatuas y relieves procedentes del retablo mayor de San Benito, coloca, entre ellos la Virgen y San Juan, que aún llevan la numeración de su *Catálogo*,—los dichos 62 y 60. No hay más que ver esas estatuas para comprender en ellas á Berruguete, aunque no sean de lo mejor de su taller. El Cristo colosal, más colosal por la alta cruz, como era corriente en la época representaría en los Calvarios de remate de los retablos, se olvida en el Museo; pero aparece perfectamente determinado en documento oficial.

Desde que fué cedida la iglesia de San Benito al Ayuntamiento, fué una preocupación de éste abrirla al culto, bien que la diera los humildes destinos de fragua, taller de carpintería y almacén, y después de varias reclamaciones del ramo de Guerra y de la Comisión de monumentos, porque la cesión se había hecho exclusivamente para dar culto en la iglesia, el Ayuntamiento da un paso más y «Aceptando las indicaciones hechas en comunicacion dirigida por la Comision de Mo-

(1) González, *Valladolid. Sus recuerdos*, etc. t. I, página 538.

numerosos históricos y artísticos... acordó elevar una exposición al Excelentísimo señor Ministro de Fomento, pidiendo se sirva autorizar para que sea trasladado á la iglesia de San Benito, un Crucifijo, una mesa de altar y la sillería que perteneció al suprimido Convento de San Francisco, cuyos objetos existen en el Museo» (1). Y aquí viene bien el dato que me proporciona el Sr. González Frades: la cesión fué otorgada por Real orden de 20 de Mayo de 1881 (2), y expresa que se hace á calidad de depósito, indicando, entre otros particulares, no pertinentes al caso, «que el Crucifijo sea el núm. 61 del catálogo». Lo cedido fué entregado al Ayuntamiento, dando el oportuno resguardo, que también conserva la Academia de Bellas Artes, D. Eusebio María Chapado, que se hace entrega de los objetos en nombre del Ayuntamiento, y repite, del mismo modo, que el Crucifijo es el número expresado del *Catálogo*, del que entonces había, del que llamamos de Martí. Por cierto que ese recibo resguardo lleva la fecha de 29 de Abril de 1881, y cita la Real orden de concesión de 20 de Mayo del mismo año. ¿Sería un error del escribiente en que no se fijaron al firmar el documento, ó es que los objetos, en efecto, se llevaron á San Benito en la fecha del documento, y en éste se dejó en blanco la de la Real orden, para cubrirle así que se firmara? Todo pudo suceder. Pero lo importante al objeto es que, precisamente, el Crucifijo del número 61, el que formaba grupo con San Juan y la Virgen del remate del retablo de Berruguete, (números 60 y 62), es el que se lleva á la iglesia de San Benito.

No se abrió en 1881 la iglesia, como se pre-

(1) Acta de la sesión del Ayuntamiento de 28 de Febrero de 1881. (Archivo municipal).

(2) En sesiones de 13 y 20 de Junio de 1881 se leyeron en el Ayuntamiento las transcripciones de esta Real orden que hacían la Academia de Bellas Artes y el Gobernador civil, añadiéndose, al dar cuenta de la última, que el Ayuntamiento aceptaba «las observaciones hechas por el señor D. Lázaro Rodríguez que se traslade inmediatamente á San Benito la sillería que perteneció al suprimido Convento de San Francisco, que es uno de los objetos cedidos, para evitar de este modo continúen las reclamaciones que respecto á dicha sillería se han producido con el fin de llevarla á la Iglesia de Ordenes Militares en Ciudad-Real.,»

tendía; siguió convertida en parque municipal; el Crucifijo siguió también por las naves de la iglesia abandonado, y once años después tomó posesión de San Benito la V. O. T. del Carmen, de manos del Ayuntamiento. Se había olvidado de quién era el Crucifijo; pero allí encontraron uno, le repararon, le bautizaron con el título de «Cristo de los afligidos» y se le adoró.

La identificación, pues, no puede ser más fiel y exacta. Uno de los que *restauraron* la estatua me dijo que era una buena obra; y así se observa en el Cristo de San Benito. La cara tiene el corte de otras de las estatuas de Berruguete en el Museo; tiene movimiento el cuerpo, arqueado hacia la derecha del espectador; los brazos no están en una línea; la anatomía está muy acentuada y es descarnada en algunos miembros; por eso creí pudiera ser la escultura obra de Berruguete. Los documentos y datos consignados, lo demuestran de modo cierto é indudable (1).

(18 Octubre 1913).

(1) A más de las obras indicadas en este estudio, existen en el Museo de Valladolid la estatua de San Antonio Abad, de Gaspar de Tordesillas, y el Cristo de la Luz, de Gregorio Fernández, ambas procedentes de la iglesia de San Benito el Real. Algún día me ocuparé de esas hermosas obras que merecen estudio separado.

Tengo noticia de otras dos estatuas que pertenecieron á San Benito, aunque no á retablos, y están en la catedral. El canónigo fabriquero D. Celestino Montiel, solicitó dos estatuas, de San Pedro y San Pablo, para colocarlas en el altar mayor, que se estaba armando. La Junta, teniendo en cuenta que dichas dos estatuas eran procedentes de San Benito el Real y que en el Museo no tenían aplicación por su importancia artística ni para la enseñanza, acordó acceder á la petición, en calidad de depósito. (Comisión de monumentos del 20 de Septiembre de 1865).

En efecto; de San Benito se recogieron:

«Tres Estatuas colosales de madera imitada á Marmol, colocadas en el centro y costados del coro en su parte Trasera exterior, de las cuales una representa á S.<sup>a</sup> Pedro, Otra á S.<sup>a</sup> Pablo, y la Tercera que es la del centro al Angel de la Guarda.,»

Estatuas que estaban en la entrada del Museo y tenían seis piés de altura, según el inventario de 1851.

Como indico, están en el retablo mayor de la catedral, en los intercolumnios del cuerpo donde se halla el lienzo de la Asunción. El Angel de la Guarda se encuentra en el bodegón del Museo, esperando sitio para ser colocado ante el público, por más que la obra sea mediana.



# LA CAPILLA MAYOR DE LA PARROQUIA DE SANTIAGO

---

## I

Así como las ciudades que han tenido gran desenvolvimiento en tiempos modernos han perdido todo su carácter de antigüedad, del mismo modo, los edificios antiguos, al ir acomodándose á épocas más próximas á la nuestra, han perdido su carácter primitivo y se han vestido de los ropajes modernos, en pugna casi siempre con el ideal artístico, y hasta social, que inspirara su construcción.

En una ciudad á la moderna cuesta trabajo encontrar algo que represente civilizaciones antiguas; en un edificio antiguo, pero en uso ó con destino propio, se levantan los guarnecidos de las paredes y se pican todos sus paramentos, y se descubren, á veces, primores de otros tiempos, con los que no se dió la mano el que los siguió, como si todo lo nuevo forzosamente tuviera que condenar á la desaparición todo lo que precedió poco antes.

El influjo de la moda, la piedad de fundadores y donantes, el falso concepto del arte y algunas otras razones, fueron los fundamentos de otros tiempos para hacer desaparecer de nuestras iglesias y de nuestros palacios obras estupendas, que hoy admirarían y serían de gran veneración artística.

En Valladolid mismo pueden citarse múltiples ejemplos de este hecho. El brillantísimo siglo XVI dejó muy poco de lo anterior; menos mal si á la vez dejó él mismo obras estimadísimas, como ocurrió pocas veces. Dos iglesias que perdieron mucho de su carácter primero, fueron las parroquias del Salvador y de Santiago. El ser de las

más ricas de la ciudad, por sus fundaciones y por la calidad social de los feligreses; el estar en el centro del movimiento de la población, donde, por lo mismo que la vida era más activa, se acumulaban las fundaciones, legados y donaciones, causas han sido de ropajes nuevos con que se han revestido las fábricas; de sustituciones, dolorosas para el arte, en los objetos suntuosos del culto; y de la negación de todo carácter que las ha impreso esa mala entendida pulcritud ó limpieza que todo lo pinta del más vulgar temple, para que parezca más bonito, pretendiendo imitar tosca y burdamente con el color y la cola los ricos mármoles, ¡si siquiera fuese un temple artístico, que dijera algo; que expresara gusto, al menos!

En ambas iglesias hay obras de un valor, en el arte, inmenso: el estupendo retablo flamenco del Bautista, en el Salvador; el primoroso retablo de la Adoración de los Reyes, de Berruguete, en Santiago. Ambas hermosísimas obras de conjunto, de lo mejor, ó lo mejor, que queda en las iglesias de Valladolid, están en sitios oscuros, inaccesibles á los vulgares ojos de los muchos frívolos que hacen ser las dos parroquias citadas, las más concurridas de la ciudad. Por eso, sin duda; por no estar ante la mirada descarada del vulgo, se conservan aquellas intactas. ¡Que sigan así para bien de la cultura patria!

Otras obras curiosas y de mérito tuvo la parroquia de Santiago; algunas fundaciones fueron espléndidas. Sólo se conserva de ellas el recuerdo que guardan los empolvados legajos de algún archivo particular.

Ese recuerdo es el objeto de este trabajo.

## II

Si es incierto el origen primitivo de la iglesia de Santiago, de condición humildísima al decir de alguno, que fué una pobre ermita; si tampoco se sabe cuándo fué fundada la parroquia de tal nombre en la Edad Media, se tienen, en cambio, noticias más circunstanciadas de la fundación de la actual capilla mayor y construcción de la fábrica actual á fines del siglo XV y principios del siguiente, en la época, precisamente, en que Valladolid adquirió una importancia indescriptible, en aquella época de los Reyes Católicos, que tengo para mí fué de mucha mayor significación que aquella otra, un siglo después, cuando deslumbraban con falsos oropeles las fiestas y sucesos de la corte de Felipe III.

El primer historiador local, Don Juan Antolínez de Burgos, con vista, sin duda, de los papeles del archivo de la familia de los la Serna, fijó (1) la fundación de la capilla mayor de Santiago y la reconstrucción de la iglesia; pero, en tiempos modernos, Don José Martí y Monsó (2) con los mismos papeles de aquel archivo, luego de los marqueses de Verdesoto, dió detalles más concretos y sacó á la luz nombres de artistas y apuntó obras de arte, que dejaron siempre en muy lejano lugar los escritores de cosas de la ciudad.

Por eso, se sabe ya con toda certeza que en 1490, Luis de la Serna hizo á su costa el cuerpo ó nave de la iglesia (3), en la «q el avia ya

gastado arta suma e quantia de mrs. en la rehedificación de la dha yglesia de S.<sup>r</sup> Santiago», y no contento con esto el 5 de Junio de 1498 Luis de la Serna solicitó, de presencia, de la cofradía de la parroquia (1), autorización para «continuar su buen proposito» y hacer, á su costa, la capilla mayor con tal que le facultasen para trasladar al suelo de esa capilla los cuerpos de sus padres, que estaban sepultados en la misma iglesia «en la capilla vieja» (2), poner en ella «los bultos de los cuerpos de los dichos sus padre y madre», y en las paredes de la capilla que se hiciese los «bultos encorporados... así de su persona... como de su muger e hijos...» La cofradía en atención á la grandeza de la obra, y á que se habían caído la torre y capilla mayor, dió la autorización necesaria, y una semana más tarde, el 12 de Junio de 1498, el Provisor dió licencia para otorgar la escritura, la que se hizo el 8 de Octubre del mismo año por el presidente y cabildo de la iglesia colegial de Santa María.

Ya antes, la Serna había hecho con el concejo de la villa una pequeña permuta de terreno para regularizar el emplazamiento de la capilla. Se hizo la permuta el 21 de Marzo de 1498, fecha más antigua en que se refiere documentalmente, al menos para mí, que la Serna manifestó deseos de ejecutar la obra de la capilla mayor de Santiago (3).

Inquisición de esta villa. La cualidad de mercader de Luis de la Serna, la he visto comprobada, como luego se verá, en un *Libro de los actos del Regimiento* de Valladolid.

(1) Consta que lo era ya, por lo menos en 1456.

(2) Consta que en 2 de Diciembre de 1481, por escritura otorgada entre Luis de la Serna y la cofradía de la colación de Santiago, los padres de aquél, Francisco Núñez de la Serna y Teresa Rodríguez, estaban enterrados, y era suya, en la capilla que llevaba la advocación de San Antonio y San Cristóbal. Dicha antigua capilla, dice Antolínez, «es un pedazo como un esconce que está en la sacristía y es hoy un poco del servicio de ella.»

(3) Aunque el hecho en sí no tiene gran importancia por la pequeñez del terreno que se permutaba, pongo á continuación lo relacionado á ese asunto, como modelo de lo expeditivo que era aquel tiempo en materia administrativa.

Copio del *Libro de los avctos del Conçejo desta noble villa de vallid*, correspondiente á 1498 (f.º 50 v.º),—libro de actas que diríamos hoy—el más antiguo de los que

(1) *Historia de Valladolid*, pág. 236.

(2) *Estudios histórico-artísticos*, pág. 200.

(3) En el otoño de 1488 fueron presos por el tribuna] de la Inquisición varias personas significadas, entre las cuales se contaban Juan Rodríguez de Baena y su mujer, el Dr. Don Diego Rodríguez de Ayllón y Luis de Laserna. ¿Sería este Laserna el fundador de la capilla mayor de Santiago? Es muy probable dadas las circunstancias de tiempo y de nombre y apellido. Quizá para alejar toda sospecha de irreligiosidad costeara dos años más tarde el rico mercader Luis de la Serna la reedificación de la nave de la iglesia de Santiago. También pudo suceder, dada la condición de «mercadero» de la Serna, que tuviera tratos con judíos, que dominaban los negocios de comercio en aquella época, y por ello fuera puesto en prisión por la

Dice Martí que en el mismo año se hizo el contrato para hacer la capilla mayor, documento

conserva el Archivo municipal (tiene el mismo volumen los de 1497 á 1501):

“En la dha villa miercoles xxj de março de xcviij<sup>o</sup> se ayutarō a Regimj<sup>o</sup> en las casas de conçejo de la dha villa q̄ son en la plaça e mercado mayor della el dho señor coRe<sup>o</sup> (\*) e don pedro pimētel e antonio franco e bernal françes y jua lopez de calatayud e jua de morales e alonso de mote nyor e alonso de virnes Res<sup>o</sup> de la dha villa comjsiō al coRe<sup>o</sup> e a pō niñō e a jua lopez p̄ dar en troq̄ a la iglia de santiago vna calçada q̄ esta junto de la torre

Este dho dia paresçio ante los dhos señores coRe<sup>o</sup> e Res<sup>o</sup> luys de la serna mercaderero v<sup>o</sup> desta dha villa e dijo q̄ por quanto el queria

fazer la capilla mayor de la iglia de santiago desta dha villa e p̄ abrir los çimjs<sup>o</sup> de la dha capilla avja mucho menester vna calçada de fasta dos pies e m<sup>o</sup> q̄ esta en la calle frontero de la huerta de sant fra<sup>co</sup> e del espital de jua hurtado arrimada a la pared de la dha capilla mayor de santiago q̄ les pedia por m̄d e por amor que lo suso dho mejor se pudiese fazer q̄ se la madasen dar e q̄ el daria a esta dha villa otro tanto e mas suelo a la buelta de la esquina de la dha capilla entroqe e comutaçiō pues q̄ lo suso dho hera seruj<sup>o</sup> de dios e de señor santiago q̄ la dha capilla se fiçiese. E despues de salido del dho Regimj<sup>o</sup> el dho luys de la serna los dhos señores fablarō en lo suso dho e acordaro q̄ se le diese la dha calçada fasta en q̄tya de dos pies e m<sup>o</sup> en troq̄ e comutaçiō de lo q̄ el dho luys de la serna dijo q̄ daria por ello lo q̄ l se cometio p̄a lo yr a ver e ver sy en lo suso dho no venia p̄juizio a la calle Real de la dha puerta del campo e a esta villa al dho coRe<sup>o</sup> e a pō niñō e a jua lopez de calatayud (\*\*) Res<sup>o</sup> de la dha villa e p̄ q̄ ellos lo vjesen e sy en lo dar no venia p̄juizio a esta dha villa ni a la dha calle como de suso se q<sup>o</sup> lo pudiesen dar en troq̄ e pmutaçiō a la dha iglia de señor santiago p̄a lo q̄ l les daua podr e comjsiō en nombre del q<sup>o</sup> desta dha villa t<sup>os</sup> jua gra de vallid e alonso de oviedo e di<sup>o</sup> de sant miguel e joste v<sup>os</sup> desta dha villa

declaraçiō del troq̄ pmutaçiō q̄ los sobre dhos coRe<sup>o</sup> e Res<sup>o</sup> fiçiero cō luys de la serna de la calçada p̄a la capilla mayor de santiago en nobre de la dha iglia

E despues de lo suso dho este dho dia los dhos señores coR<sup>o</sup> e pō niñō e jua lopez de calatayud Rs<sup>o</sup> de la dha villa por virtud de la dha comjsiō a ellos dada p̄a lo suso dho fuero a ver lo q̄ el dho luys de la serna pedia q̄ hera tanto q̄to tenia la

que se otorgó entre Luis de la Serna y Juan de Arandía (1), y si no encontró la escritura de convenio, halló, para demostrarlo, un traslado ó copia autorizada de la «carta de pago», dada por Juan de Arandía el 3 de Diciembre de 1500, de los últimos 40.000 mrs. con los cuales la Serna acabó de pagar los 450.000 en que se había ajustado la obra de la capilla.

El contrato le he leído yo y le copio luego, y coincide con los anteriores datos aportados por Martí. Es un traslado autorizado por el teniente de corregidor, el licenciado Juan de Torres de Molina, expedido en Valladolid el 8 de Agosto de 1558 por el escribano Pedro de Medina,—que tenía el registro del escribano Francisco Sánchez de Collados y el de Diego de San Miguel, ante quienes pasaron ciertas capitulaciones y cartas de pago sobre la capilla mayor de Santiago,—á pedimento de Juan del Valle, en nombre de Luis de la Serna (nieta del primero de los mis-

calçada q̄ esta jūto cō la pared de la torre de santiago de esquina a esquina de la dha torre en q̄ ay de largo treynta pies poco mas o menos e de ancho dos pies e m<sup>o</sup> hazia fuera do esta la dha calçada. E visto por ellos como donde el dho luys de la serna lo pide es en lo mas ancho de la dha calle e q̄ por los dhos treynta pies en largo e dos pies e m<sup>o</sup> de ancho el en nobre de la iglia de señor santiago da a esta villa otro tanto e diez pies mas en largo de lo q̄ la dha villa a el le da e asy mesmo tres pies en ancho q̄ es m<sup>o</sup> pie mas. E q̄ lo da en lugar donde la dha calle esta mas angosta e tyene mas nesçesidad asy por q̄ quede la dha calle d̄rha como porq̄ asy mesmo queda mas ancha e mas en compas dixerō q̄ ellos en nobre desta dha villa e por virtud de la dha comjsiō a ellos dada p̄a lo suso dho fazia el dho troque e pmutaçiō con el dho luys de la serna en nobre de la dha iglia de señor santiago e le daua lo vno por lo otro e el dho luys de la serna en nobre de la dha iglia dijo q̄ se Reçibia e se obligaua a conplir lo q̄ tyene dho e de dar en troq̄ e pmutaçiō por lo suso dho p̄a lo q̄ l ob<sup>o</sup> asy e a sus bienes e son t<sup>os</sup> fra<sup>co</sup> de la serna su hijo e di<sup>o</sup> Ruyz escudero de pō niñō e jua gra de vallid v<sup>os</sup> de la dha v<sup>o</sup> e los dhos señores coR<sup>o</sup> e R<sup>os</sup> por virtud de la dha comjsiō dixerō q̄ obligaua los p̄pios e Rentas del dho q<sup>o</sup> p̄a lo conplir segud q̄ estaua asentado e cargado e son testigos los dhos<sup>4</sup>

(1) De este Juan de Arandía me he ocupado en *Arquitectos de Valladolid*, publicado en el *Anuario para 1904 y 1905* de la Asociación de Arquitectos de Cataluña, pág. 64, y en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, t. IV, pág. 289.

(\*) Lo era el doctor Alonso Ramfrez de Villaesensa.

(\*\*) Este regidor Juan López de Calatayud, de familia muy rica, debía ser hermano de la mujer de Luis de la Serna. Hoy sería un caso de incompatibilidad manifiesta esa comisión. Pero entonces se suponía y no se rechazaba la buena fe.

mos nombre y apellido), para presentarle en un pleito que sostenía con la iglesia de Santiago (1).

Dicho contrato, con el que se ilustra y documenta la historia de la parroquia mencionada, dice así:

En nonbre sea de dios y de la virgen maria nra señora en veynte e seis de abril de mill e quatro cientos e noventa e ocho años luis de la serna v<sup>o</sup> de valld se conçerto con juan de arandia maestro de canteria v<sup>o</sup> de la villa de algoybar | pa que le haga la capilla mayor de la yglesia del bienaventurado apostol señor santiago e adobe los dos arcos el segundo y el terçero que ahora estan dañados en la dha yglesia lo qual todo a de ser hecho segun los capitulos que abaxo dira \_\_\_\_\_

✓ primeramente que el dho maestro derrueque e haga deRocar la capilla e torre e tapias que ahora estan hechas e deszienda las campanas guardando que no se quiebren e que todo lo que deRocare sea para el ansi piedra como ladrillo como teja e madera \_\_\_\_\_

✓ y ten que abra los çimientos fasta lo firme del arzilla al rrededor de donde a de ser toda la capilla y allj ellijan la dha capilla de seys pies de grueso todos los çimij<sup>os</sup> e que salgan fuera de la tierra a la rredondez de toda la capilla de piedra fuerte apian Dos estados y desde aqui se mueva e comjenze la silleria blanca y en la orden y mana que luis de la serna tiene de una traza que le dio el dho maestro \_\_\_\_\_

✓ y ten que la yglesia de fuera sea de la piedra de fuensaldaña y la silleria de dentro sea de vna cantera que agora se hallo entre fuensaldaña e vallid de tal manera que ansi la piedra de fuera como la de Dentro sea de la mejor que hubiere en todas las canteras a rrededor de vallid segun se labra en la yglesia mayor de vd y en los otros edifiçios de los otros monesterios e yglesias \_\_\_\_\_

✓ y ten que en la Represa an de venir vnos escudos de las armas del dho luis de la serna e de \_\_\_\_\_

su muger como le demandaren al dho maestro y enzima de las dhas armas a de venir vn tablami<sup>o</sup> de molduras q haze la obra de partes de dentro y en este tablami<sup>o</sup> a de aver vna copada de vn palmo e medio en que vengan las letras esculpidas que mandare el dho luis de la serna e an de ser como las de la capilla del señor obispo de palençia y este tablamjento haze con el de los escudos que son todas las Represas ençima deste letrado se elijan las ventanas la vna enl vn ochavo y la otra enl otro frontero y estas an de ser con sus taluzes e molduras enbasadas con sus maneles e clavoyas a voluntad de luys de la serna \_\_\_\_\_

✓ y ten q enzima destas Represas a de aver sus jarjas e cruzeros de piedra a de aver en esta capilla quinze claves ansi como en vna traza q dio el dho maestro y sea çerrada de sus buenos pendientes labrados linpiamete. ansi cruzeros como formaretes an de ser hechas buenas molduras e toda esta obra a de ser bien asentada y a de subir esta capilla en alto fasta la clave mayor setenta pies de canteria \_\_\_\_\_

✓ y ten que ençima de toda la pared a la rredondez aya vn tablamj<sup>o</sup> de veneras que sirva por tejazoz \_\_\_\_\_

✓ y ten que a de hazer vn altar que sea el altar mayor con siete gradas de la piedra blanca de fuensaldaña \_\_\_\_\_

✓ y ten que a de hazer quatro arcos de sepolturas en las dhas paredes las dos a la vna parte a la man derecha y los otros dos a la man yçquierda con molduras y escudos de armas \_\_\_\_\_

✓ y ten que a de hazer vna puerta para entrar en la sacristia en donde le mandaren \_\_\_\_\_

✓ y ten que ansi mismo Cubran la dha capilla de su madera buena y la tejen con sus pilares de ladrillo \_\_\_\_\_

✓ y ten a de tener esta capilla en el largo della quarenta pies de hueco y en el ancho treynta y dos pies en ancho \_\_\_\_\_

✓ y ten estas paredes a de tener todas seis pies fasta salir dos tapias de fuera y despues an de yr las dhas paredes de çinco pies fasta capiteles y de capiteles arriba de quatro pies fasta ser çerrado \_\_\_\_\_

✓ y ten a de aver en la pared que sale fuera a la \_\_\_\_\_

(1) Debo este documento á la amabilidad de don Baldomero de Goicoechea y Manglano, poseedor del archivo de los Verdesoto; leg., 5.<sup>o</sup>, n.<sup>o</sup> 13, papeles de Santiago.

Calle principl vn encasamj<sup>o</sup> a donde se a de poner el señor santiago a cavallo—

✓ por toda esta obra se le a de dar quatroçientas y çinquenta mill mrs. en dineros e veynte cargas de trigo y casas que more e Dos arcas enprestadas —

✓ esta dha capilla se a de hazer desde la navidad q paso en tres años primeros siguientes e a se le de pagar en esta mana. en cada vno de los dhos tres años çiento e çinquenta mill mrs y si la acabaren en dos años dos çientas y veynte y çinco mill mrs y de sus mrs se le an de dar ansi como fuere obrando y en señal desta dha obra le dieron diez mill mrs. —

✓ en vallid jueves veinte y seis dias del mes de abril año del señor de mill y quatro çientos e noventa y ocho años en presencia de mj fran<sup>co</sup> sanchez de collados escrivano e de los testigos de yuso escriptos el señor luis de la serna vezino de valld dio a hazer la capilla prinzipal de la yglesia de señor santiago segund y por la forma e manera e capitulos en esta foja contenidos y declarados. a Juan de Arandia maestro de canteria v<sup>o</sup> de la villa de alboygar presente e para la hazer e acabar se le obligo de le dar e pagar los mrs e trigo e cosas desta otra pte nonbrado a los plazos desta otra pte declarados so pena del doblo de cada plazo e la pena pagada e no obligo su persona e bienes e el dho Juan de Arandia psente se obligo de lo hazer e acabar e dar hecho e acabado todo a su costa e mjsion ansi de manos como de ofiçiales y aparejos e de todas las otras cosas e materiales que para ello fuere nesçesario e dexarlo hecho e acabado en perfizion a vista de maestros e que si dentro de vn año adelante primero despues de acabada la dha obra se cayere o quebrare o hiziere sentimi<sup>o</sup> que el dho maestro sea obligado á lo tornar a hazer a su costa e mision e obligose de lo ansi hazer e dar hecho e acabado en la forma dha e comenzarlo dentro de todo el mes de mayo primero e continuarlo dende en adelante no alzando mano de la labor los dias que no fuere fiesta y vales con diez ofiçiales y mas si el quisiere con que el dho maestro pueda estar absente desta obra en cada vn año desto

e tres años tres meses del ynvierno e que tienpo otro njnguno no falte ni pueda ser absente e si ansi no lo hiziere o si no hiziere e continuare e acabare la dha obra segund e como de suso se contiene o si faltare su presencia eçepto enl termjno de suso declarado fuera de mal o de muerte que yncurra e caiga en la pena del doblo de los mrs sobre dhos e que a su costa e mision del maestro el dho luis de la serna haga hazer e acabar la dha obra e la pena pagada o no obligo su persona e bienes a mas las ptes Renu<sup>on</sup> su fuero e las leyes e dieron poder a los jueces de la casa e corte e chanzillcria Renunçiaron las leyes de los hijosdalgo e a mayor abundami<sup>o</sup> el dho ju<sup>o</sup> de arandia se obligo al s<sup>r</sup> luis de la serna que dentro del dho mes de mayo prime<sup>o</sup> traera por fiadores que se obliguen con el de mancomun e cada vno por el todo o sus oblig<sup>es</sup> dellos por ante escrivano pu<sup>o</sup> para todo lo contenido en este contrato e para cada cosa dello a martin sanz de carizano e a pero sanchez su her<sup>o</sup> e a juan de vgaz e a su suegro e choa de Recabarrin o a los tres dellos con tanto que sea el vno dellos el dho mñ sanez vs<sup>o</sup> de la dha villa de algoybar e que si ellos no vinyeren que traera oblig<sup>on</sup> bastante dellos synada de escrivano pu<sup>co</sup> e la entregara dentro del dho termi<sup>o</sup> al dho luys de la serna so pena de pagar los dhos diez myll mrs que rreszbe de la señal con el doblo e pagada e no pagada la pena todavia sea obligado a traer la dha fiança o sus obligaciones synadas de escriu<sup>o</sup> pu<sup>co</sup> e ansi trayda la fiança sobre dha psonalmente o signada de escriu<sup>o</sup> pu<sup>co</sup> a su Ruego e pedimiento del dho maestro se obligo pero perez de arriola psente para que los dhos fiadores suso nonbrados son llanos e abonados pa la obra sobredha e si el dho luis de la serna tubiere contra ellos Recargo por no cunplir el prinzipal que los dhos fiadores seran llanos e cantiosos para esta quantia e si seyendoles pedido e demandado no fueren llanos e abonados e no bastare su hazienda para ello que el dho p<sup>o</sup> pz lo pagara por sus bienes los quales para ello obligo por este contr<sup>o</sup> Renu<sup>o</sup> su fuero a las leyes dio poder a los juezes de la casa e corte e chanzilleria e

todas las ptes hizieron contratos bastantes por ante mi fran<sup>co</sup> sanchez de collados escribano to<sup>s</sup> fran<sup>co</sup> de la serna e andres de la serna su hermano e al<sup>o</sup> rrodriguez mayor<sup>mo</sup> de la dha yglesia de señor santiago e albar sanchez de collados escriu v<sup>os</sup> de valljd e juan m<sup>z</sup> de la Renteria v<sup>o</sup> de andarri paso el contrato sobre dho entre las dhas partes ante mi fran<sup>co</sup> sanchez de collados escriuo e ante los testigos dhos Fran<sup>co</sup> sanchez.

La primera observación que se me ocurre al leer el anterior documento—aparte lo de que se estaba haciendo obra en la iglesia mayor—es que se otorgaba la escritura de contrato el 26 de Abril de 1498, y hasta el 5 de Junio no pide Luis de la Serna la autorización debida á la cofradía de Santiago. Esto que parece una contradicción no es más que la Serna, al tratar de hacer la capilla, para lo cual no había obstáculo alguno por parte de nadie, quiere fijar en ella su patronato y quiere hacerla sepultura de su familia, y para hacer allí los «cuatro arcos de sepulturas» y colocar escudos de armas y colocar el letrero en la imposta, necesitaba una autorización que equivaliese al reconocimiento del patronazgo ó su fundación, aunque no se dijera expresamente en los documentos, causa, sin duda, que motivó años después un pleito entre otro la Serna y la iglesia. La escritura de contrato se otorgaba el 26 de Abril de 1498 y, sin embargo, se fija para el plazo de ejecución de la obra, tres años, á contar desde la Navidad de 1497, como si la obra entonces hubiera comenzado. Lo que se traduce en que la ejecución de la obra se quiso fuera muy activa é inmediata la realización del pensamiento de la Serna, aunque más tarde se cubrieran todas las formalidades legales.

Que Juan de Arandía cumplió el compromiso al pie de la letra y ejecutó, por tanto, la obra de la capilla mayor, no puede haber duda de género alguno. Ya he citado el traslado de una carta de pago que leyó Martí por el que consta que el 3 de Diciembre de 1500, tres semanas antes de la Navidad en que terminaba el plazo de ejecución señalado para la obra, recibía Arandía los últimos 40.000 mrs. de los 450.000 importe ajustado de

la capilla, y aunque no se hace constar lo de las 20 cargas de trigo, hay que suponer que al recibir el maestro de la obra los últimos maravedís, ésta estaba terminada.

Se hizo el letrero de la imposta, por el interior, que había de ser, como dice el contrato, con letras esculpidas como las de la capilla del colegio de San Gregorio (1). Se hicieron los cuatro arcos ó nichos para sepulturas, y aún hoy puede verse en el exterior del ábside,—por la «calle principal», por la calle de Santiago,—el «encasamiento» con el santo á caballo, relieve de poco mérito artístico pero de carácter, y á la misma altura los escudos del matrimonio fundador, el de la Serna, con la banda y sostenido por dos sirenas, en el estribo de la izquierda del observador, y el de su mujer Blanca López de Calatayud, con el castillo, sostenido por águila esplayada y nimbada.

### III

Pocos años después de hacerse la capilla mayor, el «honrrado» Luis de la Serna, acometió la obra de la torre, y en 20 de Noviembre de 1504 otorgó la correspondiente escritura en unión de Juan de Arandía y García de Olave, maestros de cantería, que se encargaban de hacer la obra por 350.000 mrs. en un plazo de seis años. La escritura de concierto la publicó íntegra Martí (2) y éste apuntó también el hecho de que en 13 de Octubre de 1512 no estaba acabada de hacer ó de pagar la torre, pues que en el testamento otorgado ese día por la Serna se dice que «paguen al maestro que hace la torre de Santiago acabando la dha obra todo lo que se le deviere», lo que indica que no se había acabado la obra, no que no se hubiera pagado, como expresó Mar-

(1) En 1558 pudo solamente leerse del letrero: «Esta yglia e capilla mando hacer Luis de la Serna a gloria de Dios y de su bendita madre y del bien abenturado apostol Santiago patron de España...» Ningún historiador de la ciudad cita este letrero; si no es de extrañar en Antolínez de Burgos, sí en los demás, que ni le mencionan; por lo cual deduzco que ya no existía la inscripción ó no se podía leer, en época de Sangrador.

(2) *Estudios histórico-artísticos*, pág. 201.

tí; torre fué esta que mereció reclamaciones de los frailes de San Francisco en 1511, 1559 y 1724 porque desde las ventanas altas se descubrían «los secretos de dho monasterio.» Como dice la escritura, se colocó en uno de los frentes de la torre,— el que da á la calle de Santiago, el de peor aspecto por las exigencias de los frailes en cerrar las ventanas,—el escudo de Luis de la Serna, que aún se observa, pero sin la banda.

La Serna, á pesar de tantos gastos como le habrían originado las reconstrucciones de la nave, capilla mayor y torre de la iglesia de Santiago, hizo donación de otros bienes á su parroquia, así como también verificaron gastos otros sucesores suyos en el patronato. Por de pronto aquél adornó la capilla mayor de un buen retablo, y regaló á la Virgen una rica corona de pedrería y á la fábrica donó la capilla vieja con la condición que no pudiera enajenarla ni poderse enterrar en ella sin su licencia y sin pagar á la iglesia mayor la limosna estipulada.

En el contrato con Juan de Arandía para hacer la capilla mayor, este maestro se obligó á ejecutar un altar, que había de ser el altar mayor, con siete gradas, de piedra blanca de Fuensaldaña. Pero este detalle de la obra era un accesorio muy secundario del retablo que mandó hacer la Serna; Arandía, como he dicho en otra ocasión, no fué artista, fué un constructor, y sólo hizo el asiento, preparó el sitio donde había de colocarse el hermoso retablo que costeó la Serna y que trajo nada menos que de Florencia. Sería una obra de gran interés hoy, que demostrase la influencia del Renacimiento cuando aquí casi todo se hacía á lo gótico. Nada queda de él, ni he encontrado rastro alguno de sus fragmentos; cosa muy difícil de averiguar en la actualidad, pues en el primer cuarto del siglo XVIII se substituyó la obra florentina por la pesada armazón que hoy vemos, de un barroco cansado, de órdenes casi gigantescos.

En el pleito de 1558, ya citado, entre Luis de la Serna (nieta) y la iglesia, decía el testigo Pedro Sánchez de Portillo (de 66 años) que haría unos 45, poco más ó menos, (de modo que hacia 1513) que «estando en plática con otros en la dha yglesia vio quel dho luys de la serna dixo a los que con el estaban que le costaba mas aquel rretablo

que si fuera de plata lo qual dixo por que los que con el estaban alababan mucho el dho rretablo.» Otro testigo, capellán de la iglesia de Santiago, expresó que cuando vino á ser sacristán en la misma, el retablo de la capilla mayor estaba puesto en su sitio y que había «oydo dezir publicamente... que luys de la serna aguelo... abia hecho traer el dho rretablo a su propia costa de florencia...» y nada más. No pudo ser visto por los viajeros D. Antonio Ponz y D. Isidoro Bosarte en el siglo XVIII y principios del XIX y ni descripción de tan alabada pieza nos queda. La moda, como siempre, se impuso y era más de estimar una obra de retorcidas columnas y abundante hojarasca, que los primores de dibujo y los delicados relieves de principios del XVI.

Lo único que he podido averiguar de este retablo es que era de barro cocido y vidriado, una mayólica ó porcelana de gran valor. La referencia está en la *Historia inédita del convento de San Francisco de Valladolid*, escrita á mediados del siglo XVI por Fr. Matías de Sobremonte, conservada en la biblioteca de Santa Cruz, por donativo de D. Santiago Quintanilla. Dijo así el curioso franciscano al tratar de la capilla de Nuestra Señora: «...en el sitio principal de ella esta vna Imagen mui hermosa de la madre de Dios sentada con su hijo precioso en los braços. Imagen silla y vn arco de adorno es de barro cocido y bedriado de diferentes colores con tanto primor que parecen de pincel muy bueno. El insigne Diego Valentin Diez tan famoso en su arte de pintar, y tan noticioso en todas materias, afirma que esta imagen vino de la ciudad de Pisa y que es del mismo artifice que hizo el retablo del altar maior de la Parrochial de S. Iago que es de la misma materia y labor.»

Según dije antes y expuso Antolínez de Burgos, Luis de la Serna hizo una corona de oro y pedrería para la Virgen. En efecto; en una cláusula de su testamento mandó «que de un collar de oro que yo tengo de perlas esmeraldas que se haga una corona a la ymajen de nuestra señora de la yglesia de sanctiago... que esta en el altar do esta el Retablo de santa ana en el arco de mi capilla...» Este retablo tampoco existe, así como el que le substituyó en 1597 hecho por

Cristóbal Velázquez,—quien hizo también el principal de las Angustias,—según se desprende de la escritura otorgada ante el escribano Damián de Azentua el 17 de Junio de 1597, por el escultor citado y los testamentarios de Hernando de la Fuente y Ana Martín Cerán, que «dejaron mandado y ordenado que se hiciesse y pintasse un retablo de señora santana y otras figuras en la yglesia de señor santiago desta dha ciudad a la mano izquierda como entran á la capilla mayor», escritura que copia Martí, y de la que se saca en consecuencia que había de estar hecho para la Navidad del mismo año, que el precio era de 1.500 reales y que había de componerse de un pedestal con los retratos en media talla de los donantes con sus santos abogados, y de cuatro columnas resaltadas, dejando en el intercolumnio del centro un nicho para Santa Ana con la Virgen y Jesús delante «que se quite e se ponga», encima Cristo en la cruz con la Virgen y San Juan, y en el frontispicio de remate un Dios padre de media talla; en los nichos laterales irían, en la parte inferior dos estatuas que estaban hechas y tenía la iglesia, que eran Nuestra Señora y Santa Lucía, y en la superior, á los lados del Calvario, las figuras de San Pedro y San Pablo.

Ninguno de estos dos retablos existe en la actualidad, como he dicho, y aunque no fueran de la capilla mayor ni costeados por el fundador del patronato Luis de la Serna, algún derecho éste ó sus sucesores ejercerían sobre ellos, pues en el otro lado, á la mano derecha según se entraba en la capilla mayor, había otro retablito que describía así un escribano en 28 de Febrero de 1614, según los papeles del archivo de los Verdesoto, noticia que copió ya Martí y que yo amplió algo más con la descripción de todo el retablito: «cave el altar mayor por el lado de la epistola... una ymagen de nra s.<sup>a</sup> de pincel con el niño Jesus en los braços guarnecida de un marco de molduras dorado con un remate arriba de xpo nro. s.<sup>r</sup> en la cruz con nra. s.<sup>a</sup> y sant Juan a los lados y abajo una tabla que esta a manera de mesa o altar con la encomienda de Santiago pintada en campo blanco en medio de la tabla que estriba sobre unos brazos de hierro a manera de bufete y en la horla de la dha ymajen en la peana del marco

della en campo dorado esta un letrero que dice =puso aqui este retablo doña ana de rribera con licencia de los patronos desta capilla.»

Según el contrato de la hechura de la capilla mayor copiado antes, habría de llevar esta cuatro arcos en las paredes, para sepulturas de la Serna, su mujer y sus sucesores, y los padres de aquel, que yacían en la capilla vieja de San Antonio y San Cristóbal, según las capitulaciones con la cofradía, habrían de ser trasladados á la capilla mayor y enterrados nuevamente en el suelo. En efecto, en el testamento de la Serna dice y manda éste que sea enterrado en la capilla mayor de Santiago, donde estaba enterrada su mujer (que falleció antes de 1503) «que es a la mano izq<sup>a</sup> del ebangelio», y manda también «que se haga un bulto de alabastro a damiana de la serna», su hija, y se coloque donde está enterrada.

Por testimonios existentes en el archivo de los Verdesoto, se sabe que en 9 de Julio de 1632 el sepulcro de Luis de la Serna (el abuelo) y su mujer Blanca López de Calatayud, se conservaba perfectamente: era el primero á contar del retablo, en el lado del evangelio, y á más de las estatuas yacentes de los fundadores del patronato, hechas en alabastro, tenía por debajo de ellas el escudo de la Serna, en el centro, con una paloma encima y una cinta, que rodeaba las sirenas de aquél con la leyenda en verso, que alude, sin duda á haber quedado viudo:

Esta ave de gran bondad,  
y yo, por desdicha mía,  
perdimos la compañía,  
lloramos la soledad.

y á los lados los escudos de D.<sup>a</sup> Blanca, con el castillo. Todo ello estaba labrado en alabastro.

El 14 de Febrero de 1727 se citaban los dos arcos próximos al retablo, uno por cada lado, con dos estatuas yacentes en cada uno, y en los otros dos más próximos á la nave, otra figura tendida en cada uno, todas ellas de alabastro y mirando, como era costumbre y parecía lógico, hacia el retablo. También se citaban los escudos de armas colocados en los sepulcros, los de la bóveda de la capilla mayor, en la puerta por el lado de la iglesia y en el exterior de la torre.

En el primer tiempo de utilizarse la capilla mayor los enterramientos de los padres de Luis de la Serna, Francisco Núñez de la Serna y Teresa Rodríguez, como se estipuló, fueron trasladados y «los asentó en la dicha capilla mayor en hondo, al perfil del plano del suelo», según escribió Antolínez de Burgos, y cuando Alonso Diez de la Reguera (1), después de 1616 heredó el patronato, enlosó la iglesia y «trasladó los bultos de mármol que estaban en medio de la capilla mayor á los arcos segundos de dicha capilla: todo lo cual consta de instrumentos auténticos que certifico haber visto,» siguió diciendo luego Antolínez.

#### IV

Además de las obras y gastos que en la capilla mayor de Santiago hizo Luis de la Serna, y que he citado, donó á la iglesia otros ornamentos y ropas bordadas, todo lo cual demuestra su afición á la parroquia y ser persona muy principal, pues su oficio de mercader creó que lo ejercía en grande y equivaldría á lo que se llamó luego «cambio» y hoy «banquero» (2); su mujer

(1) Este caballero D. Alonso Diez de la Reguera adquirió, en el concurso de acreedores formado á los bienes de Juan de las Navas, en 1612 las casas hoy señaladas con los números 14 y 16 de la calle del Rastro, dos de las cinco «pares de casa» que hizo el conocidísimo casero de Cervantes, en una de las cuales habitaba, con su familia, el insigne escritor en 1605 cuando la muerte de Ezpeleta. En 10 de Mayo de 1616 otorgó D. Alonso Diez de la Reguera escritura de reconocimiento de censo sobre esas casas, á favor de D.<sup>a</sup> Lorenza de Portillo, D.<sup>a</sup> Orosia de Lezcano, y D.<sup>a</sup> Ana de Huerta, y con estas dos casas fundó aquél una capellanía en la parroquia de Santiago de Valladolid, á cuya capellanía agregó luego otras casas el sucesor de D. Alonso, D. Francisco de la Reguera.

(2) Tuvo Luis de la Serna sus casas principales en la plaza del mercado de la villa (Plaza Mayor), y debieron ser de importancia cuando, según el *Cronicón de Valladolid* (publicado en *Documentos inéditos para ilustrar la Historia de España, t. XIII*), el 18 de Marzo de 1475, al dejar el conde de Benavente D. Rodrigo Alonso Pimentel, la casa que era de Juan de Vivero en que moraba, á los Reyes Católicos, en su primera estancia en Valladolid des-

estaba emparentada y era de las familias más ricas de Valladolid. Algunos de sus hijos, Andrés y D.<sup>a</sup> Leonor de la Serna, también donaron á la iglesia otros ornamentos, y un «delante-altar bordado muy bueno con sus armas» Andrés. Y su mayorazgo, Francisco de la Serna,—pues en 8 de Febrero de 1499, por virtud de real facultad que al efecto alcanzaron de los Reyes Católicos, dada en Madrid el 10 de Abril de 1495, Luis de la Serna y su mujer Blanca López de Calatayud, otorgaron escritura pública de mayorazgo en favor de su hijo mayor Francisco de la Serna y sus descendientes, siendo una de las cláusulas que tuviera el patronato de la capilla mayor de Santiago—mandó hacer á su costa unos órganos por precio de 50.000 mrs. y los órganos viejos, sirviendo de modelo los de la iglesia de la Antigua, que contrató con Cristóbal Cortijo, vecino de Toledo, según escritura otorgada en Valladolid el 23 de Septiembre de 1515, ante el escribano Francisco de Salamanca (no Gervasio como dice el extracto de documentos relativos al patronato mencionado que tengo á la vista).

Francisco de la Serna estuvo casado con Doña Leonor de Bracamonte, según Martí, y sucedió en el patronato de la capilla Luis de la Serna, que casó con D.<sup>a</sup> Bunisel ó Broninsén Bernal y León. Expresa Martí que este matrimonio tuvo un hijo llamado Alvaro, que debió morir sin sucesión porque recayó el mayorazgo en Doña María, hermana de Luis, que contrajo matrimonio con Diego de Barros, regidor de la ciudad de Segovia; que el hijo de éstos, Alonso, también regidor de Segovia, casó con D.<sup>a</sup> Andrea Juárez y Segovia; que una hija de este último matrimo-

pués de ser reyes, la condesa «paso a posar a la casa de Luis de la Serna en la plaza.» Consta también que esas casas se quemaron cuando el famoso incendio de 1561, y luego se señaló solar para edificarlas en la Plaza «al canton de la calle que nuevam<sup>te</sup> se havia hecho de la Plaza mayor a la calle empedrada,» es decir, en el tramo de la calle hoy de Calixto F. de la Torre desde la Plaza Mayor hasta la calle del Caballo de Troya, pues se llamó calle Empeдрada á la de la Reina y Caballo de Troya, desde la de la Pasión á la del Poniente (Río), y desde ésta á la Rinconada, de la Valseca.

nio, llamada Francisca, en quien recayó el mayorazgo, se enlazó con Alonso de Verdesoto, regidor de la villa de Valladolid, vinculándose entonces el mayorazgo, y, por tanto, patronato de la capilla mayor de Santiago, en la familia Verdesoto, rica familia de que aun quedan descendientes. Pero Martí dejó pasar algunos claros hasta llegar á los Verdesoto. Por de pronto en una escritura de 1566 constaba vivían Luis de la Serna (el nieto) y su hijo mayor que se apellidaba, sin dar el nombre, Bracamonte de la Serna, y al decir hijo mayor era prueba que tenía Luis más hijos.

Además, en 1616 era patrono de la capilla de Santiago D. Antonio de la Serna y Bracamonte, que lleva los mismos apellidos que Luis, lo que induce á creer pudiera ser hermano de éste, nombre y apellidos que leo en una escritura de que trataré en seguida, á no ser que se llamase Don Antonio de la Serna Vega y Bracamonte, como dice Antolínez de Burgos; y que de este Don Antonio, por morir sin sucesión, heredó el patronato, Alonso Díez de la Reguera y de la Serna y luego sucedió D. Francisco de la Reguera.

Sea como quiera esto de la sucesión del patronato, es lo cierto que en 1612 se hacen obras en la capilla mayor que ejecuta Diego de Moro «maestro y alarife de esta ciudad», para las que suministró algunos materiales Benito Chamoso, mercader de hierro, que era yerno de Isaac de Juní, y que en 1616 se reparó el cuerpo ó nave de la iglesia «por inteligencia que el cura tuvo de sacar de los parroquianos la limosna para el dicho efecto», dice Antolínez de Burgos.

Estas obras fueron preparación y complemento de las de decoración de la capilla mayor que en 1616 se llevaron á ejecución por el pintor Diego Valentín Díaz, el excelente y piadoso artista cuyo estudio quizá fuera el origen de la obra monumental de Martí.

De esta obra del hijo de Pedro Díaz Minaya, también pintor vallisoletano, no tuvo noticia Martí. Pero dejó hablar al documento que demuestra una pintura curiosa, aunque por desgracia desaparecida.

Lo que Se capitula y Conçierta entre el s<sup>r</sup> Alonso díez de la rreguera y de la serna por si y en

nombre de don antonio de la serna y bracamonte patron de la Capilla mayor de la yglesia parroqial de señor sanctiago—y diego valentin diez pintor todos vecinos desta dicha çiudad sobre la obra de pintura que se a de haçer en la dicha capilla mayor en todas sus techumbres conforme al dibuxo y traza que entre las partes an hecho de la dicha obra = de pintura que esta firmada de sus nombres y de mi el presente escriuano = es lo siguiente———

✓ Primeramente que el dicho diego balentin diez ha de finxir vnos adornos de xaspe y marmol en los nichos que al presente estan hechos en la dicha capilla mayor y pintar los escudos que vbieren de quedar de piedra en los quatro nichos que estan en la dicha capilla y en lo demas tocante a esto se a de ymitar segun esta en la traça dibuxado———

✓ yten es condiçion que ençima destes nichos se an de açer vnos rrefaxados y rrequadros de faxas de azul y talla de amarillo y blanco y dentro destes Requadros en el que queda que a de ocupar con el adorno dicho dende ençima de los nichos hasta la cornisa, se a de pintar de vn lado la batalla donde se apareçio el glorioso señor sanctiago y al otro lado la fundaçion de nuestra señora del pilar de zaragoza; Por manera que la vna ha de estar sobre los dos nichos, y la otra sobre los otros dos haçiendo la correspondençia ymitando la traça del dicho dibuxo———

✓ yten es condiçion que al lado del Retablo prinçipal dende el adorno que ha de tener nuestra señora de los milagros, arriua hasta la cornisa se an de haçer vnos rrequadros con su talla y dentro dellos se an de pintar los quatro ebangelistas de color de marmol blanco y las dos ystorias rreferidas en la condiçion antezedente, de la misma manera exçeto que el campo destes quatro ebangelistas ha de ser azul, y este azul y lo demas que se gastare ha de ser esmalte, y en lo que queda del rretablo a la cornisa, se a de haçer vn pauellon con vnos angeles que le tienen hecho ansimismo de color de marmol de suerte que se a de ymtar en todo a lo que es el Retablo y a lo que muestra el dibuxo, que esta Rubicado de las partes

- ✓ y ten que en la cornisa se a de dorar el filete alto del rremate della y no otra cosa y en los otros mienbros, se a de tallar De oro y blanco y en el friso se an de escribir las letras que se ordenaren se pongan en quanto a lo que an de deçir porque todo el letrero ha de ser gotico escripto de negro y los mienbros que ban tallados han de ser los que muestra el dibuxo —————
- ✓ y ten que los escudos que estan Al Remate de las muchetas del cruzero si se acordare que queden alli se ayan de linpiar y Recorrer lo que estubiere borrado y en las muchetas de los arcos que ban rreçibiendo los escudos, se a de dorar vn perfil que haçe biuo y las demas molduras Restantes, se a de Repartir, ansi la media cana que se les sigue que es espaçiosa ha de ser blanca y un bozel que se sigue tallado de oro y blanco y otra media cana pequeña, o faxa que esta junto a el ha de ser Azul y en todos los demas, adornos y Requadramentos, se an de haçer faxas de azul y tallados de oro y blanco —————
- ✓ y ten que en las conculunetas que haçen los arcos de la dicha bobeda, se an de pintar en la de enmedio dios padre de color de marmol en campo azul y en las dos de los lados vnos angeles de la misma color y en el propio campo y en las dos Restantes que estan al lado de las dos bedrieras, se an de finxir otras dos bedrieras con mucha perfeçion —————
- ✓ es condiçion que el arco prinçipal de toda la dicha capilla donde estan las beneras, se a de adornar por de dentro y fuera de faxas de azul y labores o tallas de oro y blanco correspondiente a lo demas y dos escudos que estan por la parte de afuera limpiellos y rrecorrellos y haçerles dos festones, vno al Rededor, de cada vno=todo lo qual que dicho es ha de ser hecho al temple, con cola exçeto el oro que a deser al olio —————
- ✓ y ten que toda la dicha obra no ha de lleuar mas colores que blanco las figuras y historias azul las faxas, y amarillo lo tallado de suerte que en todo se a de haçer de la suerte y forma que esta hecho en el dibuxo —————
- ✓ y ten que todo lo que en la dicha obra se vbie-
- re de haçer han de ser los dibuxos della por donde se a de sacar de mano del dicho diego balentin diez el qual ha de poner para toda la dicha obra colores y oro, y manos, y a el se le a de dar el dinero en que esta conçertado y adelante se dira y blancas las paredes y bobedas y los andamios neçesarios esto por cuenta del dicho s<sup>r</sup> alonso diez de la rreguera —————
- ✓ y ten que por la dicha pintura hecha en toda perfeçion y como muestra el dibuxo, y segun se rrefiere el dicho s<sup>r</sup> alonso diez le a de dar y pagar, al dicho diego diez, o a quien su poder v derecho tubiere dos mill y quinientos rreales en tres pagas la terçia parte luego y la otra terçia parte quando aya hecho la mitad de la obra y la vltima terçia parte luego que la aya acauado de la manera que dicha es, todo lo qual le dara y pagara en moneda corriente al tienpo de las pagas llanamente y sin pleito alguno con mas las costas de la cobrança —————
- ✓ y ten es condiçion desta escriptura que demas de lo en ella rreferido que a de haçer y pintar el dicho diego balentin diez ha de adereçar las filateras y en el arco principal se a de dorar vn solo perfil que açe biuo al dicho arco y se a de entender el dicho perfil hasta la cornisa, y por esto se le añaden çinquenta rreales mas que por todos son dos mill y quinientos y çinquenta Reales y se le an de hir pagando conforme la mayor suma y en las mismas pagas y tiempos y plaços y el dicho diego diez a de dar acauada la dicha obra en toda perfeçion para el dia de pasqua de flores primera benidera deste presente año de la fecha desta escriptura, y a ello sea apremiado por todo Rigor de derecho y no lo cunpliendo ansi el dicho s<sup>r</sup> alonso diez de la rreguera pueda conçertarse con los ofiçiales mas peritos en el harte que allare a costa del dicho diego diez para que prosigan y acauen la dicha obra y si binriere a costar mas que lo conçertado, aya de ser a su cuenta y por ello pueda ser executado con sola la declaraçion con juramento del dicho s<sup>r</sup> alonso diez y esta escriptura como por guarentixia y llana obligaçion y queda rreleuado de otra qualquier prouança tasa y aberiguaçion, aunque de derecho se rrequiera=y para lo ansi

guardar y cunplir cada vna de las dichas partes por lo que les toca e tocar puede conforme a lo aqui tratado y capitulado obligan sus personas y bienes muebles y rraíces derechos y abçiones auidos y por auer para cuya execuçion y cunplimiento dan poder a todas las justiçias y jueçes del Rey nuestro señor de qualesquier partes que sean, a la juridiçion de las quales y de cada vna de ellas se someten y en espeçial a los señores alcaldes del crimen desta corte y Real chançilleria de valladolid, y a cualquier dellos para que por todo rrigor y labiamas sumaria que ser pueda les compelan y apremien a la paga y cunplimiento de lo que dicho es como si esta escriptura y lo en ella contenido fuese sentençia difinitiva de juez competente pasada en cosa juzgada o por las partes consentida y rrenunçiaron su fuero y la ley sit conbenerit de juridiçione e todas las demas leyes fueros y derechos testos y horde namientos de su fauor y la que probye la general rrenunçiaçion en fee y testimonio de lo qual lo otorgaron como dicho es ante mi el presente escriuano y testigos en la dicha çiu dad de valladolid a diez y seis dias del mes de enero de mill y seis çientos y diez y seis años, siendo testigos los liçenciados miguel martinez de castro cura de la dicha yglesia y andres ordoñez de la cruz y pedro de pesquera pres biteros veçinos de la dicha çiu dad y los otor gantes a quien yo el dicho escriuano doi fee conozco lo firmaron=alonso diez de la Regue ra=diego balentin diez=Passo ante mi, mi guel bezerra=vatestado=y=no valga e yo el dicho Miguel Beçerra scriuº del Rey nro sºr y vezino de la dicha ciudad Presente fui y lo ssigne en testimonio (*signo del escriba no*) de verdad

Miguel Beçerra

Carta de Pº=En la ciudad de valladolid a diez y ocho dias del mes de agosto de mill y seysº y diez y seys años ante mi el escriuº e toº parecº presºte diego balentin diez pin tor beçino desta çiu dad y confesso aber rreçiuído del sºr alonssº diez de la rre guera vzºº desta dha çiu dad seys mill y

çient Reales en Rº de plata doble los qua les le paga por la causa e rraçon conte nida en la obligaçion desta otra parte otorgada ante miguel beçerra escriuº rreal por las dhas partes y por las demasias que hubo en la pintura de la dha obra que es dorar el rretablo prinçipal de la dha yglesia y echar unos perfiles y coraçones en la capilla de la dha capilla mayor y todo lo demas dorado y pintado que esta hecho en la dha capilla mayor con el rretablo que esta dorado al lado de la epis tola del altar mayor y solo no entran en estas demasias ni esta carta de pago el rretablo dorado que se hiço para nues tra sª de los milagros que esta al lado del ebanxelio de la dha capilla mayor que este rretablo y todo lo demas que esta pintado en el techo de la naue de la dha yglesia es por quenta de la fabrica della y no del dho alonso diez de la rreguera=y de los dhos seys mill y çien Rº se dio por contento y pagado a su boluntad porque los rreçibe del dho alonso diez de la rre guera en la dha moneda de rreales de plata doble ahora de presºte en presª de mi el escriuº de que doy fee y de los di chos seys mill y çien Reales le otorga carta de pago en forma y lo otorgo así e firmo de su nonbre siendo toº miguel martinez de castro cura de la yglesia pa rroquial de la dha yglesia de sºr santiago desta çiu dad y gutierrez de hureña es criuº de probinçia desta corte y pº de quiros vºs desta çiu dad e yo el escriuº que doy fee que conozco al dho otorgan te=va testado/n=

Diego Valentin diaz Yo Lazaro de quesada escribano del Rey nro señor y del nuº desta dha çiu dad de valliª Presente fui e lo signe=

en testimº (*signo*) de berdad

Lazaro de quesada (1)

(1) Este escribano, Lázaro de Quesada, fué cuñado de Diego Valentín Díaz. Estuvo casado con Doña María de la Serna, hermana de Doña Ana de la Serna, primera mujer

Por el contrato transcrito, Diego Valentín Díaz se comprometió en 16 de Enero de 1616 á pintar para Pascua de Resurrección (aquel año 3 de Abril) toda la capilla mayor de Santiago, por la cantidad de 2.550 reales que había de abonar Alonso Diez de la Reguera, y aunque abundaban las imitaciones de mármoles y jaspes en adornos, había de hacer de mármol blanco dos historias que representaran la legendaria batalla en que se presentó á caballo Santiago, y la «fundación» de la Virgen del Pilar de Zaragoza, es decir, la aparición de la Virgen á Santiago en la ciudad cesaraugustana, sobre los nichos de los sepulcros; á los lados del retablo principal irían, también de mármol blanco, los cuatro Evangelistas; sobre el retablo dicho se imitaría un pabellón con ángeles, igualmente de color de mármol; en los tímpanos de los tres arcos de frente de la bóveda, se pintarían también de mármol á Dios Padre y unos ángeles, con otra porción de detalles que describe el contrato; pintura toda ella curiosa, porque Diego Valentín Díaz fué una especialidad en ese género, como lo acredita la magnífica imitación del retablo de la capilla de las Niñas huérfanas (HH. Carmelitas del Campo, hoy).

La pintura de Santiago no existe, probablemente sería borrada en el siglo XVIII al adornar nuevamente la capilla mayor con un gran retablo, por las dimensiones.

Repito que habría de ser interesante la labor de Díaz en dicha capilla; y al notar que todos los asuntos de figuras se habían de hacer imitando el mármol blanco, y recordando que el retablo vino de Florencia ó Pisa, puede suponerse que éste no era de grandes proporciones, por el pabellón que había de ir encima, y que sería de mármoles y porcelanas, por cuyo motivo se entonaban los asuntos al mismo color de aquel material.

La carta de pago que sigue á la copia autorizada del contrato, indica que el pintor reci-

bió 6.100 reales de plata doble, entrando en tal cantidad las «demasías», los aumentos de obra contratada, que eran, entre otros, dorar el retablo principal de la capilla mayor, hacer unos perfiles y corazones y dorar y pintar el retablo que estaba al lado de la epístola del mayor.

Pero aún hizo más obra Diego en la iglesia de Santiago: ya indicó Antolínez de Burgos, como apunté antes, que en 1616 se reparó la nave de la iglesia con limosna, que obtuvo el cura. La carta de pago de 18 de Agosto del mismo año copiada, expresa que las demasías ó aumentos no eran por el retablo dorado de Nuestra Señora de los Milagros, que estaba al lado del evangelio en la capilla mayor, ni por lo pintado en las bóvedas de la nave de la iglesia que era de cuenta de la fábrica de ella, lo que prueba que había corrido su labor á cargo del pintor vallisoletano (1).

(1) La terminación de esas obras de la capilla y nave de la iglesia se celebró con toda solemnidad el 10 de Julio del mismo año 1616, con luminarias la noche antes en las Casas Consistoriales, por ser Santiago la parroquia de la casa de ayuntamiento, razón por la que todos los años daba la ciudad una arroba de cera para el monumento de Semana Santa.

Referente á la solemnidad indicada leo en el *Libro de acuerdos del Regimiento* correspondiente al ayuntamiento de 17 de Junio de 1616, el siguiente acuerdo:

„sobre la fiesta del santísimo sacramento de santiago,„

„Este día entro en este ayuntamiento el cura de la yglesia de santiago desta çiu<sup>d</sup> y marcos de paz Licenciado Junco mayordomos de la cofradia del santissimo sacramento de dha yglesia y dio quenta como por acauarse la obra de la yglesia se a de pasar a su lugar y altar mayor della el santissimo sacramento y el mismo día azer la fiesta de la octaua y que tenia senalado se hiziesse con grande ostentacion al derredor de la plaça mayor el domingo diez de Julio proximo y que por ser fiesta tan grande y de la parroquia desta çiu<sup>d</sup> le suplican se sirua de por çiu<sup>d</sup> onrrar la procision y de que se les de liçençia para poder por su quenta sacar los jigantes y que la noche de la vispera se pongan luminarias en los valcones del ayuntami<sup>o</sup> y ventanas del consistorio y aviendose salido fuera tratado y conferido sobre ello los dhos señores acordaron que en la dha proçision la çiu<sup>d</sup> la aconpañe y vaya a ella y el mayordomo de propios por quenta de destribuciones rrepartan çien rreales entre los cavalleros rregidores que a ella fueren conforme la costumbre y se le rreciuan en qt<sup>a</sup> y p<sup>a</sup> dha proçission se les de los jigantes para que los saquen por su quenta=y así mismo el mayordomo de propios ponga en los siete balcones vajos luminarias de açhas y

de Diego Valentín Díaz. A pesar del apellido que adoptaron las hermanas, no tenían ninguna relación de parentesco con los patronos primeros de la capilla mayor de Santiago. Sus padres fueron Hernando de Almira y María Alonso, vecinos que fueron de Palenzuela.

Una última observación he de hacer sobre el documento transcrito. En él escriben tanto el escribano Miguel Becerra, ante quien pasa el contrato, como Lázaro de Quesada, que autoriza la carta de pago, Diez por apellido del pintor. Eso no importa, eran muchas coincidencias de nombres: el pintor firma en la carta de pago «Diego Valentín Díaz» como se ve en el calco

(FIRMA DE DIEGO VALENTÍN DÍAZ EN 1616)

que he hecho de ella, igual á las que dió Martí en su obra, como puede cotejarse. Esas y otras equivocaciones mayores se observan en documentos de la época por lo que se refiere á nombres y apellidos y poblaciones.

## V

Obra de verdadera importancia artística no volvió á verse en la capilla mayor de Santiago, ni los patronos hicieron cosa de cuantía por conservar la magnificencia con que enriquecieron aquélla siglos antes.

No he encontrado dato alguno de interés sobre el retablo actual que sustituyó al florentino; únicamente apunto una fecha próxima de la

en las ventanas del consistorio lo mismo de manera que de vna acHa se aga para ello Tres partes y en los demas valcones de las casas del ayuntamiº y segundas y terceras se pongan velas que todo llegue el coste a duzientos rreales y no mas los cuales cobre y pague el dho mayordomo y gaste en el dho efeto de donde le ordenare y librare el señor liçenciado Xpobal de rroa Teniente de corregidor y de lo vno y otro se tome la rrazon y al que los diere se le rreçuan en quenta y al dho mayordomo con libranza del dho señor Teniente y cartas de pago.„

desaparición de éste. En 22 de Julio de 1728 decía el patrono D. Francisco de Verdesoto que la capilla estaba ocupada con los andamios hechos para dorar el retablo. Y en efecto, el ensamblador Ventura Pérez (1) apuntó que el 8 de Septiembre de 1729, «se trasladó y colocó el Santísimo Sacramento en el retablo dorado nuevamente en la parroquial de Santiago»—en cuya solemnidad hubo mucha fiesta en todas las calles de la parroquia—y aunque dice «dorado nuevamente», lo que manifiesta que había sido dorado el retablo otra vez, por lo menos, fácilmente se colige por el estilo de la arquitectura allí puesta que si no era del mismo siglo XVIII, no sería de muchos tiempos antes.

Ese patrono, por esos años citados de 1728 ó 1729 (2), probablemente puso en la capilla mayor «cuatro cuadros de cuatro Evangelistas, pintados en lienzo, con sus marcos tallados y dorados con sus escudos de armas», y si, como dicen los papeles del Archivo de los Verdesoto, era condición precisa impuesta por los fundadores (que no eran tales ya, sino sucesores de ellos), que estuvieran siempre colocados en la capilla mayor, uno encima de cada uno de los cuatro nichos sepulcrales, hay que sentar, que cuando se colocaron en la capilla ya estaban borradas las historias que

(1) *Diario de Valladolid*, pág. 99.

(2) En el extracto de los papeles del archivo citado que tengo á la vista, figura como patrono Don Francisco de Verdesoto de 1728 á 1745, por lo menos. Por cierto que este año situó la renta de la dotación de la capilla en otros bienes en que estaba situada.

Don Antonio de la Serna y Bracamonte, en 9 de Marzo de 1616, otorgó escritura pública de concordia, ante Pedro de Vega, por la que se obligó á dar y pagar perpetuamente á la fábrica de Santiago, 5.500 mrs. de renta anual por la dotación de la capilla y para reparos ordinarios, situando esta renta en los bienes del mayorazgo, y especialmente sobre un censo de mayor cantidad que tenía sobre unas casas que Doña Polonia Cisneros poseía en la Plaza Mayor de esta ciudad. Don Francisco de Verdesoto fué facultado en 1741 para redimir dos censos, uno de 200.000 mrs. de principal y otro de 155.000 de los 5.500 de rédito á favor de la iglesia, é imponerlos de nuevo sobre otros bienes del mayorazgo, á razón de 2 y medio por 100. ¿Esas casas de Doña Polonia Cisneros, serían las que se hicieron poco después de 1561 en sustitución de las principales de Luis de la Serna, el abuelo? Es probable.

imitando al mármol pintó Diego Valentín Díaz, que en los mismos lugares habían de hacerse, de la Aparición de la Virgen del Pilar á Santiago y la batalla de Clavijo, así como los otros cuatro Evangelistas que pintó á los lados del retablo mayor traído de Florencia.

Después de estos cuadros, ya no encuentro rastro alguno por el que se deduzca que los patronos sostenían con dignidad otra cosa que no fuesen los derechos del patronazgo, antes al contrario, ese retablo, ó mejor dicho, el retablo actual tiene todos los indicios de haber sido costeadado por la fábrica de la iglesia, precisamente por ello y otros detalles análogos, es fácil se moviera Don Francisco de Verdesoto y entablara cuestiones que motivaron mandamiento ejecutivo expedido en 1728 por los Gobernadores del obispado, en sede vacante.

La obra de desnaturalización de la capilla tal como Luis de la Serna la dejara, y la decorara un siglo después Don Antonio de la Serna y Bracamonte, estaba hecha antes de terminar el primer tercio del siglo XVIII; las modernas obras que

todos hemos conocido, ya no hacían más que se hizo anteriormente: en 1883 se colocaron mesa de altar, sagrario y tabernáculo de mármol de Macael en la capilla mayor; en 1895 se pintó la iglesia y se pusieron vidrieras de imagería, con otra porción de detalles de pilas benditeras, confesonarios, etc., pulcros y cómodos, pero exhaustos de aquel arte, verdaderamente arte puro,—y no arte industrial y de comercio,—que reflejasen el desconocido retablo venido de Florencia, de autor anónimo, y las pinturas al temple, de gran composición, del pintor vallisoletano Diego Valentín Díaz, que si se le ve sólo es en trabajos estimadísimos, como el retablo fingido ya mencionado, ó los lienzos de la *Sagrada Familia* y el *Jubileo de la Porciúncula*, hoy en el Museo de Valladolid, y si se vé asociado su nombre al de otro artista es porque pinta ó estofa las esculturas de Gregorio Fernández, como las de la *Sagrada Familia* en San Lorenzo de Valladolid ó la *Concepción* en San Miguel de Vitoria.

(Marzo de 1913.)



## EL RETABLO CON PINTURAS DE METSYS EN EL SALVADOR

Al publicar en 1912 mi estudio referente á *La capilla de San Juan Bautista en la parroquia del Salvador*, indiqué que Justi fué el descubridor del autor de las tablas de las portezuelas del retablo del Bautista, y que después de él, todos los entendidos han seguido la atribución que expresó de que las tablas de la parte alta: la *Misa de San Gregorio*, la *Adoración de los Pastores* y la *de los Magos*, eran debidas á Quentín Metsys. En nota expuse que Justi, en 1908, había reunido en una obra de dos tomos, varios artículos relativos al arte en España, que ya habían sido publicados anteriormente, en uno de los cuales trató del retablo del Salvador, y fijó la atribución citada de las tablas.

No conozco en detalle la obra de Justi; pero de referencias conozco algo de su criterio, y hay que sentar que el crítico alemán hizo el descubrimiento de Metsys en el Salvador en larga fecha, y el hecho le veo citado en un libro que leo ahora por primera vez, sin embargo de haber sido editado en Bruselas en 1907. Es el tal libro un estudio de *Quinten Metsys* por Jean de Bosschère, y pertenece á la *Collection des grands artistes des Pays-Bas*. En este trabajo se reseñan las obras atribuidas generalmente á Metsys, y únicamente se señalan en España una *Tentación de San Antonio* en el Museo del Prado de Madrid, atribuyendo el paisaje á Patenier, y el *Altar del Licenciado González* en la iglesia del Salvador de Valladolid, pinturas estas últimas que se incluyen en las primeras obras del maestro de Amberes.

En mi expresado libro (págs. 81-82), cité las obras que atribuían á Metsys en España. El tríptico del *Ecce-homo* y *San Jerónimo*—repetición,

quizá, éste del de Berlín,—en el Museo del Prado—números 1.559 y 1560 del *Catálogo*, en francés, de 1913—; dos tablas con el *Descendimiento* de la capilla real, y otro *San Jerónimo*, de propiedad del Sr. Andrada, en Granada, aparte las tablas de Valladolid. Para nada cita Mr. Bosschère el tríptico del *Ecce-homo* de Madrid y las tablas de Granada. Del *San Jerónimo* del Museo del Prado, que ya Mr. Armand Baschet—según el *Catálogo* mencionado—le creía original traído de Mantua por Rubens en 1603, y que se supone ser una copia del del Museo de Berlín, dice que toda la tradición que sirve de fundamento á la atribución, es el dicho de Jacopo de Trezzo á Sigüenza, que recuerda Hymans, por el que refería que esa tabla de *San Jerónimo* «era una de las primeras obras de un herrero de Amberes» (1), y conocidos los trabajos de Metsys, en hierro, se fijó paternidad á la pintura. Por otra parte, el *San Jerónimo* de Berlín, le atribuye Bosschère, como igualmente el Dr. Cohen, á Marinus, ó por lo menos en él reconoce su manera ó estilo. En cambio, comprueba con cita de Justi, que el cuadro número 1.615 del Museo del Prado, firmado por Joachim Patinir ó Patenier, tiene las figuras pintadas por Quentín Metsys, como expresó el *Catálogo*. Justi copió de un inventario de 1547, de El Escorial, refiriéndose á la pintura de *Las tentaciones de San Antonio*—de la que se da fotografiado en dicho *Catálogo*:—«Maestre Coyntin y M. Joachim. Tabla en que está pintada la Tentación de San Antón con tres mugeres en un paisaje de M. Joachim». Esa asociación de los nombres del paisajista Patenier y de Metsys, se

(1) Bosschère, *Quinten Metsys*, pág. 123.

explica hoy perfectamente, hasta por su amistad, pues en 1524 Metsys figura como tutor de los hijos de Patenier. Tampoco cita Bosschère la tabla número 1.932 del Museo del Prado, *La Virgen con el Niño Jesús y San Juan*, que Mr. Felgerman y otros críticos creen que es de Quentin Metsys, por más que el *Catálogo* la crea obra posterior á Metsys y de autor seudo italiano.

Lo que más me interesa del libro de Mr. Bosschère, es lo referente á las tablas del Salvador de Valladolid, y éstas las supone auténticas pinturas de Metsys. Dice y copia (1):

«El descubrimiento sensacional que hizo Carl Justi en Valladolid, suma una obra notable á la serie de las que se han creído de la juventud de Metsys. Se admite generalmente esta atribución que, siendo definitivamente confirmada, aclarará varias dudas sobre los primeros años del maestro. No conozco la pintura más que por reproducción fotográfica, pero ha sido extensamente descrita por el historiador que ha hecho el descubrimiento. La apreciación de Hymans sigue á continuación casi íntegra.»

»En una capilla, algún tanto abandonada, de la iglesia de San Salvador, de Valladolid, M. Justi ha descubierto un gran retablo que afirma, después de un estudio concienzudo, ser una de las obras más importantes de Quinten Metsys. Carece de firma; en cambio, una larga inscripción en lengua castellana está allí para decir al mundo y á la posteridad que el licenciado Gonzalo González de Illescas, miembro del Consejo de Fernando é Isabel, y su mujer Doña Marina de Estrada, son los fundadores de la capilla, que hicieron ejecutar en..... (el nombre del lugar ha desaparecido) el presente cuadro, puesto en el comienzo de 1504, la capilla fué acabada en 1492. Ricas esculturas recuerdan en el retablo los episodios de la vida de San Juan Bautista, patrón de la capilla. Continúa una *predella*... «por algún pintor castellano; los tableros grandes, atribuidos á Metsys, representan exteriormente la *Misa de San Gregorio*, interiormente la *Natividad* y la *Adoración de los Magos*. El conjunto mide 2.80 de largo por 2.20 de alto.

»M. Justi conocía esta pintura mucho antes de revelarnos su existencia. A continuación de un viaje por Bélgica, y provisto de fotografías de las principales obras de Metsys, volvió á verla y la estudió. La identidad de tipo y de manera pareció más evidente aún al sabio profesor. «La Virgen habría bastado para la identificación», dijo, y así se explica que más allá de los montes—Pirineos—la Madona del pintor de Amberes aparezca como antigua conocida al crítico familiarizado con las creaciones flamencas.»

«Luego, porque admite con Boulé que las obras tienen en ellas mismas pruebas que suplen el testimonio de la historia—y nosotros pensamos de ese modo,—la frase de M. Justi parece ser concluyente para establecer que Metsys no había esperado á que los cofrades de Santa Ana, de Lobaina, le dieran ocasión de mostrar sus actitudes como creador de asuntos más complicados que los que hasta entonces había revelado su talento. Hay que convenir también, que para una vida activa de más de medio siglo, era extraño que un pintor de tal importancia se hubiese limitado á producir las pocas obras que aceptamos hoy por auténticas, entre las que llevan su nombre. El porvenir nos reserva, sin duda, otros descubrimientos (1).»

M. Walter Cohen, que conocía igualmente esta obra interesante, halla un argumento más para la tesis que desarrolla en un capítulo: *Eine Berührung mit holländische Kunst* (2). Este autor señala la semejanza sorprendente que filia, según él, el tablero de Valladolid en la *Natividad* de la colección von Kaufman, de Berlín, que Friedländer atribuye á Geertgen tot Sint-Jans. El efecto de luz pronunciado y las pequeñas dimensiones de la tabla le dan un aspecto tan nuevo que se admite difícilmente, á primera vista, la influencia del arte sud-neerlandés. Pero, ella se muestra francamente en la portezuela del altar del Salvador. Sin embargo, no se trata más que de la parte inferior de la composición. Además, la luz ilumi-

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1888, t. 37, p. 206.—(Nota de M. Bosschère.)

(2) Una de las partes de sus *Studien zu Quinten Metsys*. Bonn, 1904.—(Nota de Mr. Bosschère.)

(1) Ob. cit., págs. 36-39.

nando la escena de Quinten, está más uniformemente repartida; el crepúsculo parece menos avanzado que en la *Natividad* de Berlín. La conformidad de las dos obras permite suponer, evidentemente, que Metsys conoció la tabla de la colección von Kaufman. Mas, casi encantadora y ciertamente más fina, la Virgen de Quinten aparece sólo diferente de la obra inspiradora. La expresión de la pintura, á pesar de ciertas imperfecciones del trabajo, es deliciosamente poética. Tan poderoso es el atractivo de esta obra, que no sé si deberá preferírsela á otro asunto de este género que el maestro pintó, según Friedländer, hacia el año 1510.

Es una *Adoración de los Reyes Magos*, perteneciente hoy á M. R. Kann, de París. La ejecución de este tablero le coloca, según la época generalmente designada, después del tríptico de Amberes...»

Por de pronto, se ocurre una primera observación sobre lo traducido: que, aparte los autores que ya indiqué en mi estudio se habían ocupado de las tablas de Metsys en Valladolid, han tratado de ellas Mr. H. Hymans, Conservador Jefe de la Biblioteca Real de Bruselas, Mr. Walter Cohen y el mismo Mr. Jean de Bosschère, cuyas apreciaciones, sin conocer la obra *de visu*, no dejan de ser atinadas.

Ninguno trata de la escultura del retablo. Pero en el libro de Bosschère se da una lámina de un grabado en madera, reproducido de un incunabile, de la Biblioteca comunal de Amberes, impreso en 1487, cuyo grabado representa á Salomé ofreciendo la cabeza de San Juan, asunto tratado con grandes semejanzas al mismo del retablo del Salvador. Ello no me diría nada, si ese grabado no se atribuyese en algo á Metsys. Pero dice, textualmente, Bosschère: «L' emprunt de Metsys à cette gravure en bois est indiscutable,» (página 70), y al recordarme sus analogías con el repetido motivo del retablo de Valladolid, me afirma más la duda, ó la probabilidad, al menos, que fuera trazada la parte de escultura por el mismo Metsys, según dejé traslucir en mi estudio citado (página 67).

Al referirse Hymans á la larga inscripción de la capilla, hizo entender que había desaparecido

el nombre del lugar á donde se habría encargado el retablo. Copié la inscripción íntegra en mi estudio (página 36), y ella, en ese pasaje, dice: «..... dotaron esta capilla mas e hornamentos lo mejor que pudieron e mandaron hacer este retablo en el qual se asentó aquí en comienzo del año.....» de 1504. La coincidencia de terminar la parte de inscripción sobre el arco de entrada con la frase «este retablo en», y seguir en el lienzo de pared adyacente á la capilla mayor de la iglesia «el qual se asentó», hace creer, muy cuerda-mente, que quiso decirse: *mandaron hacer este retablo en tal parte, el cual se asentó aquí*, etcétera; en ese caso, en efecto, faltaría el nombre del lugar donde fué encargado; pero no hay espacio para escribir el nombre del pueblo de ningún modo, y hay que suponer que no ha desaparecido palabra alguna de la inscripción, que debió mostrarse en un principio tal como la copié. Ello es un error ó falta de redacción á que nos tienen acostumbrados los que grababan ó pintaban los letreros, y que se observa en otros particulares de la misma inscripción. De todos modos, poco podía importar esa omisión del nombre de la población donde se encargara el retablo, cuando la obra bien alto proclama el arte de Amberes.

Un detalle de más interés que todo esto, es la importancia real y efectiva de la obra de Metsys en el Salvador. Ella puede ponerse al lado, y resiste la comparación, con los trípticos de *Santa Ana*, en el Museo real de Bruselas; del *Entierro de Cristo*, del Museo real de Amberes; y del *Calvario*, del Museo Mayer van den Bergh, de Amberes también, obra capital del maestro bajo el punto de vista del paisaje, según G. Hulin, y una de las más bellas obras de Metsys, bajo todos los puntos de vista, según Bosschère.

Las pinturas de Valladolid constituyen la primera obra importante de Metsys. No hay más que recordar las fechas de las obras capitales del maestro de Amberes: en 1509 fecha el tríptico de la vida de *Santa Ana*; á 1510 pertenece la tabla de la *Adoración de los Magos*, de la colección de M. R. Kann, de París; de 1511 data el tríptico del *Entierro*. Con razón puedo decir que las portezuelas del retablo del Salvador, señalan

el límite, ó confirman al maestro, desde cuya época sus obras son más celebradas.

Además, la comparación de los tableros del Salvador de Valladolid, con algunas de las obras citadas, de las mejores y de mayor composición, comprueban la acertada atribución de Justi al señalar á Metsys como autor de las pinturas valli-soletanas. Muchos tipos de las figuras de aquellas tablas, tienen su correspondencia en las nuestras. Pero quiero fijarme, solamente, en dos detalles de un valor incuestionable. Ya dije en mi estudio, que la Virgen de la *Adoración de los Pastores*, era exactamente la misma que la de la *Adoración de los Magos*. Pues bien, el mismo tipo se repite en la Virgen del tablero central del tríptico de *Santa Ana*, y, según Bosschère, en la *Virgen en el trono*, de Bruselas. Algo la recuerda también la *Virgen en el trono* de la Kal. Gemälde Galerie, de Berlín, y aun en algunos rasgos la de la *Adoración de los Magos* de la colección Kann, de París. Pero sobre todo, las Vírgenes de las tablas de Valladolid y la del tríptico de *Santa Ana*, son el mismo modelo, tienen idénticos rostros, no se puede llevar á más la semejanza y la manera. Otras Vírgenes se citan también del mismo tipo: una en Bruselas (número 643.—*La Virgen y el Niño Jesús*), que se atribuyó á Metsys, y otra en el Museo germánico de Nuremberg, que si Cohen cree ser obra de un imitador de Metsys, Gustavo Glück, por el contrario, la «compara con la de las portezuelas de Metsys en Valladolid».

Ese tipo de mujer repetido por Metsys, ¿era su segunda amada esposa Catalina Heyns, pues la primera, Adelaida van Thuyt, ya había fallecido en 1507, época en que Metsys reunió un consejo de familia para regular la sucesión de su mujer y dar tutor á sus hijos menores? Bosschère no tiene fundamentos bastantes para responder á esa hipótesis, que han seguido algunos. Pero, yo indico que no tendría nada de particular que se repitiese el tipo de la esposa segunda en la *Virgen* de Bruselas y en la de la vida de *Santa Ana*, que «son incontestablemente ejecutadas según el mismo modelo»; pero, si es igual á la segunda, la de Valladolid, y las pinturas se colocan en la capilla de la iglesia del Salvador en 1504, ¿cómo se ar-

moniza la hipótesis con las fechas? Unicamente habiéndose casado Metsys en segundas nupcias antes de esta última fecha citada, ¿pudo suceder esto?

Sin duda, la mayor identidad está en las citadas de Valladolid y del tríptico de *Santa Ana*. Esta obra monumental me sirve aún para más comparaciones. El ángel volando del tablero de una portezuela de este que representa á *San Joaquín*, tiene también grandes parecidos, hasta en actitud y ropajes, como uno del tablero de la *Adoración de los Pastores* ó *Natividad* del Salvador.

Por último, dije en mi estudio (págs. 70-71), que en la pintura de la *Misa de San Gregorio* de Valladolid, por detrás de un cardenal, «asoma el busto de un sexto personaje, que se me representa el pintor del cuadro.» Esta hipótesis mía tiene su comprobación en una de las portezuelas del tríptico de *Santa Ana*, en el asunto que representa la *Ofrenda de Joaquín, rehusada*. Existió un autorretrato de Metsys en Amberes; él sirvió de modelo para tallar el medallón de piedra que se conserva en la actualidad, y por este identifica Bosschère que la cabeza inmediata al sacerdote en la *Ofrenda rehusada* es el retrato del autor del tríptico. Pues ese rostro es del mismo modelo que el «sexto personaje» de la *Misa* de Valladolid, que he supuesto podía ser el autor de las tablas.

La comprobación, por tanto, del nombre del artista de las pinturas de nuestra iglesia del Salvador, parece estar hecha definitivamente. Dejo á un lado muchos particulares que no dejan de tener su importancia á este fin: el modo de agrupar las figuras, por ejemplo, en los *Magos* de París y en la tabla de igual asunto de Valladolid; la riqueza de alhajas en ambas, las telas, el colocar las escenas en un plano muy adelantado; estilos y maneras son todos ellos que pueden apurarse y encontrar similitudes sorprendentes.

Con cierta timidez decía en mi estudio, que teníamos en Valladolid una obra considerable y de importancia capital del arte de Amberes; que podría ser de Metsys ó no, pero que era hermosísima, «obra magnífica, esplendorosa, rica», de cuya posesión debíamos vanagloriarnos; hoy,

sube de valor para mí la obra; la considero, comparándola como la he comparado, con hermosos grabados de otras auténticas de Metsys, otra obra auténtica de éste, pero acrecido su interés é importancia por ser la primera magna obra que adelanta en unos años la fama del artista de Amberes, del herrero de Amberes, como se le ha llamado.

\* \* \*

Cuando ya no podía utilizarlo en el estudio que he publicado sobre la capilla de San Juan Bautista, en la parroquia del Salvador, encontré también algún antecedente relacionado con su importantísimo retablo flamenco, sacado de las actas de la Comisión de monumentos históricos y artísticos de esta provincia.

Se refiere ese dato á que en 1865 se trató de restaurar el retablo, se limpió la capilla en 1866, se gestionó trasladar aquella hermosa pieza del arte de Amberes á la capilla del Colegio de San Gregorio, lo que hubiera sido un peligro, por tantas razones, de haberlo realizado, y se hizo al fin una limpieza en el retablo en 1867.

Los detalles pueden verse en los siguientes acuerdos de la Comisión de monumentos, que transcribo sin comentarlos, verdad que no tienen gran importancia. Son recogidos únicamente por referirse á una obra á la que he dedicado mi atención y de la que tanta *propaganda* he hecho porque se conozca dentro y fuera de Valladolid.

Dichos acuerdos son estos:

29 Abril 1865.—«También se ocupó de la importancia de la restauración del *retablo Gótico* existente en la Iglesia *Parroquial del Salvador* llamado de los Lacerdas, y se dió comisión al Sr. S. Roman para que con el Sr. Gobernador viera los medios más convenientes de llevar á cabo dicha obra.»

27 Noviembre 1865.—«Se dió cuenta de una comunicación del Excmo. é Ilmo. Sr. Arzobispo de esta Diócesis, solicitando de la Comisión su apoyo tanto respecto á los recursos pecuniarios que pueda costar según su consignación como acerca de su dirección facultativa para la restauración del *retablo Gótico* que existe en la Capilla

de la *Iglesia del Salvador* de esta Ciudad. Entendida la Junta, manifestó acerca del primer particular que si bien abundaba en los mejores deseos, no podía destinar en la actualidad fondo alguno de su corta consignación con aplicación á dicha obra, por tenerlos destinados é invertidos en la restauración del edificio de San Gregorio según acuerdos de Juntas anteriores, y hallándose después el edificio Santa Cruz, hoy Museo».

»Que respecto al segundo particular que comprende la dirección facultativa, esta Comisión siempre se ha prestado gustosa á secundar los deseos de todos los amantes á las Bellas artes, como tiene dadas repetidas pruebas en varios monumentos de esta capital. Pero que en atención á la clase de trabajo que había que ejecutar en dicho retablo y la necesidad de la asistencia constante de una persona facultativa, creía indispensable en dicha obra un Director facultativo elegido por la Junta de fabrica que se encargara de aquellos trabajos ajenos á la Comisión é inmediatos á su profesión. El Sr. Velasco manifestó la conveniencia de trasladar dicho retablo á la *Capilla de San Gregorio* por ser la única Iglesia en la población de su género y la única en la que puede colocarse en armonía con el género arquitectónico, logrando por este medio quitar el retablo que actualmente se halla en dicha Iglesia del género *grecoromano*, impropio con el resto del edificio.»

10 Enero 1866.—«Se dió cuenta de un oficio del Sr. Gobernador fecha 14 de Diciembre de 1865, en el que pide amplíe esta Comisión su informe, dado con fecha 5 de Diciembre acerca del estado de la *Capilla gótica del Salvador*. La Junta acordó: que se haga presente al Sr. Gobernador que las obras ejecutadas en dicha Capilla consisten, en el entarimado del piso y en una limpieza general del Retablo, estando todas las cosas en el mismo ser y estado que anteriormente.»

28 Abril 1866.—«Se hizo presentación de un expediente relativo al retablo de la Capilla situada á la derecha del presbiterio de la Iglesia parroquial del Salvador de esta ciudad. La junta acordó que se enterasen de su contenido los Srs. López San Román, Gil, Fernández de la Oli

va y el Secretario á fin de poder hacerlo á la junta en la sesión extraordinaria que se sirviese señalar el Sr. Gobernador civil para la resolución de este asunto.»

*12 Enero 1867.*—«El Sr Gil presentó una memoria acerca del retablo de la capilla del Salvador manifestando tener noticia de que por la junta de fábrica trataba de restaurarse por propia cuenta é inspiración en cuya virtud despues de un ligero debate quedó acordado elevar una respetuosa comunicación á S. E. el Sr. Arzobispo, llamándole la atención sobre la vigilancia que á esta Junta corresponde según reglamento ejercer sobre esa clase de restauraciones.» (Al margen:) «Véase la comunicación de S. E. I. de 23 de Enero de 67.»

*27 Enero 1867.*—«El Secretario que suscribe dió cuenta de haberse pasado al Excmo. Sr. Arzobispo las dos comunicaciones sobre relicarios

y sobre restauración de la capilla gótica del Salvador, leyendo la contestación á esta última en que manifestaba el prelado que no comenzarían las obras hasta que su autoridad concediera el permiso y que al impetrársele satisfaría los deseos de la Comisión, ordenando á la junta de Fábrica las dispusiera bajo la vigilancia de esta Comisión.» (Al margen:) «Véase la comunic.<sup>n</sup> de 21 de Enero de 67 y su contest.<sup>n</sup> por S. E. I. en 23 del mismo.»

*23 Febrero 1867.*—«El Sr. Gil dando cuenta de su comisión de vigilancia sobre la restauración del retablo del Salvador manifestó que se había avocado á la persona encargada de dirigirla la cual le prometió dar cuenta á la comisión antes que se emprendiera.»

Nada más por ahora.

(Marzo de 1914).

## Diego Valentín Díaz y sus retablos fingidos.

---

Se ha hecho patente en diferentes ocasiones el contraste entre la Escultura y la Pintura vallisoletanas, y no se han explicado algunos que mientras la primera llega á adquirir un desarrollo incalculable en el siglo XVI y primer tercio del siguiente, conduciendo á una Escultura nacional, la Pintura no logra un puesto tan relevante como aquélla, ni llega á contar artistas, no sólo que descuellan en primera fila, sino que sostengan una escuela, siquiera geográfica, en ciudad de tanta importancia como Valladolid era en el mundo de la época expresada. Ese marcado contraste trae como corolario la negación de la Pintura en Valladolid, mal grado la residencia de la Corte de Felipe III en los principios de la centuria XVII.

No hay que llegar á tanto. En Valladolid hubo pintores, algunos de acierto. Lo que sucedió fué que el desarrollo de la Pintura española se retrasó con relación al de la Escultura, y cuando aquélla tomó en el siglo XVII el incremento asombroso de todos conocido, Valladolid había perdido su preponderancia y había caído en la reacción más estupenda en lo referente á las Bellas Artes, únicamente contenida por lo á la Escultura relacionado, por el impulso colosal que adquiriera años antes, sostenido por el genio de Gregorio Fernández, educado en las tradiciones de los antiguos maestros del Renacimiento, pero después del cual ya no hubo artistas que con los mismos alientos retrasaran el período de larga decadencia en que se vió envuelta Valladolid.

Así y todo, y aun suponiendo que los pintores vallisoletanos derivasen de aquellos otros que encarnaron, doraron y estofaron los retablos, cada día más interesantísimos, que aquí se labraron en el siglo XVI, vino á formarse una especie de escuela vallisoletana, bien que modestísima,

que alternó, en cuanto la era posible, con la Pintura española.

Valladolid tuvo pintores de mérito: los nombres de dos de ellos, nacidos en esta ciudad, figuran muy dignamente en el Museo del Prado, de Madrid: Bartolomé González (1564-1627), que pintó para Felipe III, y D. Antonio de Pereda y Salgado (1608?-1678), cada día más conocido y estudiado, y, por lo mismo, de significación más señalada en aquella época, de la escuela madrileña que se llamó «del mejor tiempo». De entre los pintores de fuera que aquí residieron, se cuentan Bartolomé de Cárdenas, portugués, los hermanos Carducho, el coloso Pedro Pablo Rubens, entre los más conocidos, cuya residencia está comprobada documentalmente; y en Valladolid tuvieron sus estudios ó talleres, ó en la misma ciudad nacieron, los que se llamaron Gregorio Martínez, conocido é identificado ya como buen artista; Pedro Díaz de Minaya, padre del piadoso Diego Valentín Díaz, Tomás de Prado, Felipe Gil de Mena, Fr. Diego de Frutos... entre otros, grupo de artistas que si no con grandes alientos, no dejan por eso de sostener una especie de escuela vallisoletana de la pintura, que se inicia en el siglo XVI y se continúa hasta el XVIII, en que desaparece para tener luego algún chispazo á la vez que se creaba la que andando los tiempos había de ser la Academia de la Purísima Concepción.

De ese grupo de pintores vallisoletanos tres dominan bastante: Gregorio Martínez, como digo, perfectamente identificado ya con sus cuadros de la *Anunciación* en el Museo (procedente de San Agustín) y la *Sagrada Familia*, en la sacristía de San Miguel; Diego Valentín Díaz y Felipe Gil de Mena. De ellos, el segundo logra sostener por más tiempo la maestría y acreditar sus méritos

en gran escala, bien porque su vida es más larga y conocida, porque su obra es más abundante que la de Martínez, quizá mejor catalogada por vivir en tiempos más próximos á los nuestros, y por ser maestro de Felipe Gil de Mena, quien sucedió á Díaz, una vez fallecido éste, en su estudio, taller ú obrador, en aquellos obradores fronteros á la parroquia de San Lorenzo, donde antes trabajó el pintor llamado por el duque de Lerma para que le adornase el convento de San Pablo, Bartolomé de Cárdenas, ya mencionado.

Diego Díaz llegó á ser más popular por su misma piedad: gastó cuantiosa suma de miles de ducados en la construcción y adornos de la iglesia del colegio de Niñas huérfanas (hoy Carmelitas del Campo); fué familiar de la Santa Inquisición; y su estudio estuvo siempre repleto de encargos, así que con vuelos propios dejó la compañía de su padre y otros artistas que compartieron con él el trabajo de pintar retablos, entonces de más atención que ahora, por lo mismo que las esculturas se pintaban como si fueran cuadros: de ahí los escrúpulos de Gregorio Fernández para quien trabajó Diego Díaz.

La biografía de este artista se puede decir que está hecha con las investigaciones de Martí recogidas en sus *Estudios histórico-artísticos*. No he de insistir en ella. Pero, sí, he de hacer una observación que choca á primera vista. Según los críticos que han estudiado la obra de Díaz, se ofrece éste dibujando correctamente; tienen sus obras un colorido inspirado en buenos modelos; se le califica de «excelente perspectivo lineal»; es pintor erudito, y, sin embargo, no suena su nombre sino en muy secundario lugar en la Pintura española y queda muy por bajo de la de su paisano D. Antonio de Pereda y Salgado. Tenía Díaz méritos y circunstancias para haber brillado más en la historia de las Artes bellas españolas, y su nombre no sale, cuando más, de los límites de una región, de esta región en que Valladolid es centro de la vida

Es Diego Valentín Díaz muy apreciado del «pintor de reyes» y «rey de los pintores», del gran D. Diego Velázquez de Silva; desean ser retratados de su mano, personajes de significación de otras tierras, de Salamanca, por ejemplo;

el obispo de León, al recibir un lienzo del *Salvador*, en 1.º de Julio de 1644, encomia la labor de Díaz, y le expresa con cierto entusiasmo que «El cuadro ha salido como de mano de Vmd.», y muy alabado, con razón, de todos cuantos le han visto, por lo que el prelado se le obligaba á que todo lo que se hiciese en su iglesia y obispado, «de pintura de consideración», á él se lo fiaría por la seguridad de quedar satisfecho; el pintor húngaro Juan Privisier quiso conocer á Díaz «movido de la fama», pues que nuestro pintor era el «principal maestro de su noble facultad en estas partes», como le decía el P. Andrés Saló en Diciembre de 1647; y, sin embargo, como digo, el nombre de Díaz no suena, ni está grabado al lado de los grandes maestros de la Pintura española, siquiera al lado del ya repetido Pereda, su paisano. Es que Diego Díaz es excesivamente modesto, su modestia, sí, es exagerada; hubiera hecho un gran papel en la escuela de Madrid, si como Pereda á Madrid acudiera á la lucha, á la conquista de un nombre insigne que se grabara en mármoles y bronces; pero la lucha, aun esa noble lucha del trabajo y del talento, la rehuye; su carácter apacible y tranquilo, bonachón y piadoso, estaría fuera de su centro, al separar al hombre de su Valladolid y de los lugares de su devoción favorita. Es modesto y tiene conformidad: las puertas de su obrador nunca están cerradas en Valladolid para una labor abrumadora; aquí consigue caudal no escaso y se conforma con que le llamen el «señor Diego», con lo cual se comprueba el respeto, la consideración, la dignidad, la honradez de que está revestido, todo ello debido á sí mismo.

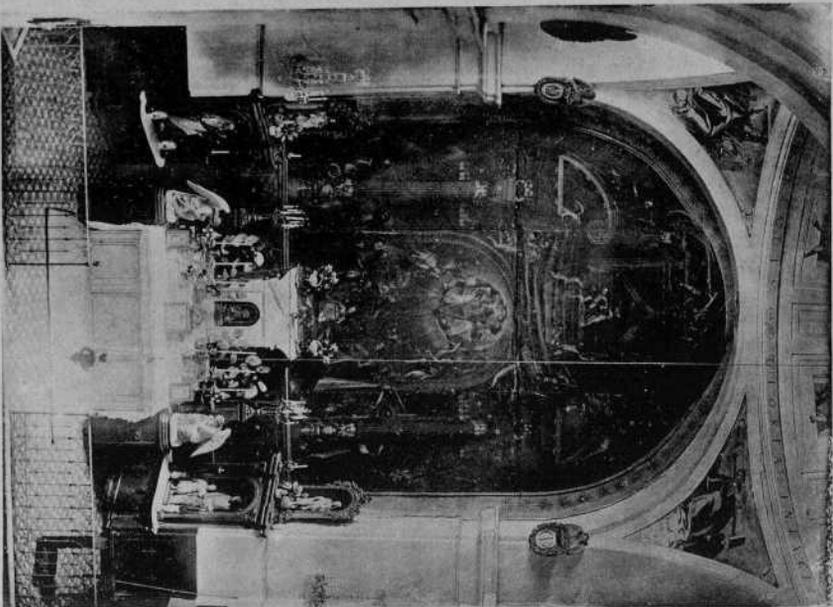
La obra de Diego Valentín Díaz, va siendo muy conocida, gracias á Martí, y precisamente las meritísimas investigaciones de éste fueron iniciadas en este artista y el éxito le impulsó á nuevos estudios y trabajos siempre consultados.

Pero de un aspecto de la obra de Díaz quiero tratar sucintamente, pues no se ha apurado, y menos por Martí, el estudio de las obras que con fundamento pueden serle atribuídas. Un gran lienzo le dió fama de perspectivo lineal, y yo creo que la suerte debió repetirse más de una vez.

Ha sido corriente suponer que Diego Valen-

BIBLIOTECA POPULAR  
VALLADOLID

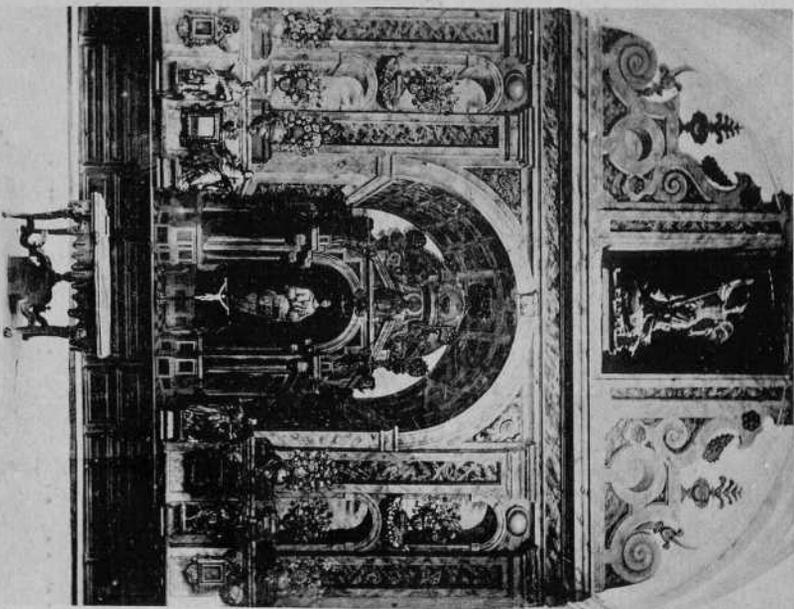
VALLADOLID



(De Iols, de F. Santos.)

Retablo fingido, en el colegio de Niñas Huérfanas.

BIBLIOTECA POPULAR  
VALLADOLID



Fot. Lacoste - Madrid.

Retablo fingido, en la sacristía de San Miguel.

(Obras de Diego Valentín Díaz.)

tín Díaz fué fundador del colegio mencionado de Niñas huérfanas, y si es verdad que adquirió el patronato en 1677, pues en 22 de Enero se dió licencia para hacer la correspondiente escritura, un siglo antes se había hecho la fundación, como el mismo Díaz dijo, y se rectificó la especie á partir de la publicación de la *Historia* de Sangrador. Martí amplió con algunos detalles la historia de la fundación piadosa. Las palabras de la inscripción de la iglesia del colegio que dice que «Esta iglesia hizo y la dedicó» el pintor Díaz «al nombre de María Santísima», juntamente con citar en seguida el patronazgo del colegio, hicieron deducir á los primeros escritores que en ellas se fijaron, que la fundación se debía, del mismo modo, al piadoso pintor.

Lo cierto é importante á mi objeto es que Díaz tomó á su cargo lo que parientes suyos habían dejado, y adquirido el patronazgo, puso mano á la obra de hacer la iglesia nueva, prosiguiendo el ideal de su tío D. Luis Meléndez de Nobles, marido segundo de Doña Ana del Castillo, hermana de la madre de Díaz (1); y, en efecto, en 24 de Julio de 1653 estaba ya terminada la iglesia y adornada de las obras que allí dejó el entusiasmo y fervor del pintor, que aun llegó á más, pues habiendo sido uno de los fundadores de la cofradía de San Lucas Evangelista, patrón de los pintores y escultores, quiso, un año antes de terminarse por completo la iglesia de sus amores, que la fiesta anual que la cofradía celebraba, tuviese lugar en la nueva iglesia, para lo cual cedía un censo Díaz, todo porque siendo iglesia de un pintor, hubiera de llamarse «la iglesia de los pintores», asunto que se concertó con la cofradía en diferentes ocasiones, pareciendo ser la definitiva en 10 de Febrero de 1659.

Entre las obras de Díaz en el colegio, la más importante es el retablo mayor, pintura en lienzo que finge un retablo de talla y escultura y emsamblaje al estilo de los de bulto que se hacían en la época. No hay documento alguno, por lo

menos yo no le conozco, que diga que ese trabajo es de Diego Valentín Díaz; pero me parece que las razones sobran para fijar la paternidad del retablo fingido. La iglesia es costeada por un pintor de mérito, en su época; en ella tiene éste puestos sus entusiasmos; se coloca en la capilla mayor una obra grande de buena pintura, en lugar de un retablo de bulto, que pudo tener lienzos ó cuadros pintados; ¿no es razón y fundamento bastante para ser obra suya? ¿hubiera cedido Díaz esa satisfacción á otro artista?

Los escritores de cosas de arte, todos, sin duda alguna, atribuyeron la obra á Diego Valentín Díaz, y todos la encomiaron y elogiaron cumplidamente. Palomino ni citó la obra, ni el nombre del pintor vallisoletano, y hasta Ponz no se dió publicidad á una y otro, sirviéndole de guía el P. Juan Interian de Ayala, que por primera vez dió la filiación de los lienzos del retablo fingido (1). Ponz por su parte escribió (2) á propósito de este retablo:

«El quadro del retablo se reduce principalmente á un lienzo grande, que finge otro retablo de arquitectura bravamente pintada, que engaña á la vista, y en el medio á S. Joaquin, Santa Ana, y nuestra Señora niña trabajando, y además el Arcangel S. Gabriel con un ramo de azucenas en la mano. En el resto del expresado lienzo hay fingidas estatuas, y otros ornatos: dicha obra es de mano de Diego Valentín Díaz, y desde luego se puede asegurar por ella sola, que fué un Pintor de mucho mérito, de quien ya dixé á V. algo, hablando de la Iglesia de Monges Benedictinos, y del claustro de San Francisco. Parece que se equivoca Palomino en la Vida de Felipe Gil, atribuyéndole esta pintura. Acaso haria este los retratos del fundador, y de su muger.»

Como no podía menos de suceder, D. Agustín Ceán Bermúdez en su conocido *Diccionario histórico...* (3) trató de Diego Valentín Díaz, y catalogó las pinturas entonces conocidas del artista, indicando de ésta:

(1) Estos empezaron la construcción del colegio, y á ello se refiere Antolínez (*Hist. de Vallad.*, p. 383) al decir de las Niñas huérfanas: «Están fuera del campo, y se va fabricando casa é iglesia que dan no pocas señas de ser obra grande.»

(1) *Pintor Christiano instruido*, pág. 195, núm. 6 de la edición original en latín, y tomo II, pág. 16 de la traducción de D. Luis Durán y Bastero.

(2) *Viage de España*, t. XI, c. 3.<sup>a</sup>, n. 49.

(3) Tomo II, pág. 12.

«Pero la obra que le hace mas memorable es el retablo que fingió en lienzo en la capilla de la casa de niñas huérfanas de Valladolid, que llaman de la Misericordia: parece verdadero, con buena perspectiva en la arquitectura y con estatuas que tienen ayrosas actitudes. Representó en el medio á S. Joaquin, santa Ana y á la Virgen niña y al arcángel S. Gabriel con unas azucenas en la mano.»

Bosarte (1) recopiló en un párrafo todo lo que se sabía de Díaz, y aunque en él refiere algo más de lo del colegio y su retablo fingido, copio de su libro:

«*Diego Valentin Diaz*. De este benemérito profesor de pintura se había ya llegado á perder la memoria en Valladolid en el tiempo que Don Antonio Palomino necesitaba noticias para escribir las vidas de los pintores; pues ni le informaron de sus obras ni aun de su nombre. La fundacion de la obra pia de Niñas huérfanas y su iglesia en el Campo grande de Valladolid, debieron de escribirle que era de Alonso Sanchez Coello, y así lo imprimió dos veces en su obra; la primera en el tomo I, libro II, cap. IX, pág. 178 de la edicion moderna, y la segunda en la vida de Alonso Sanchez á la pág. 390 de las vidas de los pintores. El P. Fr. Juan Interian de Ayala conservó la noticia de haber sido Diego Valentin Diaz el fundador de aquella obra pia; pero el P. Ayala escribió en latin, que es muy débil armario para guardar noticias de arte. El escultor Don Felipe de Castro, que fué Director general de la Real Academia de San Fernando, estuvo una temporada en Valladolid, y como en fuerza de su curiosidad llegase á ver algun quadro de Diego Diaz, apuntó este nombre en una cédula, que se conserva entre sus papeles que ahora posee Don Gregorio Ferro, Director actual de pintura en la Academia. Nada mas supo Castro relativo á la persona de Diego Diaz, como lo da á entender su apunacion. Puede ser que tomase luego mas noticias, pero aun con solo esta y lo que escribió el P. Ayala, pudo despues Don Antonio Ponz buscar su sepultura y su retrato, y registrar con cuidado la principal pintura de

Diego Valentin Diaz, asegurando con ella su memoria para la lectura comun en el tomo XI del viage de España, carta III, núm. 47 y siguientes. Por la inscripcion de su sepultura se sabe que fué casado, y que su muger se llamaba D.<sup>a</sup> María Calzada, que sirvió al Tribunal del Santo Oficio en calidad de familiar; y que falleció el año de 1660.

»Por lo que hace á su mérito artista, es preciso reconocer en Diego Diaz un excelente perspectivo lineal, y el mejor testimonio de esto es su retablo fingido en la iglesia de Niñas huérfanas. En quanto á la historia ó género histórico de la pintura, el mejor quadro suyo que he visto es el que hay en la capilla del Cristo de la Luz, que es una de las de la iglesia de San Benito el Real, el qual está firmado así: *Didacus Diaz pictor 1621*. Se incluye en un retablo de buena arquitectura, en cuyo sotabanco hay tambien dos quadritos en tabla apaisados: en el uno está San Pedro hincado de rodillas, y en el otro la Magdalena. El modo de componer de Diego Diaz era juicioso, devoto y muy atenido al decoro. El colorido es bueno, y el diseño correcto; y aun de mas gusto colorido son el San Pedro y la Magdalena pequeños que el quadro de la Sagrada Familia.»

Los escritores locales no añadieron nada nuevo á lo transcrito, y alguno de ellos casi lo dió importancia. Únicamente en tiempos modernos volvió á elogiar la obra de Díaz, D. Pedro Muñoz Peña (1), y la alabó con razón, diciendo:

«El retablo de la Iglesia del Colegio de Niñas Huérfanas es admirable por su perspectiva, pues está pintado para que aparezca como si estuviera hecho de bulto y de escultura; en él figuran columnas y estatuas, que producen un efecto maravilloso y sorprendente y que acredita la habilidad y recursos artisticos de este por muchos conceptos notable profesor.»

D. José Martí fué un entusiasta de Diego Valentin Díaz; fué éste, como he apuntado, el que le inició en sus estudios que nunca olvidaremos los aficionados, y trató por extenso del colegio de Niñas huérfanas y su retablo fingido. De éste escribió (2):

(1) *Viage artistico*, pág. 146.

(1) *El Renacimiento en Valladolid*, pág. 93-94.

(2) *Estudios histórico-artisticos*, pág. 6.

«Cuando proyectó los adornos para la iglesia de su Colegio, no ejecutó para el altar mayor el retablo de talla como era costumbre; y al pintarle él en un lienzo, por su mano, dos ideas debieron dominarle: una, consagrar su talento en honor de la Virgen y en obsequio de sus queridas colegialas; y otra, la de dar una valiente prueba de sus conocimientos en composición, en perspectiva y en dibujo arquitectónico.

»En medio del cuadro central está la Virgen niña ocupada en bordar en una tira de lienzo el Dulce nombre de María, mientras que los Angeles á su lado tienen enseres de costura, detalle tratado con gran arte por estar las figuras de éstos en cierta penumbra que evita se distraiga con lo accesorio la atención del espectador; á los lados, dominando la composición están San Joaquín y Santa Ana, viéndose asomar por detrás del primero, la cabeza del que había de ser esposo de la Virgen Madre; y allá en los ángulos inferiores del cuadro, donde la vista no alcanza fácilmente, hay pintadas tres cabezas; una de ellas es el retrato del mismo Diego Díaz contemplando la Virgen con amorosos ojos, y las otras son dos mujeres, de las cuales una indudablemente representa á D.<sup>a</sup> María de la Calzada. Extraño es que habiendo tenido tres esposas no haya incluido en el cuadro más que dos de ellas, pero ó no se alcanza bien á distinguir todos los detalles ó hay para esto alguna razón que no podemos descifrar. En cuanto á la parte arquitectónica fingida y todas las demás figuras, cuya descripción sería algo cansada, baste decir que demuestran las grandes cualidades de que estaba adornado y el estudio y la seriedad con que trataba los asuntos.

»Todos los amores de Diego Valentín Díaz estaban sintetizados en su Colegio de niñas huérfanas. Para ellas pintó el retablo principal, los cuadros de los demás altares, y para ellas pintó también el *Monumento de Semana Santa*; en el cual quiso á la vez hacer alarde de sus estudios en la ciencia de la perspectiva.»

En efecto; el *monumento* es un trabajo de perspectiva muy razonable y de buen efecto. Representa una larga galería con columnas á ambos lados, sobre las que insisten arcos transversales.

El frente está compuesto del mismo modo, y lleva en la coronación algunas figuras. El fondo, como es de suponer, está reservado para el Sacramento, con una brillante gloria. Está entonado el *monumento* con tintas claras, y no luce todo lo que debiera por defectos de la colocación, siendo uno de ellos el gran exceso de luces con que le adornan en los clásicos días de Semana Santa. No he podido hacer fotografía de esta obra por no prestarse á ello las pocas horas en que están montados los bastidores, dedicadas á las visitas de los fieles.

Con todo, este trabajo de perspectiva no tiene ni puede tener la importancia del retablo mayor fingido, toda una pieza de gran interés, la que observada en condiciones favorables de luz, y á pesar de lo oscura que está la pintura por efecto del humo de las velas,—por lo que me atrevo á pedir á quien corresponda, una limpieza cuidadosa y esmerada, que la obra merece,—hace dudar al iniciado de si es de bulto ó pintura simplemente el fondo de la capilla mayor, en la que puso Díaz toda su alma de hombre y de artista. Con razón le acreditan aquellos lienzos de «excelente perspectiva», como le calificaron críticos expertos.

Y, pintor que así manejaba la perspectiva, las labores cuyo principal mérito está en eso, en la perspectiva, ¿no tiene obras análogas que acusen su dominio y destreza en preparar tales composiciones? No sé lo que habrá fuera de Valladolid pero desde luego, en la ciudad de Diego Valentín Díaz (fué bautizado en la parroquia de San Miguel, la primitiva, el 2 de Marzo de 1586, y falleció, residiendo en la de San Lorenzo, el 1.<sup>o</sup> de Diciembre de 1660), existe otra obra similar que no dudo en atribuir también á Diego Díaz. Los que conozcan los rincones de la ciudad, seguramente supondrán que me refiero á la pintura del testero de la sacristía de la hoy parroquia de San Miguel, en la misma dependencia donde está la *Sagrada Familia* de Martínez, quizá jefe de la escuela vallisoletana de pintura.

Desde la puerta principal de la mencionada y diáfana dependencia, se observa á toda satisfacción, el testero de la sacristía, en el que ocupa todo el lienzo de pared un retablo fingido, pinta-

do sobre bastidores, imitando perfectamente el ensamblaje y la arquitectura de bulto. Tiene esta obra menos figuras que el de las Niñas huérfanas; pero está mejor conservado que éste, y se aprecia mejor que en él el mérito de la perspectiva y lo bien que trató el artista de la pintura la obra de arquitectura figurada.

Representa un solo cuerpo de cuatro pilas-tras, como un arco monumental, que dejando tres paños entre ellas, los laterales se ocupan por dos nichos, colocado uno sobre el otro, con jarrones y flores en los vanos. El paño ó compartimiento central queda limitado por un gran arco semicircular de bastante fondo, con el intradós encasetonado, que cobija un bonito templete, con columnas, frontones, cupulita, muy adornado con varios motivos y figuras, en cuyo trono está representada la Concepción. Entablamento horizontal y liso, remata este cuerpo, y sobre él insiste el ático, de sencilla composición, con un San Miguel de bulto en el centro, metido en nicho practicable.

No dejaba de ofrecer seria dificultad para el artista, el pie forzado de tener que desarrollar su composición pictórica en contraste con ese nicho y la estatua que en él en un principio se colocara. Pero la resolvió con habilidad y destreza suma, y el mayor elogio que de la pintura puede hacerse es que en ciertas condiciones de luz no se diferencia el nicho vaciado del ático de la ilusión que muestra la perspectiva. Muy bien entendida está ésta, en efecto, pero viene en su ayuda la armónica entonación del conjunto que la hace una obra curiosa y de interés.

No existe documento alguno que fije la filiación de la pintura, ni es fácil encontrarle por haber sido iglesia de Jesuitas (San Ignacio), por lo que ni he intentado la busca ni investigación correspondiente, y, sin embargo, no dudo en atribuir la obra á Diego Valentín Díaz; ¿en qué puedo fundarme? Recuerda algunos detalles del templete, otros del retablo fingido de las Niñas huérfanas; la época de la arquitectura imitada es la del tiempo que vivió Díaz; de ningún otro, no sólo en aquel período, sino en otro más próximo, se dice manejara la perspectiva como Díaz, como probó en el otro retablo fingido; ¿á quién,

que no fuera él, podría adjudicarse la obra? él tuvo en sus obradores de frente á San Lorenzo trabajos y dibujos perspectivas, mostró afición por ellos, comprobada por otras labores en pinturas decorativas de iglesias (capilla de Santiago, por ejemplo), á ninguno más que á él puede darse la obra, con fundamento serio, y á él se la adjudico y atribuyo yo.

Los historiadores y escritores locales se callaron, si lo supusieron, el nombre del autor de este retablo fingido, eso si le citaron, por lo mismo que Ponz y Bosarte nada dijeron de la obra; hasta Martí, con ser tan aficionado, como he dicho, á Diego Valentín Díaz, omitió en sus *Estudios* apuntar nada de esa labor de perspectiva; únicamente Muñoz Peña tuvo juicio crítico para expresar algo de la filiación de ese trabajo (1) á Díaz: «tiene además el retablo de la Iglesia del Colegio que él fundó, y en la Sacristía de la parroquia de San Miguel hay otro muy parecido al anterior, que si no es de la misma mano, podrá ser de algún discípulo suyo muy aventajado.»

Sobraba fundamento á Muñoz Peña para esa atribución, descartando lo de «discípulo muy aventajado», pues como discípulo y como oficial aún muy aventajado de Diego Valentín Díaz, se cuenta á Felipe Gil de Mena, pero ni en las obras de éste se ve al perspectivo hábil que el retablo acusa, ni hay motivos para poner en su haber el trabajo de la sacristía de San Miguel.

Así como los razonables fundamentos que hacen establecer las circunstancias que rodean al retablo fingido de las Niñas huérfanas, deducen y afirman, sin duda de género alguno, la filiación de la obra; otros, basados en la época y en el estilo, fijan también la de la sacristía de San Miguel.

A la fama, pues, de Díaz y á su pintura juiciosa, hay que sumar, con los tres ejemplos que he citado, la calificación perfectamente comprobada de «excelente perspectivo lineal» que un escritor le adjudicó. El artista lo merecía.

(Marzo de 1914).

(1) Ob. cit., pág. 93.





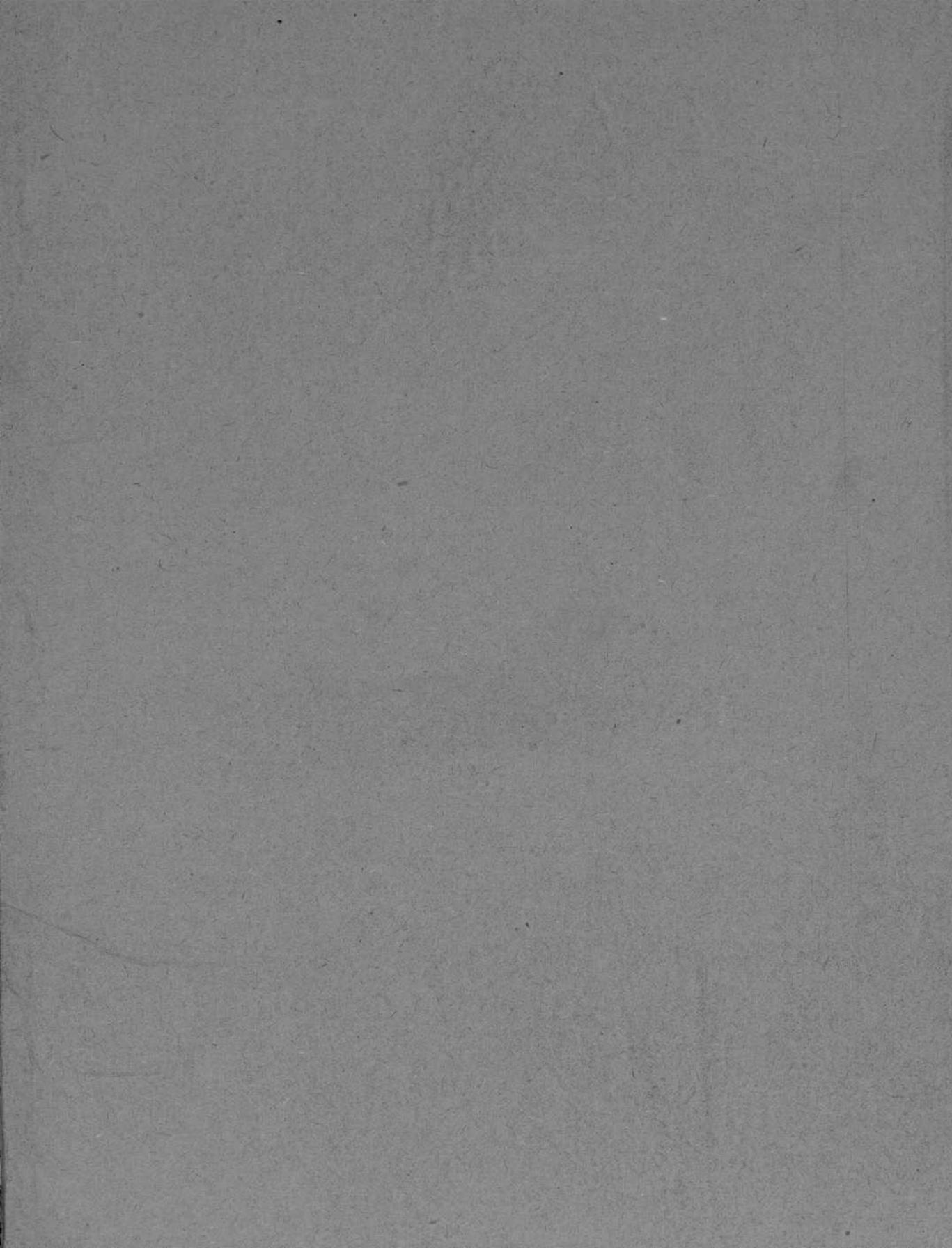


SL 979

80823



10000116788





REVUE

LE ARTS  
EN  
VALLA  
DOLLE

SL  
979



BIBLIOTHÈQUE NATIONALE