

EL MUSEO NACIONAL
DE ESCULTURA



MUNDUS • LIBRI
LIBRERÍA ANTICUARIA

Los Perdones 8
Salamanca.
ESPAÑA
923 214 611

REF.

L2924

PVP.

15

DG
Com

EL MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA

+ 1484
c.

2131
CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS

FICHERO DE ARTE ANTIGUO

EL MUSEO NACIONAL
DE ESCULTURA

N.A.M.



VALLADOLID

Blass, s. A. - Madrid - 1933.

R-175101

EXPLICACIÓN

Un Decreto del 29 de abril de este año, refrendado por Fernando de los Ríos, eleva a Museo Nacional de Escultura el Provincial de Bellas Artes, de Valladolid. La disposición del Ministro, atento siempre a los lujos de la cultura tanto como a sus urgencias, consagra oficialmente una realidad, a la vez que abre un futuro preñado de esperanzas.

Desde junio de 1932 se trabaja en la consolidación y adaptación a Museo del Colegio de San Gregorio, ultrajado durante el siglo XIX por la soldadesca napoleónica, por las torpezas burocráticas y por los excesos de los restauradores.

Ricardo de Orueta, haciendo honor a las devociones que le inspiraron sus libros: *La vida y la obra de Pedro de Mena* (1914), *Berruguete y su obra* (1917), *La escultura fune- raria en España* (1919), *Gregorio Fernández*

(1920), y *La expresión de dolor en la Escultura castellana* (1924), quiso dejar, para recuerdo de su paso por la Dirección General de Bellas Artes, alojado en Museo propio al objeto de sus amores y de sus afanes.

El Patronato del Tesoro Artístico coadyuvó a los planes de la Dirección; y, llevada a cabo la difícil obra de consolidar y restablecer en lo posible el magnífico y desventurado monumento, se procedió a dotarlo de los servicios de incendios, luz, calefacción, etc. La obra, proyectada por el arquitecto de zona Emilio Moya y dirigida por él mismo y por el arquitecto provincial de Valladolid, Constantino Candeira, ha dado por resultados, entre otros: devolver el aspecto primitivo a las galerías del gran patio, abriendo las puertas y ventanas góticas exiguas, que acentúan la altura de pilares y la esbeltez de la fábrica, aunque ésta, a mediados del siglo XIX, había perdido la crestería que la realzaba; resucitar el gran salón de la segunda planta; descubrir techos, invisibles antes, de carpintería pintada y dorada; limpiar de aditamentos el primer patio, etc., etc.

Realizada la obra, se ha procedido al traslado de las esculturas y cuadros hasta ahora expuestos en Santa Cruz; la instalación, que las siguientes páginas explican, ha sido dirigida por Ricardo de Orueta, asistido por Sánchez Cantón, Subdirector del Museo del Prado, y ejecutada por los arquitectos Emilio Moya y Constantino Candeira. No es preciso señalar, porque ya se supone, la intervención del Director del Museo, Francisco de Cossío.

La escultura policromada de los siglos XVI al XVIII — por citar sólo la época del mayor florecimiento — es una producción original, españolísima, comparable a nuestra pintura castiza y a nuestro teatro: artes arraigadas hondamente en el alma del pueblo. El desdén del neoclasicismo académico influyó para que en los espíritus más cultos la talla pintada se contrapusiese a la estatuaria antigua en mármol y en bronce; el romanticismo, que rehabilitó nuestro teatro, no rectificó el concepto, porque Europa carecía propiamente de escultura policromada. Fué preciso la llegada de tiempos en que los estudios arqueoló-

gicos revelasen que la Edad Media coloreó también las imágenes, y que la misma Grecia del siglo VII al IV valoraba las estatuas y los conjuntos escultóricos con incrustaciones y tintas de vivos tonos, para que se concediese categoría estética a la imaginería española.

En las iglesias de toda España quedan retablos e imágenes innumerables de extraordinario valor, y visibles en los lugares para donde se labraron; pero el Museo de San Gregorio, por los fondos que atesora, será, a la vez, muestra que estimule la visita a los templos que guardan imágenes notables, centro para estudiar nuestra escultura y uno de los lugares donde se podrá conocer mejor un aspecto entrañable del alma de España: el sentido de su devoción.

Cierto Damasio de Frías, autor de un *Diálogo en alabanza de Valladolid*, decía de San Gregorio, que era una obra "digna de venirla a ver de muy lejas tierras, por su hermosura de edificio"; el consejo podría repetirse hoy con mayor insistencia y con razón más fuerte. Españoles y extranjeros

encontrarán en el Museo Nacional de Escultura lo que en parte alguna buscarían en vano.

Parece necesaria esta explicación preliminar para que el visitante no ignore los antecedentes y las circunstancias de este Museo, excepcional en su contenido y nuevo en su instalación.

Las páginas de esta guía (que no sustituye al *Catálogo de la Sección de Escultura* de 1916) pretenden dar una idea del edificio, de la instalación y de los fondos del Museo. Para ello se han utilizado los magistrales *Estudios histórico-artísticos* de Martí y Monsó (1898-1903), las eruditísimas investigaciones de Agapito y Revilla, en especial *La obra de los Maestros de la escultura vallisoletana. La pintura en Valladolid y Las cofradías, las procesiones y los pasos de Semana Santa en Valladolid*; las monografías de Gómez Moreno *El renacimiento en Castilla* (1925) y *La escultura del Renacimiento en España* (1932) y los libros, ya citados, de Ricardo de Orueta.



Fray Alonso de Burgos ante San Gregorio.
Relieve en el tímpano de la portada de San Gregorio.

EL EDIFICIO

"Página extraordinaria en la historia de la arquitectura peninsular", al decir de Lampérez, es el Colegio de San Gregorio, construido por el obispo de Palencia —sede de la que dependía a la sazón Valladolid— Fray Alonso de Burgos, dominico y criatura del famoso converso burgalés don Pablo de Santa María. Edificóse entre 1488 y 1496, emulando a Santa Cruz, que entonces también se erigía por la munificencia del gran cardenal don Pedro González de Mendoza.

Santa Cruz trae a Castilla los vientos nuevos de Toscana y de Roma; San Gregorio, más original y más español, sigue el llamado por Bertaux "estilo isabelino", en su fase más abigarrada, barroca y naturalista, "tan rara y exuberante, que hace pensar en un antecedente del manuelino portugués".

La sorprendente portada ciega, a manera de retablo cubierto de elementos vegetales, con salvajes —¿las noticias americanas?— entre la fronda decorativa, se aparta de cuanto le precede. El patio, gentil y recargado, queda como ejemplar único, pese a la desdichada y radical restauración del siglo XIX.

Un documento, que llegó a ver Ceán Bermúdez, asigna la obra a un cierto Macías, carpintero de oficio o de apellido; pero el Sr. Agapito y Revilla ha probado que todavía trabajaba en 1496 y que, por tanto, es fábula su suicidio en 1490; el mismo docto investigador sugiere el nombre de Enrique de Egas, como probable arquitecto del grandioso y original monumento.

LA ANTECAPILLA O SACRISTÍA ANTIGUA

(N.º 1 del Plano)

Es construcción añadida a la capilla, probablemente al edificarla; quedó sin acabar, según revelan los haces de nervios en las esquinas; se pensó para dos plantas, porque tienen poyos las ventanas altas, y en el muro medianero con la capilla se ha encontrado la escalera del coro de dos anchos diferentes; a la derecha se ve todavía el zócalo del muro que había de ser hastial de la capilla. Se destinó a sacristía.

En el muro frontero se ha colocado un *Calvario*, del que la *Virgen* y *San Juan* son del que coronaba el retablo de San Diego, de Valladolid, contratado por Pompeo Leoni en 1605, con otras seis imágenes de santos franciscanos que se verán en la Capilla, debajo del coro. El *Cristo*, aunque los antecedentes le adjudican igual procedencia, se separa bastante en técnica y espíritu, más cercanos a los de Juan de Juni que al clasicismo depurado de Leoni. Ha estado en depósito en la parroquial de Villa-Carralón, desde 1868 hasta 1933.



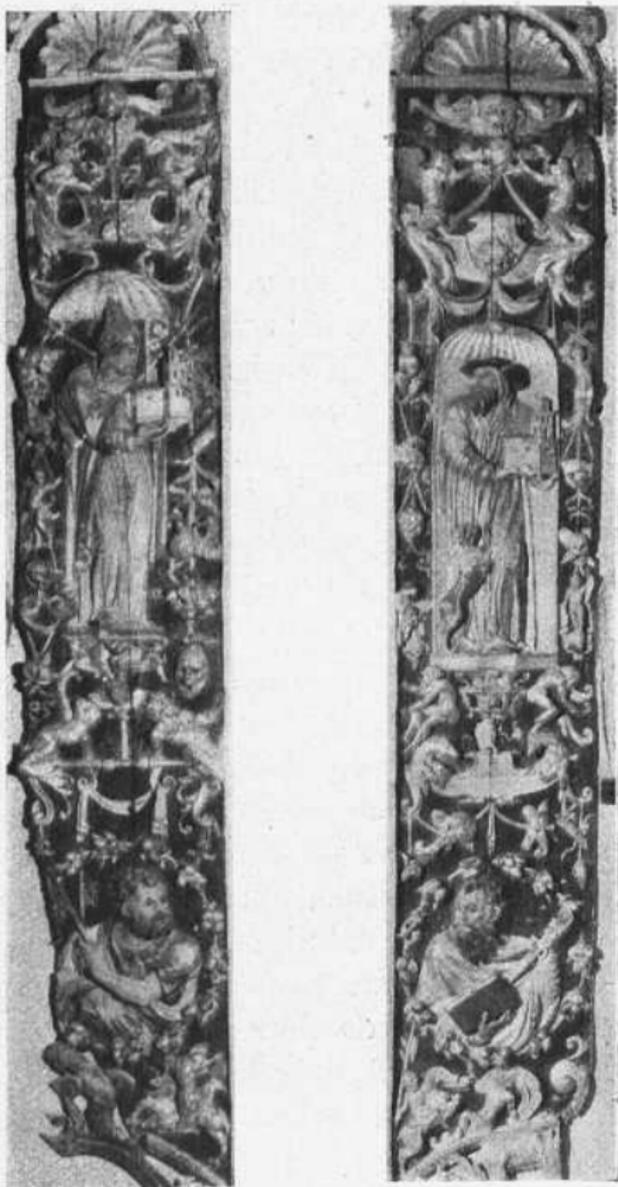
Detalle de la fachada de S. Gregorio.

A la izquierda, el enorme lienzo de la *Asunción de la Virgen* — con el *San Francisco en éxtasis* y el *San Antonio de Padua* que están en la escalera nueva — adornó la iglesia del convento de monjas franciscanas de la Concepción, que en la villa de Fuensaldaña fundó el conde don Alonso Pérez de Vivero, general en Flandes, en 1652. Por Palomino se atribuyeron los tres a Rubens, y desde Ponz todos los críticos han ido acumulando dudas, resueltas por la negativa, sin que se haya dado nombre aceptable hasta ahora del pintor flamenco que los ejecutó, con valentía y manejo del pincel.

A la derecha se han reunido restos del gran retablo labrado por Gaspar de Tordesillas para San Benito, de Valladolid. Escultor mal conocido hasta ahora, su primera obra segura es el retablo de la capilla de la Piedad, en Oñate, acabado antes del 26 de julio de 1536. Nacería a fines del siglo xv y vivía en 1562. Consta que no sabía escribir, chocante desmaña en quien dominaba el dibujo.

Un documento que conoció Ceán da la fecha de 1546 al retablo de San Antón, y en una de las ricas tablas del guardapolvo o guarnición lateral, se ve en una cartela la fecha *MDXLVII*.

La escalera conduce al coro, desde el que se tiene una hermosa vista de la capilla y desde



GASPAR DE TORDESILLAS. — *Guarniciones laterales del retablo de S. Antón, en S. Benito.*

donde puede estudiarse la parte alta del sepulcro del obispo de Túy, en particular el relieve de su remate.

En el coro está armada gran parte de la sillería de San Francisco, de Valladolid, hasta ahora desmontada. En adelante cobrará el debido rango entre las más ricas y bellas sillerías españolas barrocas. Data de 1735. Fué su autor el franciscano Fr. Jacinto de Sierra; en fantasía y cuidada ejecución pocas la igualan; atraen, en especial, los medallones con bustos de franciscanos que fueron cardenales, pues el escultor obtuvo originales efectos con los grandes capelos. Es obra que, abrumada hasta el traslado por la vecindad de la grandiosa sillería de San Benito, no era apreciada como merece. Esta sillería ocupa el lugar de otra de "nogal, de curiosísima escultura", según frase de un antiguo cronista del Colegio.

LA CAPILLA

(N.º 2 del Plano.)

La capilla es gótica y de gran altura de bóvedas; dicese estaba terminada en 1489; nada conserva de las riquezas artísticas que contuvo y al convertirla en parte del Museo no se ha querido cambiar su aspecto en lo fundamental. Es nuevo el pretil del coro, aunque hecho con elementos —escudos y tableros— que, procedentes del patio, estaban arrinconados.

EL RETABLO.—Se trajo en el verano de 1932 de San Andrés, de Olmedo, adonde se había trasladado después de la desamortización desde el monasterio de jerónimos de la Mejorada.

Un letrero, reza: *Esta obra mandó fazer Doña Francisca de Zuñiga en el año 1526 años.*

Lo labró el más grande de los escultores españoles, Alonso Berruguete, hijo de Pedro, pintor insigne; nació en Paredes de Nava entre 1486 y 1490, y murió en Toledo entre el 13 y el 26 de setiembre de 1561. En su juventud estuvo en Italia, regresando antes del 5 de diciembre de 1518; y si allá aprendió formas y actitudes,

su espíritu vigoroso, atormentado, lleno de pasión, hubo de quebrantarlas; y en sus obras un viento de emoción contorsiona las figuras, a las



BERRUGUETE.—*El Nacimiento de María.*
Relieve del retablo de Olmedo (1526).

que una policromía, con dominio de oros, exalta y convierte en llamas.

En este retablo son notorios los recuerdos de

Italia: se ha señalado cómo el *Cristo* "es hermano en espíritu" del de Brunellesco; la *Anunciación*, empareja en dinamismo con la de Donatello, y



BERRUGUETE.—*Angel de La Anunciación.*
Relieve del retablo de Olmedo (1526).

el *Abraham*, del Campanile, tiene un eco en el banco del retablo; uno de los magos de la *Epifanía* suscita el paralelo con otro de Ghiberti. Los ojos estaban deslumbrados por las maravillas de

Italia; pero la genialidad propia desbordaba las enseñanzas.

A manera de frontal se ha colocado un relieve



BERRUGUETE.—*Virgen de "La Anunciación"*.
Relieve del retablo de Olmedo (1526).

de piedra que representa *la Piedad*, talla del siglo XVI, castellana, que se relaciona con las obras de Miguel de Espinosa, en San Francisco, de Medina de Ríoseco. Este relieve fué



BERRUGUETE.—*La Natividad.*
Relieve del retablo de Olmedo (1526).



BERRUGUETE.—*Cristo camino del Calvario.*
Relieve del retablo de Olmedo.



BERRUGUETE.—*La Resurrección.*
Relieve del retablo de Olmedo (1526)

regalado por la marquesa de Bermejillo a la capilla del Instituto del Cáncer, de Madrid.

A los lados del retablo están colgadas dos pinturas al temple, de *San Pedro* y *San Pablo*, saigas, probables puertas de un altar; proceden de Ávila y son depósito del Museo del Prado, que conserva otras dos que componen *La Epifanía*; su fecha, hacia 1500; se han atribuido a Pedro de Berruguete y es patente en ellas la influencia italiana no sólo en el dibujo, sino en los pormenores renacentistas que apuntan en la decoración.

Las estatuas orantes, de bronce dorado a fuego, efigian a *Don Francisco de Sandoval y Rojas, Duque de Lerma*, y a su mujer, *Doña Catalina de la Cerda*. Nació el Duque en 1562 y murió el 17 de mayo de 1625. Fué ministro y valido todopoderoso del pío y débil Felipe III; en Valladolid, Lerma y Madrid quedan memorias de su esplendor. Al enviudar (1603) le hicieron Cardenal, pues según el mordaz pasquín:

"Por no morir ahorcado,
el mayor ladrón de España
se vistió de colorado."

Las estatuas sepulcrales fueron convenidas en mayo de 1601 con Pompeo Leoni (hijo de Leone, milanés; vino a España en 1556; † en Madrid el 15 de octubre de 1608); en los vacia-

dos intervinieron: Millán Vimercado y Baltasar Mariano, italianos ambos; y las fundió Juan de Arfe, el gran orfebre; acabándolas su yerno, Lesmes Fernández del Moral, bajo la maestría de Leoni. Estaban colocadas en sus nichos en San Pablo, de Valladolid, el 22 de setiembre de 1608. Con algunos deterioros, en particular la de la Duquesa — faltan la gorguera y los joyeles que llevarían incrustaciones o esmaltes—, son muestras admirables del clasicismo de fines del siglo XVI. Su concepto y su técnica, su finura de silueta y su elegancia un tanto fría, contrastan con la violenta energía, incorrecta, pero vital, de los relieves vecinos de Berruguete.

Detrás de la estatua orante del *Duque de Lerma* hay una *Piedad* o *Quinta angustia*, de pincel; gran lienzo hispano-flamenco del siglo XVI, al que una cruel restauración del siglo XIX hizo perder gran parte de sus calidades.

El sepulcro del obispo de Túy, don Diego de Avellanada, cierra el arco de comunicación de la capilla con el crucero de San Pablo, donde en lo antiguo hubo una reja y después un tabique. Es un notable monumento, adquirido en 1932 por el Patronato del Tesoro artístico: procede de la iglesia del monasterio de jerónimos de Espeja, en Guijosa (Soria). En la hornacina central se figura al obispo, arrodillado, un fámulo y San

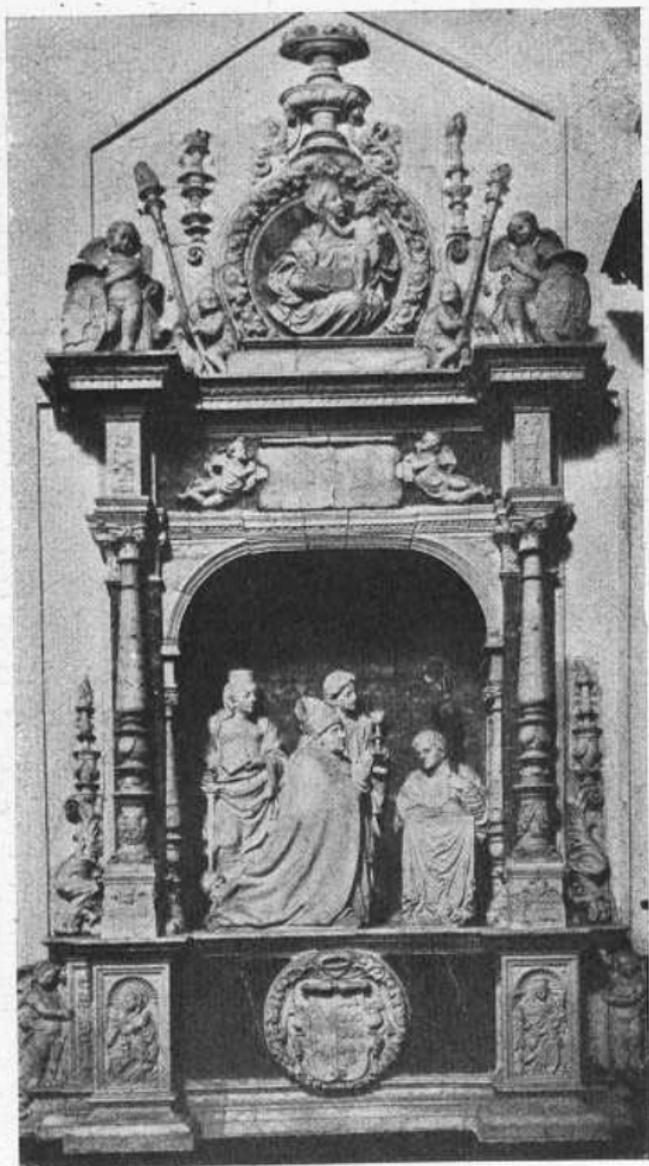


POMPEO LEONI.—*El Duque de Lerma.*



POMPEO LEONI.—*La Duquesa de Lerma.*

(Fot. R. de Orueta.)



Sepulchro de D. Diego de Avellaneda, obispo de Tuy.

Juan y Santa Catalina. El prelado fué hombre de mucha cuenta en tiempo del Emperador Carlos V: ocupó la silla de Túy, desde julio de 1525; fué, a la vez, presidente de la Real Audiencia de Granada, y murió a fines del 1536; poco antes, en 6 de octubre, había contratado con Maestre Felipe de Borgoña —llamado Vigarny— la labra de su sepulcro y del de sus padres. El de su padre se conserva todavía; el materno tal vez no llegó a esculpirse. El del obispo es de primorosa factura; en los adornos sobre todo, de purísimo estilo italiano; italianismo que triunfa en el medallón terminal de la Virgen con el Niño. El grupo de las orantes y los santos se resiente de escasa esbeltez. Maestre Felipe, borgoñón, natural de Langres, estaba en España en 17 de junio de 1498 y aquí permaneció hasta su muerte, acaecida en Toledo en 1543; fué el gran escultor émulo de Berruguete, quizá en Granada y, desde luego, en el coro de Toledo. Hijo suyo fué Gregorio Pardo, también escultor, de tanta maestría, que Gómez-Moreno lo considera autor quizá de los sepulcros de Espeja.

En el centro de la capilla estuvo un sepulcro con la estatua yacente del fundador Fray Alonso de Burgos; una lápida de pizarra recuerda el lugar; cuando la ocupación francesa fué profanado y destruído por los soldados.



*Grupo central del sepulcro de D. Diego de Avellaneda,
obispo de Tüy.*



La Piedad. (Siglo xv.)



La Piedad. (Siglo xv.) Detalle.

(Fot. R. de Orueta.)



POMPEO LEONI.—*Santo franciscano* (1605).

En el muro de la derecha, un retablito de hacia 1580 muestra en sus tablas la influencia ejercida en Castilla por los pintores de El Escorial.

Sobre una repisa, debajo de la que fué tribuna del órgano, se ha colocado una sentida escultura de *la Piedad*. Es de piedra caliza policromada, gótica, y el Sr. Agapito y Revilla, con bien trabadas razones, sostiene que fué de la capilla que en el claustro de San Benito fundó Don Sancho de Rojas, obispo de Palencia, entre 1397 y 1415, y que murió arzobispo de Toledo en 1422. Consta que protegió la gran casa benedictina y que regaló el retablo mayor —que es tal vez el adquirido, en 1926, por el Museo del Prado a la Parroquia de San Román, de Hornija—. De esta *Piedad* hay varias repeticiones en España, en Palencia, en Madrigal, y en la Catedral de Toledo. Estilo y formas pudieran hacer pensar más bien en el último tercio que el primero del siglo xv.

Debajo del coro hay seis imágenes esbeltas de *Santos franciscanos*.

Estas estatuas están documentadas como de Pompeo Leoni, en 1605, para el altar de San Diego de Alcalá, en Valladolid, costeado por el Duque de Lerma. La pintura estuvo a cargo de los hermanos Bartolomé y Vicencio Carducho.

En el paso al jardín está colgado un Cristo de madera, del siglo xvi, regalado por los Sres. de Marqués a la capilla del Instituto del Cáncer.

EL JARDÍN

(N.º 3 del Plano.)

Es, en gran parte, el solar de un cuerpo del edificio comunicante con la capilla, que en la planta superior tenía celdas, una de ellas glorificada por el recuerdo de Fray Luis de Granada; y en la planta baja un aula grande. En el jardín se han armado restos del pórtico de la iglesia románica de Ceinos de Campos, y unos arcos del claustro de San Agustín, de Valladolid; debajo del central, una *Inmaculada* de piedra del tipo de las de Gregorio Fernández.

EL PATIO PEQUEÑO

(N.º 4 del Plano.)

A él da ingreso la portada, y comunica por puertas antiguas, a la derecha, con las salas de Berruguete y con el vestíbulo; al fondo, con el jardín de los dominicos, solar de un aula del Colegio, hundida en el siglo XIX, y a la izquierda, con el jardín del Museo, asimismo solar de un cuerpo de edificio del que sólo subsiste la pared que da a la calle. Abriéronse, además, dos puertas nuevas: una para la entrada en el Museo y otra, a la izquierda, para los servicios. Los pilares de extraña sección, sin capiteles ni basas, finos y ligeros, soportan hoy sólo la techumbre en tres lados, habiéndose derribado unas feas habitaciones de la segunda planta; en el cuarto lado queda una pieza con una ventana de yeserías proto-renacentes.

En la puerta que da al jardín de los frailes están empotradas dos bellas agujas de alabastro, según Gómez-Moreno, tal vez restos del sepulcro destruído de Fray Alonso de Burgos, que esculpió Vigarny.

LA SALA DE GREGORIO FERNÁNDEZ

(N.º 6 del Plano.)

La gran sala de la izquierda del vestíbulo, está consagrada a Gregorio Fernández, el gran escultor, natural de Pontevedra; fué discípulo, probablemente en Granada, de Pablo de Rojas *, quien vino a ser maestro también de Montañés, saliendo de su taller las dos frondosas ramas de la escultura española del siglo xvii: la castellana y la andaluza. Ni el nacimiento ni la formación, factores capitales en la personalidad de Gregorio Fernández, pueden anular los vínculos que le unen a Valladolid. Nació, al parecer, en 1562; murió en 22 de enero de 1636. Gran parte de su actividad se ocupó en encargos para templos vallisoletanos; en la ciudad castellana se encontraba ya en 1605.

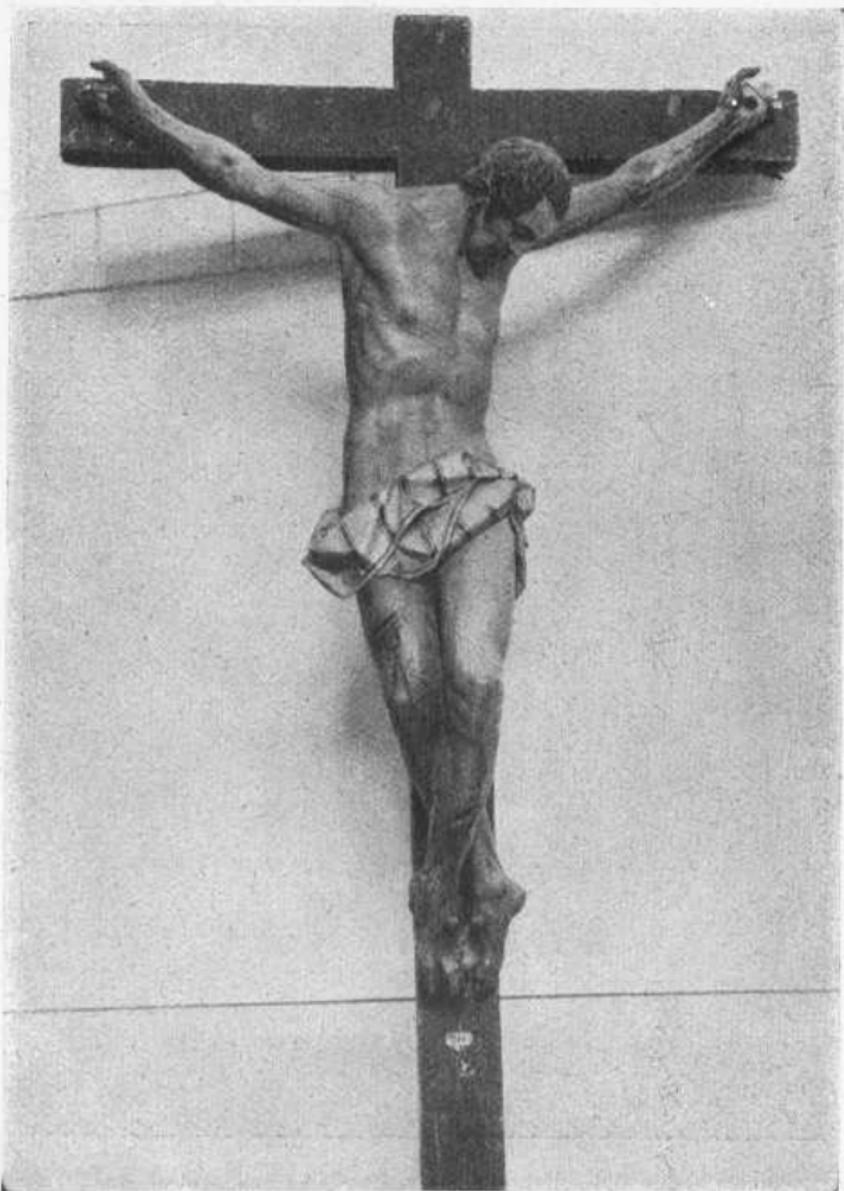
Admíranse en esta Sala varias de sus obras maestras:

La Piedad y los dos ladrones. El viajero Ponz describe esta agrupación en una capilla de la

* Investigaciones inéditas del Sr. Gallego Burín.



GREGORIO FERNÁNDEZ.—*La Piedad.*



GREGORIO FERNÁNDEZ.—*El buen ladrón.*



GREGORIO FERNÁNDEZ.—*El Cirineo* (1614).



GREGORIO FERNÁNDEZ.—*La Verónica* (1614).



GREGORIO FERNÁNDEZ.—*Sta. Teresa de Jesús.*

Penitencial de las Angustias, atribuyendo, por cierto, los ladrones a Pompeo Leoni; pero ya Bosarte, con su certera crítica, los restituye a Fernández. Ante *la Piedad* se han abierto todos los vasos de alabanza; no así ante *los ladrones*, con ser de los mejores desnudos de Gregorio Fernández, maestro en el modelado del cuerpo humano, entre todos los escultores españoles antiguos.

Capital en la producción de Gregorio Fernández es el altorrelieve del *Bautismo en el Jordán*, hecho para los Carmelitas descalzos, de Valladolid. Nunca superó el maestro esta blandura y morbidez en el modelado del desnudo, que siempre dominó y en el que siempre se complacía; júntase a ello la pintura admirable, no ya de las carnes, sino también del fondo de paisaje, para lograr una obra magistral de la escultura policromada.

Una de las obras de Fernández que mayores contradicciones suscita es el gran relieve con la *Virgen del Carmen dando el escapulario a San Simón Stock*; perteneció a los Carmelitas Calzados. Disgusta a quien la contempla la figura vulgar del Santo, arrodillado y tampoco agradan los ángeles mancebos; pero el Niño Jesús y alguno de los ángeles seducen por su gracia y la Virgen no carece de nobleza. Acerca de este relieve, como de otras piezas del Museo, no puede



ANÓNIMO CASTELLANO.—(Siglo XVII.) *S. Bruno.*

por menos de advertirse la diferencia de verlos en una sala y bajos, cuando están hechos para un retablo y para un templo.

El Museo del Prado ha enviado en depósito temporal el *Cristo yacente*, escultura de inquieto sino, por cuanto habiendo pasado por la exclaustación desde San Felipe Neri, al Museo de la Trinidad, se depositó en Atocha en 1860; al derribarse el templo, en 1903, se llevó al Buen Suceso, y de allí al Prado, en 1922. No es el más bello en la larga serie de *Cristos yacentes* labrados por Fernández; supéranlo el del Pardo, el de San Plácido, la Encarnación, de Madrid, etc.

El *Cirineo* y la *Verónica* son figuras pertenecientes al *paso de la Cruz a cuestras* contratado por Gregorio Fernández para la Cofradía de la Pasión, en 22 de noviembre de 1614. Falta el *Cristo*, que según Agapito y Revilla, puede ser el que permanece en la Pasión; y tenía, además, dos sayones. Orueta, nunca propicio al elogio incondicional de las obras de Gregorio Fernández, dedica al *Cirineo* expresiones como éstas: "allí es todo personal y propio; la proporción, el movimiento de esfuerzo, la naturalidad de la actitud, que tiende sólo a expresar y no a componer las líneas de la silueta, la factura, hasta el detalle del pañuelo en las manos para coger la cruz son singulares". "En el *Cirineo* todo es admirable."

La *Santa Teresa* que está dentro del nicho, se labraba en 1627; el plegado de los paños es bien típico de las obras personales del maestro.

El retrato de *Gregorio Fernández*, pintado probablemente por Diego Valentín Díaz, efigie, sin duda, veraz del gran escultor, hace revivir ante sus obras la fisonomía de un carácter fuertemente acusado.

En una hornacina, el *San Bruno*, que vino de la Cartuja de Aniago, de intenso naturalismo, modela un hombre rudo, henchido de vida interior. Se desconoce el artista: se han dado sucesivamente los nombres de Juni, Fernández y Pedro Alonso de los Ríos; vacilaciones tan honradas prueban cuán atrasado está todavía el conocimiento de nuestra escultura. La atribución al último se asienta en base deleznable: que Ríos era de Valladolid, que se formó en dicha ciudad y que Ceán elogia un *San Bruno* de su mano en la sala capitular de El Paular. Obras documentadas cuyas son los relieves del trasaltar de Burgos (1679), al lado de los de Vigarny; nada hay en ellos relacionable con el *San Bruno*, al que la discreción aconseja rotular: *Anónimo castellano siglo XVII*.

Los trozos de sillería de esta sala, así como el de la capilla del Cristo de la Luz, son partes de la del coro alto de San Benito el Real; sus relieves son finos y cuidados.

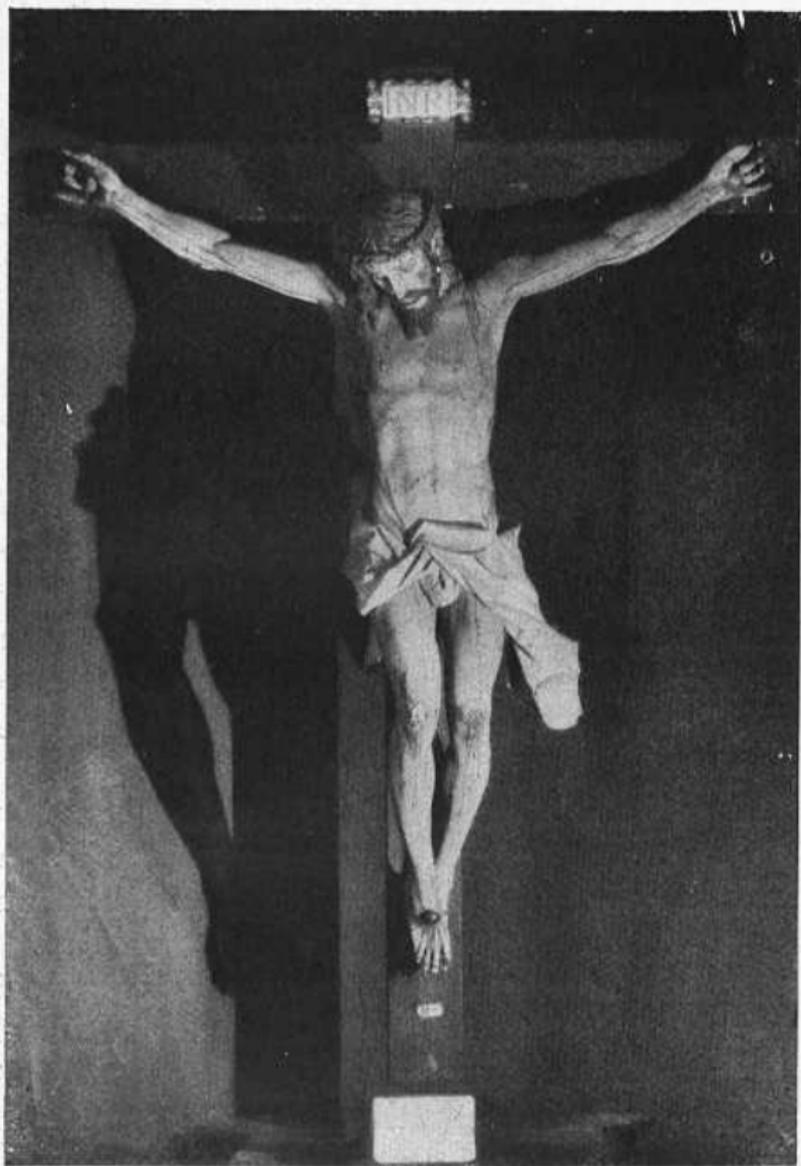
LA CAPILLA DEL CRISTO DE LA LUZ

(N.º 7 del Plano.)

El famoso *Cristo* procede de San Benito el Real; Bosarte lo describe con encomios en una capilla de la nave del Evangelio: "aquí se ve —escribía el viajero académico— la buena simetría, el decoro, la elegancia del estilo, la nobleza del carácter y lo que es, sobre todo, la divinidad". Entre los *Cristos* españoles es el más cercano al de Velázquez; y no sólo en el tiempo, sino en la serena grandeza y en el sentimiento hondo, pero contenido, alejado por igual de la frialdad y del dramatismo gesticulante.

El relieve de *la Natividad*, de piedra caliza, del siglo XVI, fué regalado por la marquesa de Bermejillo a la capilla del Instituto del Cáncer, de Madrid.

Un fragmento de la llamada "sillería de legos" de San Benito, de la que ya queda hecha referencia, completa esta capilla dedicada al *Cristo de la Luz*.



GREGORIO FERNÁNDEZ.—*El Cristo de la Luz.*

SALA I DE BERRUGUETE

(N.º 8 del Plano.)

En esta Sala y en las dos siguientes se exhiben a la admiración de todos los restos de una de las más geniales creaciones del arte español: el retablo de San Benito, de Valladolid.

Fué contratado por el abad Fr. Alonso de Toro con Alonso de Berruguete, el 8 de noviembre de 1526. El 23 de marzo de 1528 cobró el primer plazo el escultor. El 22 de noviembre de 1532 comienzan las incidencias de la tasación; el largo expediente no acabó hasta el 29 de setiembre de 1539.

Después de la exclaustración se desmontó y llevó al Museo, probablemente en 1842; pero la armazón subsistió hasta 1881, y de ella hizo un croquis el arquitecto don Antonio Iturralde.

Con mayor o menor decoro las estatuas del magno conjunto han podido estudiarse en el Museo de Santa Cruz; pero los elementos arquitectónicos y ornamentales del retablo sufrieron por el abandono y el descuido de décadas, y todavía más por su desatinada adaptación a pedestales, marcos etc., aserrándolos y clavándolos

sin escrúpulo. Al comenzar el traslado a San Gregorio se decidió intentar reconstruir algún trozo del retablo aunque fuese minúsculo; no



BERRUGUETE.—*La Misa de S. Benito.*
Relieve del cuerpo bajo de la derecha del retablo.

sólo infundía desánimo el hacinamiento de los restos, sino también lo que persona tan conocedora como don Juan Agapito y Revilla escribió



BERRUGUETE.—S. Lucas. Pintura del cuerpo alto de la izquierda.

en 1926 del retablo: "que no es posible reconstruir[lo] ya ni en trozos de algún conjunto, para



BERRUGUETE.—*La Circuncisión.*

Relieve del cuerpo segundo, calle central derecha

avivar la ilusión de lo que sería cuando estaba luciendo sus galas”.

Sin embargo, se insistió en el arduo intento y

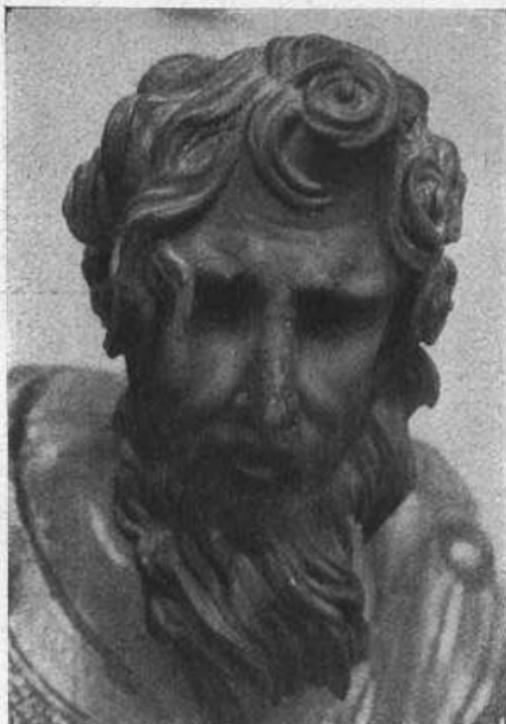


BERRUGUETE.—Relieve del cuerpo alto del retablo.



BERRUGUETE.—*Un apóstol?*

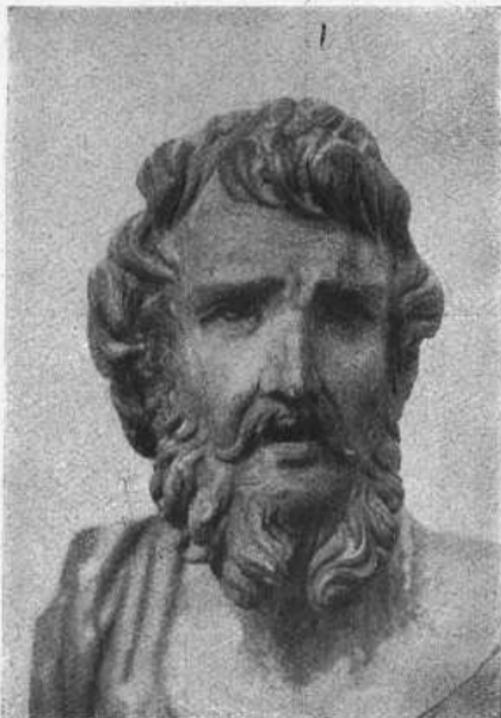
el estudio y el ingenio y la paciencia del arquitecto Constantino Candeira han logrado el éxito, tan grande como sorprendente, de rehacer seis trozos, cada uno de cuatro metros, por más



BERRUGUETE.—*Cabeza de un apóstol?*
(Fot. R. de Orueta.)

de dos del portentoso retablo. El croquis de la armazón de Iturralde y la puntual descripción de Bosarte sirvieron de guías seguros, que las huellas de las uniones y hasta los agujeros de los clavos fueron comprobando,

El retablo constaba de banco, dos cuerpos y coronación. En planta presentaba dos partes rectas a derecha e izquierda y un arco entre ellas, que cubría una enorme venera. Se han



BERRUGUETE.—*Cabeza de un Profeta?*
(Fot. R. de Orueta.)

rehecho casi por completo los dos cuerpos de las calles laterales: el del relieve de *La misa de San Benito*, que ha solido llamarse *La misa de San Gregorio*, a pesar de que falta la visión de Cristo «*Patiens*», constante en este tema icono-



BERRUGUETE.—*Un apóstol?*



BERRUGUETE.—*Santiago, apóstol?*



BERRUGUETE.—*Un apóstol?*



BERRUGUETE.—*Un profeta?*

gráfico, era el cuerpo bajo de la derecha; el del relieve de *La imposición de la casulla a San Ildefonso*, el cuerpo bajo de la izquierda; el de la pintura del *Evangelista San Mateo* formaba el cuerpo alto derecha; y el de la pintura del *Evangelista San Lucas* el correspondiente de la izquierda. Cuatro partes tenía, asimismo, la porción curva central del retablo, además de los nichos de *San Benito*, de *La Virgen* y *La Custodia*; de ellas sólo se han podido reconstruir dos: la del relieve que representa *San Mauro, que, por intercesión de San Benito, extrae de una laguna a San Plácido*, que es el cuerpo segundo de la calle de la derecha, y la que ostenta los relieves de *La Circuncisión* y *La muerte de San Benito*, que formaba el cuerpo bajo de la izquierda.

En la Sala contigua puede verse además reconstruido un fragmento del banco del retablo.

En los trozos reconstruidos —dejando reconocibles las piezas suplidas— resucita parcialmente el grandioso conjunto. Los elementos antes dispersos se ajustan y valoran; pinturas y relieves al encuadrarse ganan ambiente y las atormentadas estatuitas, dentro de sus nichos acentúan su vigor plástico y son como miembros de una composición armónica. La policromía matiza el oro predominante. El retablo de San Benito se vislumbra ahora como una obra de arte sin-

gular en la que participan por igual arquitectura, escultura y pintura fundidas para expresar plásticamente el sentimiento religioso, tenso y vibrante; y la fusión de las artes es tan íntima que están borradas sus fronteras.

SALA II DE BERRUGUETE

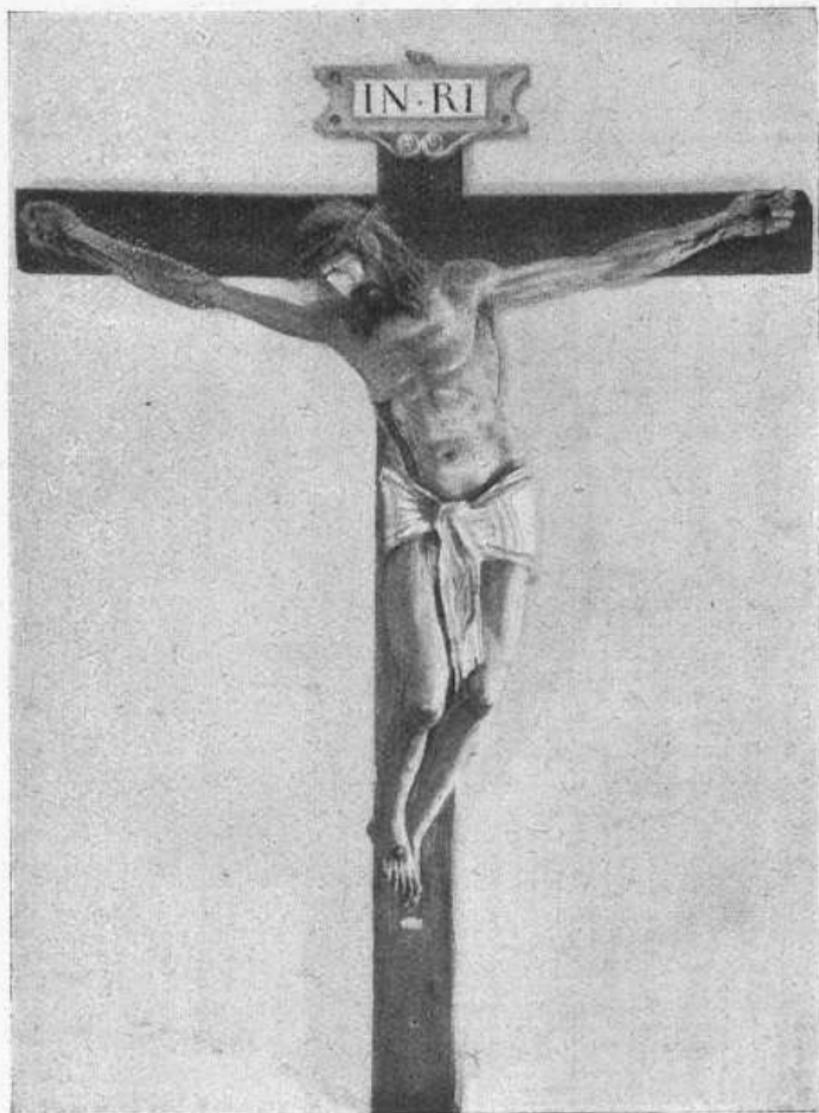
(N.º 9 del Plano.)

En la segunda sala han encontrado lugar las estatuas grandes del retablo; son éstas: *La Virgen* en su asunción, llevada y rodeada por ángeles; el titular y las tres del *Calvario* terminal.

La Virgen y el *San Benito* al colocarlos en nichos, como estuvieron, ganan corporeidad y el impulso de subida de María se razona por los ángeles. *El Calvario*, para el mejor efecto, requeriría mayor altura, aunque con ella se perdería el valiente modelado del *San Juan*, poderosa creación de Berruguete.

El Calvario, según el contrato, había de estar cobijado por la venera; según la descripción de Bosarte, sobre ella; y así lo prueban las huellas que han permitido restablecer el grupo tal cual estaba en el retablo.

En un ángulo, el relieve de *La destrucción del templo pagano*, en el que es de notar el buscado contraste entre la rígida verticalidad de la figura del santo fundador y las movidas actitudes de los otros; incluso el árbol de la izquierda retuerce



BERRUGUETE.—*Cristo del Calvario*. Remate del retablo.



BERRUGUETE.—*La destrucción del templo pagano.*
Relieve del cuerpo bajo de la calle central derecha.

sus ramas respondiendo al dinamismo animador de todo el retablo.

Un fragmento reconstruido del banco ayu-



BERRUGUETE.—*Dos sibilas?*

da a la comprensión del conjunto, sumado a los trozos grandes recompuestos en la sala precedente.

No se ha podido fijar la posición de las bellísimas *Sibilas* o *Mujeres fuertes* de la Biblia, en las que, según Gómez-Moreno, "Berruguete adivinó el encanto de las estelas griegas". Se ha sospechado si aludirá a ellas la referencia de Bosarte a las "figuras con sacrificios" que iban en la coronación del retablo, dentro de los frontones flanqueados por los guerreros.

En el muro a contraluz puede verse la reconstitución del retablo de San Benito hecha por el notable pintor Mariano de Cossío, según los estudios del arquitecto Candeira.

SALA III DE BERRUGUETE

(N.º 10 del Plano.)

Dicho queda cómo el gran escultor castellano labraba sus estatuas acomodadas al lugar de destino, y cómo, por tanto, muchas de ellas no pueden saborearse aisladas; pero, los sistemas rígidos en la instalación de un Museo no son laudables; y menos en éste, donde la profusión de elementos consiente la variedad. Por tales ideas se han agrupado en esta Sala estatuas y relieves que, por ser ejemplares selectísimos casi todos, su presentación aislada o con escasos aditamentos arquitectónicos no les hace desmerecer; y al propio tiempo se facilita el estudio analítico.

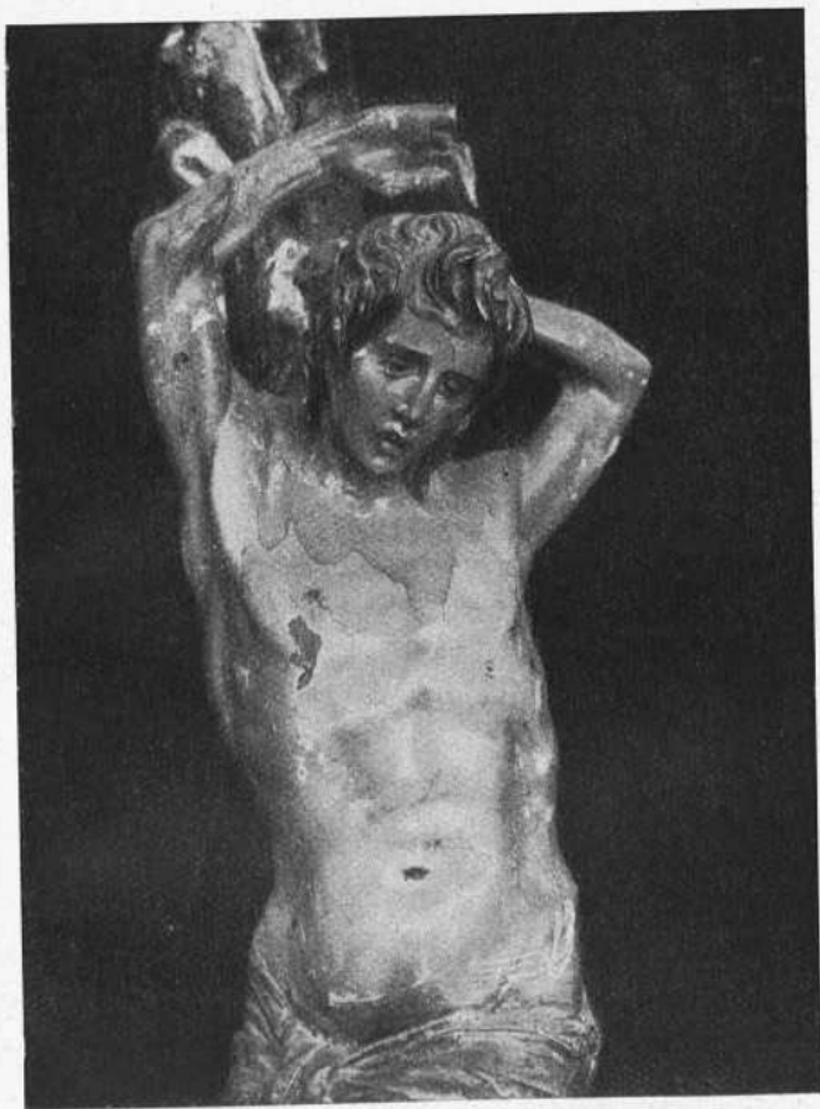
Preside la Sala el maravilloso *San Sebastián*; sobre él se han volcado todos los elogios: "modelo de perfecciones, único, en sentido de belleza, que registra la serie berruguetesca", lo juzga Gómez-Moreno; y Orueta lo encomia en encendidas frases.

Excepcionales son también *el Sacrificio de Isaac* y *el San Jerónimo, penitente*.

Dos relieves: el de *la Epifanía*, en líneas y

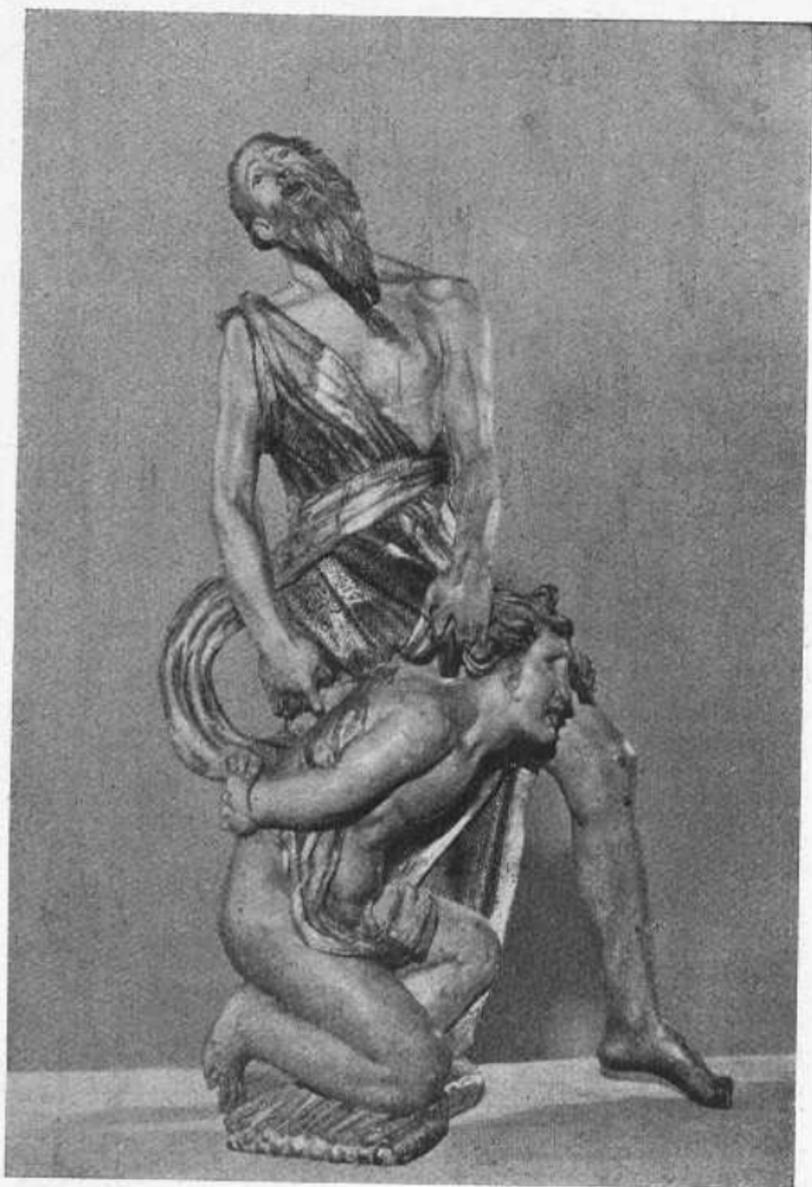
BERRUGUETE.—*San Sebastián.*

(Fot. R. de Orueta.)

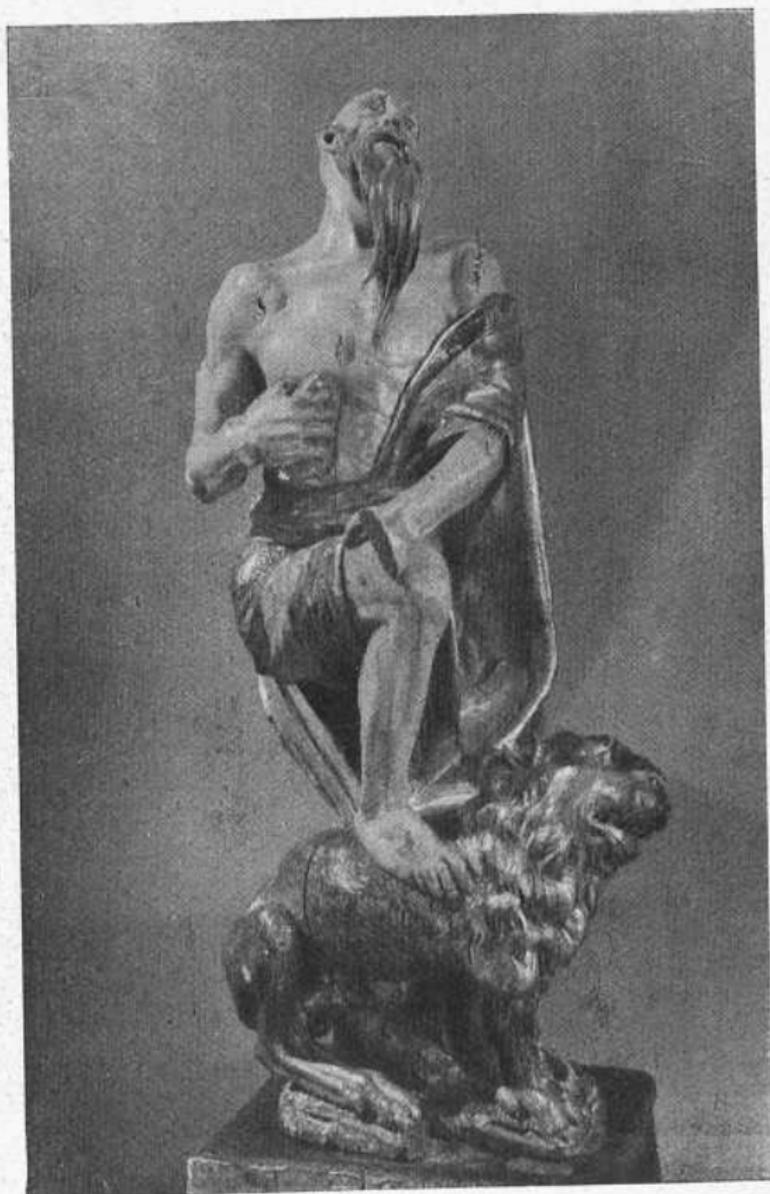


BERRUGUETE.—*San Sebastián.*

(Fot. R. de Orueta.)



BERRUGUETE.—*El sacrificio de Isaac.*



BERRUGUETE.—*San Jerónimo penitente.*

ropajes clásicamente concebido, y *La conversión de Totila*, de extraordinaria fuerza dramática,



BERRUGUETE.—*La Epifanía.*

(Fot. R. de Orueta.)

ocupan los centros de los muros laterales; acompañanles en nichos, o sueltos, apóstoles y profe-

tas, "dignos de rivalizar, a su modo, con los del Buonarrotti, según son de originales y variados".



BERRUGUETE.—*La conversión de Totila.*

Ha de hacerse resaltar, que entre tantas estatuas, no menos de treinta y dos, de Santos y Profetas, no figura ninguna de Santa.



BERRUGUETE.—*San Juan evangelista?*



BERRUGUETE.—*San Cristóbal.*



BERRUGUETE.—*El profeta Daniel?*

La sala vibra por la exaltación expresiva de formas y colores, alumbrada por reflejos áureos. La desnudez de los muros y la humildad de sus fondos valoran los matices del modelado y de la policromía. El alma del escultor castellano logra aquí su más acendrada manifestación. Y no se desestiman como envanecimiento aquellos renglones de la carta que el 22 de noviembre de 1532 escribía Berruguete a Andrés de Nájera: "Señor, yo tengo acabada esta obra de San Benito e asentado todo el retablo, y tan en perfición, que yo estoy muy contento y bien sé quando vm. le veais os contentará mucho... porque aunque ha visto las buenas cosas que hay en España, esta es tal que verá bien quanta es la diferencia que hace". La ufanía del autor ha sido confirmada por la posteridad.

LAS ESCALERAS

(Letras A y B del Plano.)

Para el acceso a la segunda planta hay dos escaleras:

La antigua (letra A del Plano).

"Lleva decoración almohadillada exactamente como la del primer cuerpo en Santa Cruz, salvo incluir adornillos que quieren ser romanos, y así son también los de su artesanado". A esto que escribe Gómez-Moreno, hay que añadir el efecto decorativo logrado con los escudos del fundador; que llega a abrumar un tanto a quien los contempla, puesto que el entallador no se limitó a labrar relieves, sino que reprodujo la superficie alabeada del escudo.

La nueva (letra B del Plano).

Consiente la visita al Museo sin necesidad de salir al patio. En ella, entre otras obras se pueden ver los dos cuadros flamencos procedentes de Fuensaldaña, donde acompañaban a *La Asunción* de la antecapilla: como antes se dijo, han venido atribuyéndose a Rubens, sin fundamento

suficiente. El gran lienzo de *San Diego* fué el centro del enorme retablo del convento de este Santo en Valladolid, contratado por Pompeo Leoni, y en la pintura del cual intervinieron Bartolomé y Vicencio Carducho; el cuadro es del segundo (1605-6). En la Antecapilla y en la Capilla, debajo del Coro, se encuentran varias esculturas del conjunto, formado por tres retablos.

En la planta alta, si se ha subido por la escalera antigua, se atraviesa un vestíbulo (N.º 18 del Plano) para ingresar en la sala en que se han reunido las pinturas más valiosas.

SALA DE PINTORES PRIMITIVOS

(N.º 20 del Plano.)

Conserva un magnífico techo de madera dorada y pintada.

Desde este lugar se disfruta la más bella perspectiva del Museo: el gran salón de la sillería de San Benito, a través del primoroso arco con yeserías, de comienzos del siglo xvi, y al fondo de la pieza contigua, el *Santo Entierro*, de Juni, con luz lateral que acentuando las sombras aumenta su patetismo.

En el muro que está frente a la ventana hay un retablo flamenco del siglo xv en madera sin pintar; procede del convento de San Francisco, de Valladolid, y es una muestra probable de los que se vendían en las famosas ferias de Medina; aunque haya quien ve en él detalles de españolismo, incluso una localización burgalesa, al fondo de uno de los relieves, no se aparta en nada del tipo normal de estos retablos.

Del monasterio de la Mejorada, próximo a Olmedo, se trajo la más importante pieza de pintura que guarda el Museo: el retablo de *San Jerónimo*; ostenta las armas de un obispo



Retablo gótico. (Fines del siglo xv.)

(Fot. R. de Orueta.)



MAESTRE JORGE INGLÉS? — *San Jerónimo*.
Tabla central del retablo de la Mejorada.



ANÓNIMO, INFLUÍDO POR MEMLING.—*San Isidoro y San Leandro.* Portezuelas de un tríptico.

Fonseca — cinco estrellas rojas en campo de oro — y parece verosímil que entre los varios de este apellido se refiera a don Juan Rodríguez de Fonseca, obispo de Palencia y de Burgos, hombre muy dado a las obras de arte († en 1524). Chandler Post, en su *A History of Spanish Painting*, en publicación, atribuye, con un interrogante, este retablo a Jorge Inglés, el pintor y miniaturista del marqués de Santillana; apenas se sabe nada de él y cabe que evolucionase su estilo desde el retablo de Buitrago (1455) hasta el de la Mejorada; pero resulta algo aventurado con los datos de que hoy disponemos.

Las tablas de *San Isidoro* y *San Leandro* son portezuelas de un tríptico —según demostró Diego Angulo— el centro del cual fué la *Descensión de la Virgen*, de la colección Pacully, de París. Es clara la relación con Memling y el citado crítico clasifica estas pinturas como de un seguidor español del maestro de Brujas, no poco influido ya por Gérard David: su fecha, hacia 1500. Se ignora la procedencia de las portezuelas; la *Descensión* perteneció al infante don Sebastián, que residió en Valladolid.

Las cuatro grandes y hermosas tablas de *San Luis de Tolosa* —obispo franciscano que rechazó sus derechos a la corona—; *San Atanasio*, que en un rótulo muestra el comienzo del *Credo*; *San Pedro* y *San Pablo* y *Santiago* y *San Andrés* han



ANÓNIMO, LLAMADO "EL MAESTRO DE SAN ILDEFONSO".—*San Atanasio.*

sido atribuídas por Chandler Post al "Maestro de San Ildefonso", denominado por la famosa tabla del Louvre, que ha estado puesta a nombre de Dalmau y de Pedro Díaz de Oviedo, con parejos y endebles fundamentos. El pintor era un hispano-flamenco de la segunda mitad del siglo xv, influído tal vez por contactos con el Renacimiento italiano, más claros en la tabla de *Santa Ana, la Virgen y el Niño* —lo que llaman los alemanes *Ana selbdrit*—, probablemente del mismo maestro, pero que recuerda la misma composición pintada por Jacomart, en Játiva. Quizá al retablo de *Santa Ana* habrá pertenecido el *San Antonio de Padua* con dos donantes.

SALA DE PINTURA

(N.º 19 del Plano.)

No es rico el Museo en obras de pintura importantes, fuera de las enumeradas en la Sala precedente; algunas, sin embargo, merecen atención.

La Virgen con el Niño es una tabla interesante: repite con variantes — desaparición de los nimbos radiantes y fondo de interior, etc. — un original de Van der Weyden, de la Colección Renders, de Brujas; otra copia, del Museo de Bruselas, presenta una ventana abierta y la Virgen y el Niño con nimbo de rayos.

Una tabla del comienzo del siglo XVI, que representa *La Natividad* y que al reverso tiene dibujado *El Prendimiento*, ostenta la firma "Herrera".

La tabla de la *Sagrada Familia* que, por el cuadro igual del Prado, se llama "de la Rosa", aunque ésta haya sido añadida en el siglo XIX, perteneció, como tantas joyas del Museo, a los jerónimos de la Mejorada, y si no puede creerse de la mano de Rafael, parece obra de su taller. El Sr. Agapito y Revilla, como ya había indi-



ANÓNIMO, DISCÍPULO DE VAN DER WEYDEN.—*La Virgen con el Niño.*

cado Martí y Monsó, piensa que la copia pueda atribuirse al florentino Benedetto Rabuyate que poseyó una colección de cuadros italianos y que residía en Valladolid a fines del siglo XVI. El ejemplar del Prado lo envió Felipe II al Escorial.

Dos pinturas flamencas de interés, la *Historia de Santa Ursula* y *Las tentaciones de San Antonio*, de hacia 1500 aquélla, posterior en un siglo la segunda, han llegado a nosotros en lamentable estado y con burdas restauraciones.

Más que por su calidad, agrada por el buen sabor de escuela la pintura de *Venus y Adonis*, al parecer florentina, hacia 1540.

Un excelente desnudo italiano de comienzos del siglo XVII, quizá boloñés; dos cuadros de asunto bíblico de Lucas Jordán, el fecundísimo pintor napoliano, y un bello boceto de Corrado Giaquinto, son las piezas más significativas de esta Sala, después de las que particularmente se han reseñado.

SALA DE LA SILLERÍA DE SAN BENITO

(N.º 20 del Plano.)

Como se ha dicho, en la obra de restitución del edificio se consiguió restablecer este gran salón, descubriéndose los arcos que lo comunican con los contiguos. Por carecer de artesonado y convenir la luz cenital para la instalación adecuada de la Sillería de San Benito, pudo disponerse la armadura actual.

A la derecha se han acoplado algunos elementos del retablo de San Antón, obra según se ha visto, de Gaspar de Tordesillas, en 1546-7.

La admirable estatua ha suscitado dudas, tanto que Gómez-Moreno la atribuye a Juni, dando a Tordesillas lo decorativo y arquitectónico. Ya Martí y Monsó señalaba en este *San Antón* "una grandiosidad en las formas, en el plegado de los paños y en el movimiento de la figura, que representa cierto consorcio entre Berruete y Juni". Observación exacta, pues en la imagen aparecen sumados los aspectos más característicos de ambos artistas. No así en los adornos de talla y en las extrañas columnas de



GASPAR DE TORDESILLAS.—*San Antón* (1547).

basa romboidal, que muestran más originalidad que acierto.

Enfrente, se han utilizado los restos de otro retablo para colocar la imagen de *San Pedro*, de pontifical — la cabeza es de movimiento —, esculpida, al parecer, por Esteban Jordán (trabajaba en 1556; murió en 1600); artista de decadencia, es ejemplo claro del "manierismo" en Castilla: en sus obras la ampulosidad sustituye a la auténtica grandiosidad de un Berruguete o un Juni. Dícese que este *San Pedro* proviene del monasterio de la Mejorada.

Cuatro estatuas de los *Doctores de la Iglesia* son características de la escultura de comienzos del siglo XVI, no del todo desasida de los convencionalismos góticos.

Las estatuas de alabastro, con toques de oro y suave policromía, de *San Gregorio*, *San Juan Bautista* y *San Ambrosio* —compañeras de *San Miguel*, *Santa Catalina* y *San Sebastián*, colocadas enfrente — proceden, según investigación de don J. Agapito y Revilla, de un retablo contratado por Berruguete para el trascoro de San Benito; los restos arquitectónicos se conservan en San Esteban, de Valladolid. Hay que reconocer que, de ser segura la procedencia, el maestro apenas intervendría en la factura.

La Sillería de San Benito el Real es una de las más famosas de España. Se atribuye al maes-



San Andrés. Relieve de la sillería de S. Francisco.

tro Andrés de San Juan o de Nájera, porque Bosarte recibió una nota en este sentido del archivero de San Benito y por la semejanza con la documentada en 1521 de Santo Domingo de la Calzada. También es semejante a la de Avila, encargada a Maestre Andrés con la condición de que imitara la de Valladolid. En todas ellas tuvo Maestre Andrés numerosos oficiales; destacaba entre ellos un Guillén de Holanda. Se pagaba en 1522; pero no se terminó hasta 1528, fecha que se lee dos veces en la sillería, o 1529, año que el Sr. Agapito y Revilla ve después del nombre de un Pablo Llorente en uno de los tableros. Pagaron las sillas los monasterios de la provincia benedictina de Valladolid, según prueban los documentos, los relieves de fundadores, protectores o patronos y los escudos de la crestería.

En la sillería destacan dos tableros, que además de su excelencia escultórica, se apartan en técnica de los demás: son de *San Juan Bautista*, que llevan el letrero del monasterio de Burgos y la fecha 1528. Gómez-Moreno los atribuye a Diego de Siloee, el hijo de Gil, artista de aquellos que el mismo escritor contrapone a Berruguete, pues cree que no fué "figura representativa casi única en Castilla, cuando más bien constituye una desviación"; "porque antes de agriarse el temperamento castellano con la guerra de las comunida-



Tablero decorativo de la sillería de S. Benito.



DIEGO DE SILOEE.—*S. Juan Bautista.*
Relieve de la sillería de S. Benito (1528).

(Fot. R. de Orueta)

des, alimentando rigideces... contorsiones y espasmos, el arte se recreó en lo plásticamente bello, ya con ternuras, ya con equilibrada ostentación de fuerza y dramatismo, a gusto de realidades que prometían confianza en lo terrenal y en lo sobrehumano”.

La sillería no se veía en Santa Cruz tal cual era y aquí se presenta; montada la alta sobre la baja y reconstruído su fondo. La luz, cenital, pero con zona de sombra intermedia, permite su tranquila contemplación.

LA SALA DE JUAN DE JUNI

(N.º 21 del Plano.)

Juan de Juni, francés, probablemente de Joigny, en la Champaña, nació hacia 1507 y vino a León en 1533; murió en Valladolid entre el 8 y el 19 de abril de 1577. Es uno de los casos más claros de españolización radical de un extranjero: comparable al del *Greco*. No estuvo en Italia y su temperamento apasionado se expresó en retorcimiento de formas, ropajes quebrados, actitudes y ademanes movidísimos; todo realizado con un dominio de la técnica y realzado por una policromía original. En un documento contemporáneo decía un clérigo: "vale más *el espíritu* de una de las figuras hechas por Juni que todo lo hecho por Giralte", escultor fecundo y no vulgar. Palabra justa y precisa: *el espíritu* es la nota que mejor define el arte de Juni.

En la antecapilla se ha visto el *Cristo* y en la Sala de la Sillería el *San Antón*, que algunos atribuyen al maestro; pero he aquí varias obras indudables suyas:

El Entierro de Cristo. Procede de la capilla fundada en San Francisco, de Valladolid, por el



JUAN DE JUNI.—*El Entierro de Cristo* (1541-6).

(Fot. R. de Orueta.)



JUAN DE JUNI.—*José de Arimatea*. Figura de "El Entierro".
(Fot. R. de Orueta.)



JUAN DE JUNI.—*La Virgen y S. Juan.*
Figuras de "El Entierro".

(Fot. R. de Orueta.)

famoso obispo de Mondoñedo Fray Antonio de Guevara, predicador de Carlos V y donosísimo prosista, de los más disertos, agudos y sabrosos entre los escritores castellanos del siglo XVI. En el testamento de Fray Antonio (7 de enero de 1544), consta que había labrado la obra Juan Martín, pero aparte razones de estilo, bien notorias, hay documentos de 1546 y 1548 que declaran es de Juan de Juni y que había tardado en ejecutarla cinco años. A una errata notarial, a un subcontrato o a una confusión del obispo se deberá el nombre de Juan Martín.

San Antonio; llámase *el oscuro* porque Bosarte lo describe en una pieza de tránsito a la sacristía de San Francisco, de Valladolid; era la capilla enterramiento de don Francisco Salón, Abad de Salas, que murió en 1555. Es curiosa la observación de Bosarte acerca de la actitud del santo; la intención del artista "fué representar al Santo de pie... y arrodillado... pero como en la arte del diseño no cabe sucesión de instantes... tomó el recurso de señalar a cada pierna su oficio relativamente a su idea... La expresión pues... es respectiva a dos instantes".

El busto de *Santa Ana* o *Santa Isabel* es un rostro expresivo, de admirable realismo. Se ignora su procedencia.

San Juan y la Magdalena; pertenecieron estas dos imágenes a un altar que estaba en la capilla



JUAN DE JUNI.—*La Magdalena y Nicodemus. Figuras de "El Entierro".*
(Fot. R. de Orueta.)



JUAN DE JUNI.—*La Magdalena*. Figura de "El Entierro".



JUAN DE JUNI.—S. *Antonio el Oscuro*. (Fot. R. de Orueta)

debajo de los fuelles de los órganos en San Benito el Real, contratado por doña Francisca de Villaña el 6 de abril de 1551 con Juan de Juni.

Del mismo altar provienen el *San Jerónimo* y la *Santa Elena*, que el Sr. Agapito y Revilla atribuye a Inocencio Berruguete.

Según Gómez-Moreno: Creación bien expresiva suya parece ser *La Muerte*.

La Muerte es escultura de más fama que mérito; su popularidad no decrece. Atribúyese a Gaspar Becerra, como casi todo lo macabro español del siglo XVI, porque pasó por autor de las láminas de la anatomía: *Historia de la composición del cuerpo humano*, de Juan de Valverde (1556). No es raro que se tengan como muy españolas representaciones truculentas por el estilo de ésta, y, sin embargo, conviene hacer constar que "las danzas macabras" y las estatuas sepulcrales de cadáveres son tan raras en la Península cuanto frecuentes en Alemania y Francia. Una estatua de *la Muerte* vese en la Capilla dorada, de Salamanca, y el tema aparece, asimismo, en las profusas yeserías de la de los Benavente, en Santa María, de Medina de Ríoseco. El verismo minucioso, que pudiera decirse anecdótico, de la estatua de Valladolid, impresiona con ciertos recursos alejados del arte. Gaspar Becerra, nacido en Baeza hacia 1520, residió bastantes años en Roma, y murió en 1570.



JUAN DE JUNI.—*Sta. Ana* (relicario).

(Fot. R. de Orueta.)



La Muerte.

El grupo de *la Virgen con sus Padres* ha sido atribuído por Agapito y Revilla a Francisco del Rincón, que trabajaba entre 1592 y 1608; pero posteriormente el mismo erudito lo ha publicado con dudas a nombre de Esteban Jordán. Procede del convento de clérigos menores, de Valladolid.

Un *Santo Entierro* de incorrecto modelado, pero sentido y con policromía de excelente técnica, y que ha sido adquirido hace poco, completa esta Sala, que enriquece un soberbio artesonado.

SALA DE LA ESCULTURA "EN BLANCO"

(N.º 14 del Plano.)

Está a la salida de la ESCALERA NUEVA, o si se sigue en la visita el orden de esta GUÍA, a continuación de la Sala de Juni.

Aunque para evitar monotonía se hayan colocado algunos relieves policromados — que el Sr. Agapito y Revilla supone obra de Gaspar de Tordesillas —, la mayor parte de las piezas están sin pintar.

En medio del muro, entre la escalera y la Sala de Juni, está el retablito en blanco, su forma a manera de portapaz colosal, con relieves de la *Adoración de los pastores* y *El Calvario*; se trajo del monasterio de San Benito y ostenta la fecha de 1546.

Los relieves de la *Vida de Cristo y su Pasión*, según Agapito y Revilla, corresponden a tres retablos; al menos se distinguen dos tallistas: uno, todavía con reminiscencias góticas, haría seis tableros, desde *La flagelación* hasta *La cena en Emaús*; y otro, conocedor ya de la arquitectura renaciente, será el autor de doce tableros,



ANÓNIMO. — *Retablo procedente de San Benito (1546).*

(Fot. R. de Orueta.)



ANÓNIMO.—*La cena en Emaus.*



desde *La Anunciación* hasta *Las Marías en el sepulcro*. Todos provienen, según recientes investigaciones, del tantas veces nombrado monasterio de jerónimos de la Mejorada, de Olmedo, que con el de San Benito el Real, de Valladolid, constituyó la mayor fuente de los fondos artísticos del Museo.

SALA DE ESCULTURA DEL SIGLO XVI

(N.º 15 del Plano.)

Tres grandes relieves con brillante pintura y representando a *San Gregorio de pontifical*, al mismo Santo Papa sacando del infierno al Emperador Trajano y diciendo misa, cuando se aprestan a prenderle, se consideran últimamente por el Sr. Agapito y Revilla como obras de Gaspar de Tordesillas y procedentes del retablo de *San Antón*, en San Benito el Real, del que ya se ha hablado; la atribución parece probable, pero extraña la unidad de protagonista en los relieves — aunque el tercero lo interpreta el citado erudito como la *Muerte de San Estanislao* — y la falta de relación directa con el titular. Pero hay más: Bosarte, que describe el retablo de San Antón, vió en él siete pinturas y no menciona relieves. Es verosímil que tal vez hubiese dos retablos colaterales: uno de San Antón y otro de San Gregorio.

El mismo Sr. Agapito y Revilla estima que formaron parte del retablo en cuestión los relieves de menuda labor de la *Cena*, la *Oración*

del huerto y la *Resurrección*, que también se guardan en esta Sala.

De San Benito proceden también los cuatro *Evangelistas*, que no parece posible atribuir a Adrián Alvarez ni a Pedro de Torres, artistas que trabajaron en un retablo de San Marcos para el mismo monasterio, en 1596 y en 1601, fechas inconciliables con su estilo y con su policromía, quizá anterior en medio siglo.

De antes de mediar el XVI serán la preciosa *Virgen con el Niño* y el relieve que representa el milagro de los *Santos médicos Cosme y Damían*, al injertar una pierna de un negro a un blanco.

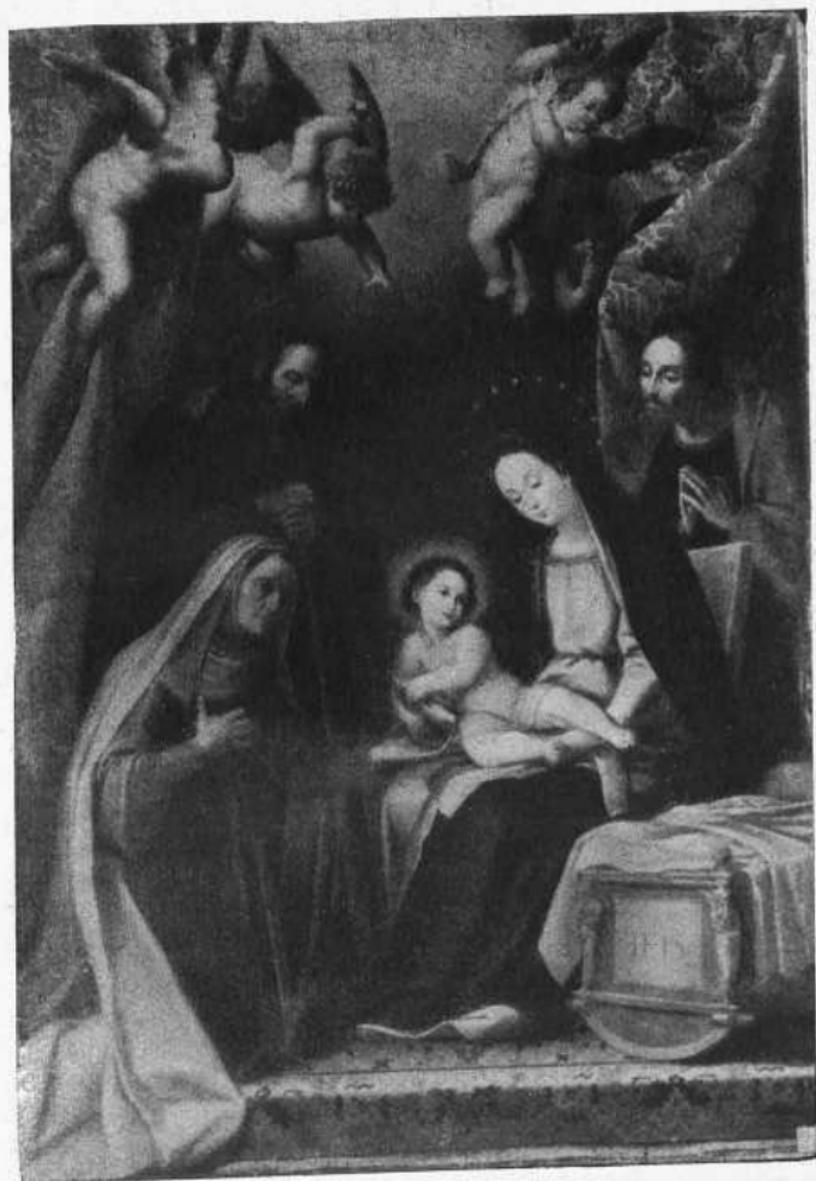
SALA DEL SIGLO XVII

(N.º 16 del Plano.)

Es esta instalación en cierto modo complemento de la Sala de Gregorio Fernández, y se puede considerar ampliada con las que en la planta baja se destinan a *Los Pasos*.

Dos esculturas atribuídas a Gregorio Fernández, pero que no parecen obra de su gubia, son el *San Sebastián* y el *San Francisco*. El mayor interés del *San Francisco* estriba en que probablemente es versión de mano de discípulo de una imagen de Fernández, que pudo dar origen al famoso de Pedro de Mena de la catedral de Toledo. Como se sabe, de la pintura — antes de 1611 había en Madrid un cuadro de Eugenio Caxés que representaba la escena — debió de tomar la escultura el tipo del Santo fundador muerto, pero en pie, los ojos alzados al cielo, tal como lo encontró Nicolás V en 1445 cuando entró en la cripta de Asís.

Se desconoce el autor, y ello es lamentable, del *San Benito de Palermo* y el *San Diego de Alcalá*, estatuas que revelan originalidad en la silueta y en la policromía.



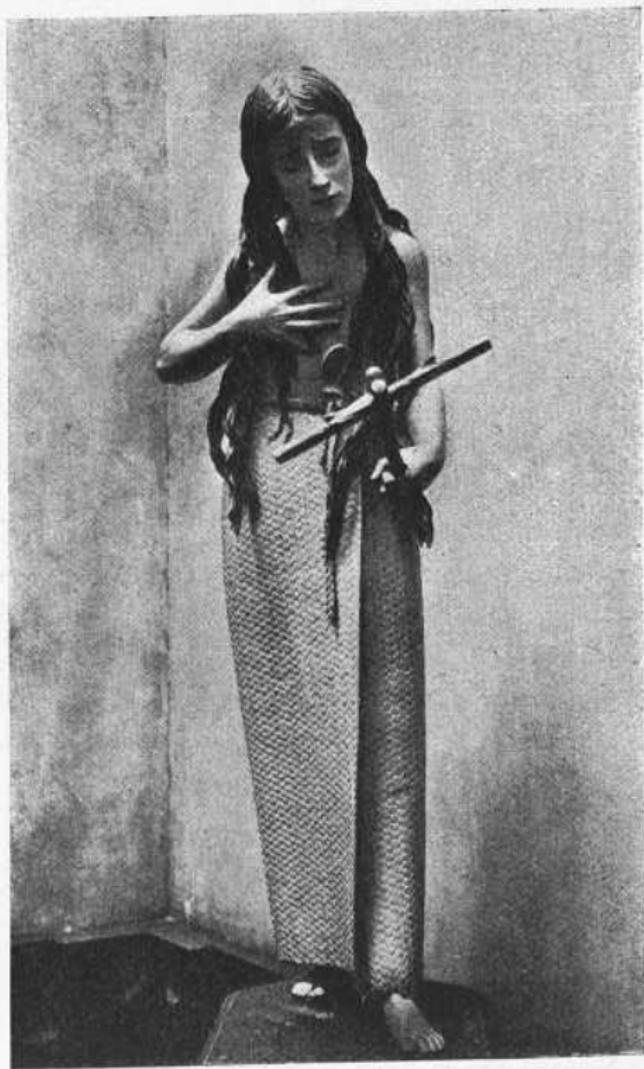
DIEGO VALENTÍN DÍAZ.—*La Sagrada Familia* (1621).

Dan ambiente a esta Sala tres cuadros que firman los tres pintores del siglo XVII más notables nacidos en Valladolid: Bartolomé González, Diego Valentín Díaz y Antonio de Pereda. Del primero (1564-1627), *El descanso en la huida a Egipto* es una de sus escasas pinturas religiosas, pues fué sobre todo retratista, confundándose sus retratos con los de Pantoja, de quien fué discípulo; el cuadro, depósito del Museo del Prado, está fechado en 1627, año de la muerte del pintor.

También depósito del Prado es el *Milagro de las Rosas*, firmado en 1664 por Pereda; nacido hacia 1608, murió el 30 de enero de 1678.

El tercer lienzo revela las dotes pictóricas de Diego Valentín Díaz (nació en 1585?; murió en 1660); *La Sagrada Familia con San Joaquín y Sta. Ana*, firmado en 1621, no es pintura vulgar: su sentimiento sencillo, su intimidad, el equilibrio de la composición, el estudio de las cabezas, en especial la de Santa Ana, hácenle acreedor a la fama que hasta ahora se mostró esquiva. La cortina y la alfombra declaran lo ya sabido: que Diego Valentín Díaz fué pintor de imaginería: trabajó en obras de Gregorio Fernández.

Pero la pieza más valiosa de esta Sala es a la vez la única hasta ahora que da idea en el Museo de la escuela andaluza.



PEDRO DE MENA—*La Magdalena* (1664).

Depósito temporal del Museo del Prado es la bellísima *Magdalena*, que se recogió en 1919 del Convento de la Visitación o de las Salesas, de Madrid, y que había sido ejecutado para el de San Felipe Neri.

En tres cartelas: *Petrus D. mena I Medrano | Granatensis Malace | Faciebat Anno 1664*, se dan las noticias apetecidas por quien admire la imagen. Baste añadir que Mena, según característica de su temperamento, no creó el tipo, seguramente invención de Gregorio Fernández—ejemplares de San Bartolomé, de Pontevedra, y San Miguel, de Valladolid—, pero lo depuró, afinándolo, a la vez que lo dotaba de un encanto que toca los linderos de lo sensual.

SALA DEL SIGLO XVIII

(N.º 17 del Plano.)

Varias piezas importantes figuran en esta Sala, entre las que descuellan tres:

La cabeza de San Pablo, firmada: *Dn. Iuº Alº Vº Abrille y Ron Fat. Matritis 1707*. Era hasta hace unos días, la única obra segura de Juan Alonso Villabrille y Ron, del que sólo se sabía lo que dice su firma (*). El naturalismo detallista de esta famosa escultura — que procede de San Pablo — revela el aprendizaje en las obras de los maestros del siglo xvii, en especial las de Pereira, con la exageración propia del tiempo.

Compruébase esta nota del arte del siglo xviii, de acentuar las características de la época anterior, con la *Santa María Egipciaca*, depositada por el Museo Arqueológico Nacional; fué legada por el pintor y coleccionista don Cristóbal Ferriz como obra de Pedro de Mena; por tal la tuvo y publicó Ricardo de Orueta, quien hoy ve en ella una hermosísima imagen dieciochesca.

(*) Hoy se sabe que en 1723 labró las estatuas de piedra de San Isidro y de Santa María de la Cabeza en el Puente de Toledo, de Madrid.



VILLABRILLE.—S. Pablo.

(Fot. R. de Orueta.)

Del mismo tiempo es el *Cristo*, firmado por Luis Salvador Carmona (nació en 1709 en Nava del Rey; † el 3 de enero de 1767), correcto y sobrio, pero ¡qué lejano de los de Berruguete y de Gregorio Fernández! Tal vez es el *Cristo* que registra Ceán en el Colegio de Loreto, de Madrid.

Las tres estatuas mencionadas, una graciosa *Inmaculada*, una *Santa Rita*, una *Magdalena penitente* impregnada de sabor popular, y la extraña *Santa Librada en la Cruz*, que fué de los Mercedarios Descalzos, de Valladolid; la barroca *Coronación de la Virgen*, varias estatuillas de cuidada factura, forman, con la magnífica sillaría de San Francisco, en el coro de la Capilla, la representación, incompleta pero valiosa, de la escultura policromada del siglo XVIII en el Museo. Dos faltas deberían remediarse, logrando alguna obra de Salcillo y de la Roldana.

Falta por recordar dos lienzos: *Los desposorios de la Virgen*, firmados por Palomino en 1695, con un colorido más cercano al de Claudio Coello y al de otros madrileños que el agrio de sus obras posteriores, y el *Triunfo del Sagrado Corazón*, boceto de Corrado Giaquinto, admirable decorador napolitano del Palacio de Madrid, oscurecido por el veneciano Tiépolo y por el bohemio Mengs, dioses mayores con los cuales cualquier lucha había de ser desigual.

SALAS DE LOS PASOS

(N.ºs 11, 12 y 13 del Plano.)

En la planta baja, en el ángulo NE. del patio grande, en tres salas, se exhiben *Los Pasos*.

"El paso procesional" es algo típicamente español. Nació con la boga del teatro religioso reemplazando ciertos aspectos del litúrgico. El sentimiento popular, que se mueve por formas y colores, necesitaba esta plástica, difícil de comprender bajo otros cielos. La procesión es una práctica del culto arraigada en el alma del pueblo español, aun entre indiferentes.

Coincidió el auge de las procesiones en Valladolid con la mayor actividad de Gregorio Fernández y su taller; los pasos, para su mayor popularidad, requerían el realismo como carácter: y no era otro el de sus esculturas. Mas, en los pasos hay que tener en cuenta que, por su índole, el primor había de ceder ante el pormenor expresivo o el gesto emocionante; arte para excitar sentimientos del vulgo más que para ser saboreado por paladares cultos, precisa ambiente propicio: la calle, la multitud devota, se asfixia en las salas de un Museo.



El paso de los azotes a la columna.

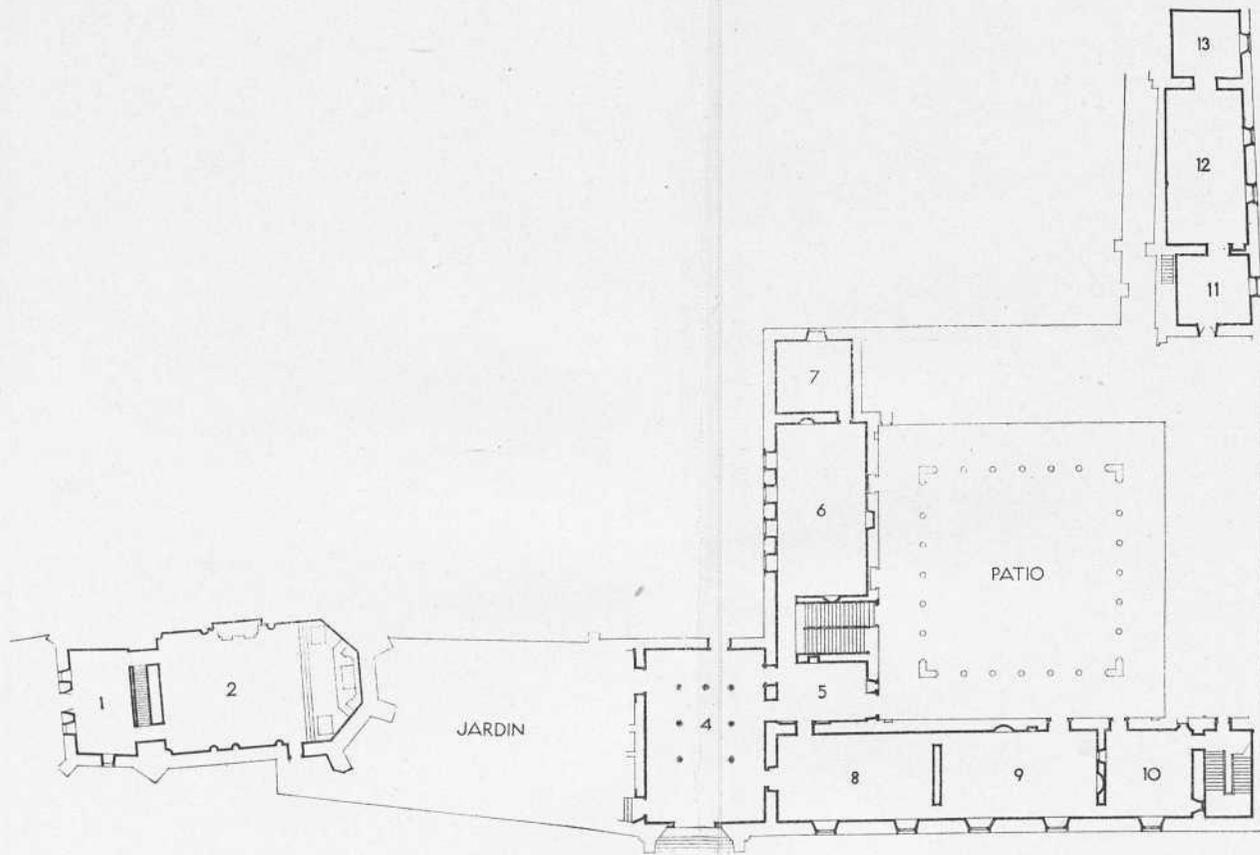
En los muros se han colgado siete relieves del altar de la Merced Calzada, de Valladolid, contratado el 22 de junio de 1597 por Isaac de Juni — hijo de Juan — y Benito Celma; la muerte inmediata del primero hizo que se le sustituyese por Pedro de la Cuadra, autor de los tableros. Entre ellos son los más dignos de estima: *La presentación de la Virgen en el templo* y *La redención por San Pedro Nolasco*. Resulta cruel la exhibición en un Museo de obras hechas para luz artificial, o muy tamizada, y para altura muy distinta, en un retablo, al fondo de un ábside. Pedro de la Cuadra murió el 7 de agosto de 1629.

También se han empleado como elemento de adorno algunos de los bustos-relicarios de madera bronceada y dorada que posee el Museo; proceden de San Pablo, de Valladolid, y su aspecto es tan uniforme, que es lógico pensar en un encargo. Su fecha, hacia 1600, y su calidad artística, notable.

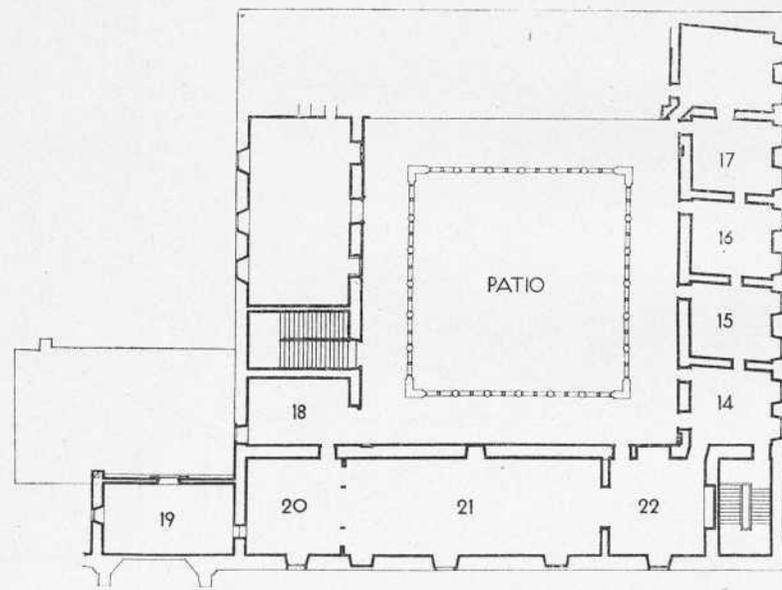
F I N

ÍNDICE

	Págs.
Explicación	5
El edificio	11
La antecapilla o Sacristía antigua	13
La capilla	18
El jardín	36
El patio pequeño	37
La sala de Gregorio Fernández	38
La Capilla del Cristo de la Luz	48
Sala I de Berruguete	50
Sala II de Berruguete	64
Sala III de Berruguete	69
Las escaleras	80
Sala de pintores primitivos	82
Sala de pintura	89
Sala de la sillería de San Benito	92
La Sala de Juan de Juni	100
Sala de la escultura "en blanco"	112
Sala de escultura del siglo XVI	116
Sala de escultura del siglo XVII	118
Sala de escultura del siglo XVIII	123
Sala de los Pasos	126



PLANTA BAJA



PLANTA PRINCIPAL





