

JUAN AGAPITO Y REVILLA

LA PINTURA EN VALLADOLID

TOMO I

Valladolid
Imprenta Castellana
1925-1943



DGCL
△
10

LA PINTURA EN VALLADOLID

PROGRAMA PARA UN ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

POR

JUAN AGAPITO Y REVILLA

EXDIRECTOR DEL MUSÉO Y CONSILIARIO DE LA ACADEMIA DE
BELLAS ARTES DE VALLADOLID, ACADÉMICO CORRESPONDIENTE
DE LAS REALES DE LA HISTORIA Y DE BELLAS ARTES DE
SAN FERNANDO, ETC.

TOMO I

Imprenta Castellana
1925-1943

C. 117919
21. 141212



R. 107896

La Pintura en Valladolid

I

PRIMACIA DE LA ESCULTURA SOBRE LA PINTURA EN VALLADOLID

La preponderancia que han llegado a adquirir los estudios históricos y críticos de la Escultura que se desarrolló en Valladolid—en cuyos estudios y trabajos de investigación e identificación de obras yo mismo he tomado una parte bastante activa—ha anulado casi en absoluto los de la Pintura y nadie ha parado la atención en una rama de las Bellas Artes que también tuvo en la citada ciudad castellana una representación de importancia y digna de notar. Hasta la vulgaridad casi ha llegado la propaganda de las magnas obras escultóricas que lucen en Valladolid, y, en cambio, son pocos los que han fijado su mirada curiosa en otras magnas obras pictóricas que hasta hace muy pocos años, algunas, pasaron desapercibidas como cosas viejas, sin valor positivo en el Arte y en la historia regional y general de su desenvolvimiento.

Ciertamente, esa preponderancia estaba justificada, porque a partir de los finales del siglo XV, la Escultura en Valladolid adquiere vientos e influjos insuperables, y fascina a las gentes, doctas e incultas, por lo mismo que las obras están más a la vista que las de Pintura y son más comprensibles a la generalidad de las personas. En la vida las cosas materiales tienen bulto y relieve, hay volumen; las obras de Escultura, por esa razón, entran más por los ojos, mientras que las pinturas, en un solo plano, no son siempre accesibles al espíritu de gentes incultas.

Primeramente, los artistas burgaleses con sus trabajos en San Pablo y San Gregorio; ya en las portadas, ya en los retablos, que se consideraron como maravillas comparables a las mejores obras de la

antigüedad clásica; luego, la revolución que trajeron las formas renacentes, iniciadas en gran escala por el maestro Alonso Berruguete, y seguidas con entusiasmo por cuantos pretendieron imitarle o superarle; más tarde, las tendencias naturalistas, tan en consonancia con el espíritu español y asociadas a un ideal eminentemente religioso, llenaron los templos, los edificios todos de Valladolid, de obras escultóricas que impresionaron, siempre agradablemente, por lo mismo que el alma castellana se compenetraba con los sentimientos reflejados, con la fastuosidad expresada, con el espíritu de la época.

Ese desarrollo tan inconmensurable de la Escultura en Valladolid, desde finales del siglo XV hasta casi mediar el XVII, comprendido y estudiado por los eruditos, críticos y aficionados, arrinconó las obras de Pintura, las relegó a muy secundaria participación en la vida artística de la ciudad, llegando casi a negarse por muchos la representación de la Pintura en Valladolid y a despreciarse por lo insignificante, por lo pobre en cantidad y calidad, aunque bien injustamente.

El no citarse, por otra parte, pintores de gran valía en la región castellana, mientras que en la catalana, valenciana y aragonesa, desde los tiempos medios, figuran artistas del pincel con obras estupendas y perfectamente documentadas, ha ocasionado el abandono u olvido de los estudios sobre artistas castellanos y ha logrado que la tradición se interrumpiese y empezase a contarse y observarse la obra de Pintura en épocas relativamente modernas, cuando el Arte se había generalizado casi, irradiando de un centro único que daba las normas, las modas y las tendencias a todas las comarcas españolas.

En Valladolid no faltaron, seguramente, desde que empieza a sonar su nombre en la Historia y adquiere gran predominio sobre las demás ciudades y villas de la región, las muestras brillantes de las obras de Pintura. Hay derecho a pensar en ello por el gran número de familias ricas, unas, y de la grandeza y aristocracia, otras, que en Valladolid sentaron sus casas; y personajes de tanta dignidad, munificencia y esplendor, como fueron los Sánchez de Valladolid, Vivero, Villandrando, Zúñiga, Enríquez, Alonso Pimentel y tantos más, dan que pensar en que tendrían sus palacios, sus capillas, sus fundaciones, con

la suntuosidad y el lujo artístico que los medios materiales ofrecían, y nunca han escaseado éstos cuando el dinero y la abundancia han corrido y se han desbordado.

Eso por lo que se refiere a tiempos anteriores a la época de los Reyes Católicos, que no hay por qué dudar que, a partir desde el apogeo de Castilla, durante Doña Isabel y Don Fernando, y siguiendo la iniciación de la decadencia general de España en los días de Don Carlos I, su hijo y su nieto, Valladolid se llena de obras de Pintura, unas nacidas en la tierra, otras llegadas de fuera, en cantidad asombrosa, aunque no siempre de igual significación. Efectivamente, a Valladolid llegaron pinturas magníficas, a Valladolid fueron llamados artistas excelentes, en Valladolid residieron pintores merítisimos, en Valladolid se admiraron colecciones de tablas y lienzos hermosísimos; muchos caminaron a otras tierras, pero no salieron de las colecciones reales; otros, fueron vendidos ignominiosamente, por puñados de ochavos, para enriquecer galerías particulares; pocos, quedan aún en la ciudad de Valladolid, y ellos son una muestra, un botón, de lo mucho y bueno que en tiempos de mejor fortuna en aquella había, en días en que no se hablaba de patriotismo, porque no hacía falta, pues que con hechos se formaba España, con hechos y mediante esfuerzos, sacrificios, entusiasmos por todos sentidos.

La Escultura, como arte hermana de la Pintura, no anuló, ni pudo anular a ésta: fueron los hombres los que, en un ambiente de pobreza de espíritu o de incomprensión, por ensalzar a la una y elevarla hasta la cumbre de la gloria, dejaron postergada a la otra, resignada hasta que en estos momentos de profunda investigación, de crítica sensata y capacitada, hasta lo ingenuo, lo primitivo y lo naciente adquiere los valores que corresponden al medio social en que se desarrolló.

El academismo con sus exageraciones de escuela y su intolerancia de sistema e ideales, perdió mucho arte español de tiempos antiguos: había que verlo todo a través de un solo color, y todo lo que no fuera ese color, era malo y digno del olvido y del abandono; y por eso se perdieron tantas obras que hoy serían el encanto de los doctos, y por eso hasta se llegaron a pintar sobre tablas primorosas del siglo XV

falsas imitaciones de jaspes y mármoles de la vulgaridad más deses-
perante y tonta.

Afortunadamente, la reacción ha surgido ya y hoy no se desdeñan
las obras de los días en que influyó el academismo francés, porque
en ellas hay bellezas de primer orden; y se avaloran con el tiempo
las pinturas de las escuelas naturalistas de que Madrid y Sevilla fue-
ron centros de expansión; pero encantan las tablas de los primitivos
españoles con todas sus incorrecciones y defectos de dibujo y pers-
pectiva; y hasta entusiasman, llevando la serie a tiempos remotísi-
mos, las pinturas rupestres de que nuestra España da espléndido re-
pertorio, no igualado por ninguna otra nación del mundo entero, con
sus composiciones explayadas, espaciadas, a veces indescifrables, y
sus figuras infantiles, pero de gran expresión y dinamismo.

En todos los períodos, aun en los más primitivos que alcanzan las
nacientes civilizaciones, se encuentra hoy belleza; esa belleza que con
la gráfica viene a retratar el espíritu de las distintas edades, acom-
dándose, acoplándose, mejor dicho, surgiendo del medio de vida, del
clima, del ambiente, del estado social, en su mayor complejidad, del
pueblo que trabaja y aspira a algo más que seguir la marcha del
bruto.

Fueron desdeñadas, desairadas, como obras bárbaras que refleja-
ban un atraso evidente en la marcha del Arte, las pinturas que se ha
dado en llamar de primitivos españoles, influídas o no influídas por
obras flamencas o italianas; y hoy, en cambio, son buscadas con
verdadero afán, y una tabla vieja, con sus colores brillantes, falta
de perspectiva aérea, de composición incoherente, apenas iniciado el
claro-oscuro, con anacronismos de ropajes y tocados preciosísimos y
mostrando la imprimación por entre las hiendas y desconchados, da
lugar a estudios eruditísimos, a controversias y discusiones de gran
empeño, que si no pasan para muchos de un torneo de habilidad o
de entretenimiento espiritual, en conjunto estereotipan épocas y pue-
blos y pintan el modo de ser y el de pensar y hacer en otras edades,
escriben la Historia, pero la historia de las ideas, de las tendencias
e influjos del pensamiento, historia más instructiva, de más ense-

ñanza y trascendencia que la que marca la serie sucesiva de reyes y príncipes con todas sus miserias y vicios de hombres ensoberbecidos o pusilánimes, arrogantes o bienhechores, sabios o analfabetos.

Entre esos primitivos españoles se señala una escuela que han titulado de castellana, no bien definida ni determinada aún, pero que adquiere más y más importancia e interés de día en día; y por constituir Valladolid un centro de gran valía en la región, no pocas veces me han invitado amigos cariñosísimos de Madrid y de fuera de España, a que iniciase, respecto de la Pintura, algo de lo que he empezado a hacer en la Escultura que en Valladolid tuvo tan meritísimos maestros: depurar la obra en lo tocante a filiaciones, formar el cuadro de la Pintura en la ciudad mencionada y mostrar las pruebas de esa escuela castellana tan atrayente, tan simpática y tan sugestiva.

¡No es nada lo que me piden esos amigos, creyendo, y al creerlo equivocándose, que estoy en todos los secretos de nuestra historia artística! Desde joven fui aficionado, como el vulgo de Valladolid, a admirar las obras escultóricas de nuestras iglesias: esa afición se convirtió luego en devoción; más tarde me llevó a profundizar y pretender esclarecer detalles que juzgaba dudosos; ello hizo que me documentase algo; y nada más. Pero no fué mi fuerte, ni las inclinaciones naturales me condujeron, del mismo modo, a estudiar las obras pictóricas. Claro que las visitas a ciertos lugares donde los trabajos de mi predilección me llevaban, me hicieron, más de una vez, detenerme ante una tabla o un lienzo, y saborear sus delicadezas y recrearme en su contemplación; pero, vulgo al fin, no he llegado a profundizar tanto, ni mis conocimientos en la Pintura son tan extensos, ni estoy tan documentado, según se dice, como en la Escultura vallisoletana.

Alguien, sin embargo, ha de comenzar la labor, y aunque Martí, sobre todo, dejó escrito bastante, pero suelto, sin relacionarlo con nada y menos sintetizando, en sus siempre consultables *Estudios histórico-artísticos*, admito el requerimiento, y como vía de ensayo, para que otros, con tiempo y con mayor serie de datos y noticias, lo amplíen, lo rectifiquen y documenten, acometo el estudio de la *Pintura*

en Valladolid, diciendo poco nuevo, casi nada que no esté ya dicho, pero que anda desperdigado en libros, folletos y revistas, a no ser las apreciaciones y consideraciones puramente personales, en muchas de las cuales puedo estar equivocado, aunque procure orientarme en las corrientes de la crítica e investigación modernas, sanas, prudentes, por lo mismo que su eclecticismo no las hace inclinar voluntariamente hacia ningún punto cardinal.

Eso va a ser, o pretende ser, que no es lo mismo, el presente trabajo: un cuadro que procure pintar el desenvolvimiento de la *Pintura en Valladolid* con los artistas de la tierra o de fuera de ella, reflejado en las obras que aún se conservan en la ciudad y las que en ella estuvieron en otros tiempos.

El lienzo es bueno, los colores magníficos, los pinceles... ¡ah! los pinceles y las manos que les manejan, son deficientísimos. No puede esperarse la obra de arte deseada.

II

REFERENCIA MAS ANTIGUA DE PINTURA EN VALLADOLID

El primer problema que se ofrece al pretender estudiar la *Pintura en Valladolid*, es determinar el punto inicial, fijar el primer jalón a partir del cual se empieza a caminar. Pero ¿cuál es la pintura más antigua en Valladolid, descartando desde luego, las pinturas de libros e ilustración de códices que no entran en este estudio?

No hay que soñar con buscar, ni en referencias de libros siquiera, pinturas de los tiempos antiguos ni de la alta Edad Media. Hay que rastrear desde épocas más modernas y ciertas y comenzar la investigación desde el momento en que Valladolid aparece en la Historia con edificios y monumentos de mayor o menor importancia. Documentalmente se ofrecen en la primitiva villa del siglo XI algunas iglesias; se construyen también otras, y palacios o casas señoriales de la rica familia del celebrado y famoso Conde Assúrez. Pero nada se vislumbra, aparte las fábricas materiales de las fundaciones, algunas dudosas, del prócer, de arte más o menos bello, y entonces abundaban las pinturas murales y hasta se harían retablitos o cuadros de devoción.

Hay que seguir hasta los finales del siglo XIII para encontrar por

primera vez en Valladolid algo que se relacione con la Pintura, y ello no es más que referencia documental, sin conocerse la obra ni el edificio para el que se hacía. Pero es una referencia de gran valor para la historia de la Pintura española, que hace entrever también que en Valladolid se cultivaba el arte de la Pintura tan pronto como en otros lugares de España. Fué, pues, Valladolid de las primeras villas castellanas en que se ve a un pintor al servicio del rey, y es dato de bastante significación, que prueba la actividad artística de la villa en tiempos de que tan escasas noticias tenemos de este y otros particulares semejantes. La cosa merece algún detenimiento.

El segundo de los pintores más antiguos de quienes se tiene noticia trabajaran en Castilla, pintó en Valladolid por orden del rey Don Sancho IV. La primera referencia del hecho, no pudo ser más vaga. Don Juan Agustín Ceán Bermúdez en su conocidísimo *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (t. II, p. 47 - 1800) dió este breve apunte:

«Esteban (Rodrigo) pintor del rey Don Sancho el IV. En un códice de la real biblioteca, que contiene varias cuentas de este príncipe en los años de 1291 y 92, entre las que dieron Alfon Perez, escribano del rey, y Garcí Perez, espensero de la reyna, de las administraciones que manejaban y arrendamientos que tenían, se lee la siguiente partida:

«A Rodrigo Esteban pintor del rey, por albalá del obispo por cosas que mandó hacer el rey 100 maravedis.» Ignoramos que cosas sean estas; y qual haya sido el mérito de ellas se puede considerar si se atiende al estado en que se hallaban entonces las bellas artes. Bástenos saber que habia en España en aquella época pintores del rey, y que se distinguia esta profesion. (Bibliot. real).»

Aunque hubiera conocido Ceán Bermúdez las pinturas de Rodrigo Esteban, no le hubiesen interesado gran cosa. La pasión de tiempo y escuela, no daba más de sí. Lo que no fuera la pintura académica y todas aquellas otras pinturas que del siglo XVI acá se desarrollaron en España, eran cosa insignificante, sin importancia, «de tanta lentitud en el estudio de la naturaleza», que no merecía la pena ni de citarlo; ya lo decía Ceán a su modo: bastaba comprender el «estado en que se hallaban entonces las bellas artes» para suponer que toda la pintura de Rodrigo Esteban y sus contemporáneos era baladí, sin otro valor que el de los materiales empleados, ya ni utilizables para otros fines. Hoy, en cambio, sería de gran interés y curiosidad, por lo menos.

Estos trabajos de Rodrigo Esteban no sabía Ceán dónde se hicieron.

Unos cuantos más años pasan y Don José Amador de los Ríos en la monografía *La Pintura mural en España en el siglo XIII* citó a los hermanos Alfonso y Rodrigo Esteban pintando algunas obras «de orden de Don Sancho IV, de 1290 a 1293, en la capilla de Santa Bárbara de la Catedral de Burgos y en la antigua de Valladolid», respectivamente, y puso como nota: «Libro de cuentas de la casa del rey Don Sancho.» La partida librada a favor de Alfonso Esteban para pintar la «Capilla de Santa Bárbara por carta de la reina Doña María» de Molina, ascendía a 500 mrs. de oro; a Rodrigo, su hermano, se «libraron solamente 100, en virtud de albalá expedido por el obispo» para las cosas que el rey le mandaba hacer en la iglesia de Valladolid.» Ambos eran designados en los respectivos documentos y en su especial anotación en el «Libro de Cuentas» como «pintores del rey.» De presumir es que no fueran los únicos.»

Amador de los Ríos determina ya el lugar de Valladolid para donde pintaba Rodrigo Esteban; la iglesia de la Antigua, dato que recogió Don José Martí y Monsó en sus *Estudios histórico-artísticos* (p. 346 — 1898-1901), y aunque le puso por comentario que el documento no expresaba sino que la obra se hacía «en la iglesia de Valladolid», sin determinar en cuál, la observación de restos de pinturas murales en la parte norte de la iglesia citada de la Antigua, le hizo escribir que ellas fueran «debidas tal vez» a Rodrigo Esteban.

Efectivamente, en la capilla absidal del lado del Evangelio de la iglesia de la Antigua de Valladolid, he observado yo también restos de pinturas murales sumamente débiles, que han acabado de desaparecer en las obras de reparación y consolidación de dicha capilla. Noté restos de pintura, sin poder precisar nada más.

Pero esas pinturas de Rodrigo Esteban, ¿pertencieron a una iglesia de Valladolid? Si fué iglesia, ¿estaban en la Antigua o en Santa María la Mayor, como era más probable al decir solamente «iglesia»? ¿De dónde sacó Amador de los Ríos que se pintó por orden de Don Sancho IV en la «iglesia de la Antigua», ni siquiera en iglesia alguna de Valladolid?

A esas partidas de cuentas de Don Sancho IV ha dado un tercer toque, con más fortuna que Ceán y Amador de los Ríos, que debieron valerse de segunda mano, Don Manuel González Simancas, quien en la Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional encontró un curiosísimo códice (con la signatura Dd-109), que lleva por portada: «Libro de diferentes Cuentas. y gasto de la Casa Real en el Reynado de

D.^o Sancho IV. Sacado de un tomo original en fol.^o que se guarda en la Librería de la Santa Iglesia de Toledo.—Años de 1293-1294.—Por el P. Andres Marcos Burriel de la Comp.^a de Jesus.» Libro del que sacaron las noticias que dieron a Ceán y Amador, indudablemente, por el modo de estar redactadas las partidas. De dicho códice—del cual el señor Simancas dió un extracto referente a artistas, con el epígrafe de *Artistas castellanos del siglo XIII* en el *Bol. de la Soc. española de exc.* (t. XIII, año 1905, p. 8)—resulta que por la cuenta de pagos verificados por Alfón Pérez de la Cámara, escribano del rey (1), y Gonzalo Pérez, clérigo de la reina «en Burgo a XV dias des Setiembre Era de M e CCC.XXXI año» (1293 de Cristo), se pagaron «A Rodrigo Estevan Pintor del Rey por Alvalá del Obispo para cosas quel mandaba facer el rey: en Valladolid—C. mrs.—o100 mrs.»; y por otra, dada «En Valladolid, postrimero dia de Febrero Era de MCCCXXXII años—(1294)—vinieron a cuenta Alfon Perez de la Camara, Escribano del Rey, et Garci Perez, Espensero de la Reyna de la renta, que facieron de la Chancelleria deste año, que se cumplirá XXVI dias de Abril era de M e CCCXXXII. años por—CCLXXV. mil mrs.», se repite otra partida semejante a la anterior, por la que consta que se dieron a Rodrigo Esteban «Pintor del Rey por Alvalá del Obispo para cosas, que mandó facer el Rey—en Valladolid—C. mrs.—o0100 mrs.» Esta segunda partida, es decir, la de las rentas de 1294, fué la facilitada a Ceán y Amador, por cuanto dan el nombre del «Espensero de la Reyna», Garci Pérez, y por dar también la partida referente a los 500 mrs. entregados por lo de la capilla de Santa Bárbara de Burgos, a Alfón Esteban, que en las de 1294 figura del mismo modo.

Yo doy más fe a las partidas copiadas por el señor Simancas, que las vió y transcribió él mismo, que a las escritas por Ceán y Amador, quienes no debieron conocer el códice del padre Burriel; y aquéllas se refieren, por de pronto, a los años de 1293 y 1294—no 1291 y 1292 que escribió Ceán, ni 1290 a 1293 que dijo Amador—, y en ninguna aparece ni la iglesia de la Antigua de Valladolid ni otra alguna; solamente se expresan «cosas» que mandó hacer el rey «en Valladolid», sin añadir más.

(1) En el testamento de Doña María de Molina, otorgado en Valladolid el lunes 29 de junio de 1321, figura un Alfón Pérez, despensero de las Huegas de Valladolid.

Lo que si hay que suponer es que la obra que pintaba Rodrigo Esteban habría de ser de importancia, como lo prueba «la larga duración de las pinturas», como ya hizo observar el señor Simancas, correspondiendo a dos años los trabajos, aunque la cuantía era escasa.

Otra copia dió de esas partidas Don Francisco Javier Sánchez Cantón en sus interesantes estudios sobre *Los pintores de los Reyes de Castilla* (*Bol. de la Soc. española de exc.*, t. XXII, 1914); pero se limitó a copiar las del señor Simancas, y no hizo comentario nuevo.

He dicho antes que Rodrigo Esteban es el segundo pintor de los conocidos, por el nombre siquiera, que trabajara en Castilla la Vieja, y así es, en efecto. Se citan, documentalmente, en Sevilla, en épocas de Don Alfonso X, en 1261, a Juan Pérez, pintor del rey, sin añadir obra ninguna, y a su contemporáneo Pero Lorenzo, protegido también del Rey Sabio. Pero en Castilla el más antiguo de los conocidos figura Antón Sánchez de Segovia, quien firmó y fechó en 1262 (era 1300) las pinturas murales de la pequeña y oscura capilla de San Martín en la Catedral vieja de Salamanca.

Nombre de pintor castellano, aparte este artista, de verdadero mérito dada la época, no conozco otro que nuestro Rodrigo Esteban, e inmediatamente su supuesto hermano Alfón Esteban; y si el pintor más antiguo que se ve en Castilla la Vieja se ofrece con obra auténtica, el que le sigue de los conocidos, el que trabaja en 1293 en Valladolid, tiene obra documentada, pero desconocida, destruida al demolerse la iglesia vieja de Santa María la Mayor, reformarse la de la Antigua o desaparecer los palacios reales de Valladolid, pues pudiera ser más probable que para éstos fueran las labores que encargara Don Sancho IV a su pintor Rodrigo, ya que, según el P. M. Fr. Enrique Flórez (1), la reina doña María de Molina, mujer de Don Sancho, «dió fu Alcazar, llamado de las Huelgas, retirandofe la Reyna á un quarto, que havia refervado en la cafa agregada al Convento de S. Francisco, donde murió», y «El Alcazar de las Huelgas empezó desde luego á fer Monasterio de las Cifterciefes, por haverfelas quemado el que tenian en el año de 1282, y como de pronto necesitaban cafa, aplicaron una fala baja del Alcazar para Iglefia, donde fue enterrada la misma Reyna.» El palacio, efectivamente, fué convertido en convento, aunque alguna parte quedase o se reservase para palacio o

(1) *Memorias de las Reynas catholicas*, p. 602 de la 2.^a edición (1770).

casa del rey (1), y de él no se conserva más que la portada, grandioso detalle del arte morisco del siglo XIII, que puede observarse, por fortuna, en el patio de la casa rectoral de la parroquia de la Magdalena.

Si la obra del pintor Rodrigo Esteban se hizo en este palacio de Doña María de Molina, puede considerarse su carácter y técnica recordando las pinturas del siglo XIII de la catedral vieja de Salamanca, y las descubiertas no hace muchos años en la nave de la Epístola de la iglesia del convento de San Pablo, de Peñafiel, fundación de Don Juan Manuel, también con hermosos detalles del mudéjar, ya del XIV.

Otra referencia puede ser notada y observada. Es probable que esos pintores Esteban, que figuran en Valladolid y Burgos, tengan relación con otro pintor Esteban, del reino de Valencia, de quien ha dado alguna noticia Don Francisco Almarche Vázquez en un interesantísimo trabajo titulado *Mestre Esteve Rovira de Chipre*.—*Pintor trecentista desconocido* y publicado en *Archivo de Arte Valenciano* (año VI (1920), p. 5.)

Según documentos, el sábado 27 de Julio de 1387, estando en «bluega» (Brihuega) ante el escribano del Rey, Gonzalo Vélez de Sevilla, el arzobispo de Toledo, Don Pedro Tenorio, Canciller mayor de Castilla, se avino con «mestre Esteuan rouira de xipre, pintor, morador en Valencia», para que le pintase un retablo para su iglesia de Toledo, y como el artista se retrasase en el encargo, «Diagonzalvez de Medina, dispenser major de la alta Reyna de Castella», en nombre del arzobispo, requirió a «Mestre Esteve Rovira, alias de Xipre, pintor», para que hiciese el retablo contratado. La notificación se hizo el 14 de abril de 1388, estando el artista en la casa de Juan Esteve, mercader florentino, en Valencia; lo cual da algún indicio de que «Maestre Esteve» o «mestre Esteuan» era pariente o, por lo menos, paisano de un florentino.

Al relacionar ese Esteban con el Arzobispo Tenorio, cabe preguntar: ¿pudo ser este artista el pintor del techo gótico de la capilla de San Blas, en la catedral de Toledo, que Berteaux aplicó a Starnina y don Elías Tormo, provisionalmente (*Bol. de la Soc. española de exc.*,

(1) Así deduzco de la carta de Don Alfonso XI de 8 de agosto de 1329, por la que exime al Concejo de Valladolid de la culpa del incendio del convento de las Huelgas cuando lo de Alvar Núñez. Son sus palabras: «...porque estava vn palacio alluorado a la cerca de la villa e fue y puesto fuego en guisa que ardio vna grant parte del monasterio.» V. mi libro *Los privilegios de Valladolid*, p. 99.

t. XVIII (1910), p. 88), a «Feran González, pintor e entallador», atribución que citaré luego?

De todos modos, si existiese esa relación, que yo apunto, entre los Esteban castellanos y el valenciano, habría que suponer que aquéllos eran florentinos también, y suponer su estilo, aunque van algunos años de diferencia entre el que aparece en Castilla y el otro que pintó en Valencia.

Una obra existe en el Museo Arqueológico de Valladolid que, como calificada de finales del siglo XIII, pudiera suponerse pintada por Rodrigo Esteban, porque, precisamente, se refiere al sepulcro de un hijo de Don Sancho IV, fallecido en 1291.

Figura en el «Inventario de las piezas de pintura y escultura que procedente de los Extinguidos Conventos de San Benito el Real, San Diego y Merced Calzada, de esta ciudad, fueron depositadas en el Museo de la misma», de 21 de enero de 1845, de lo llevado de San Benito el Real, «Una Caja Sepulcral de siete cuartas con Escudos Reales que contiene los restos de un Cadáver, y se hallaba embutida en el costado derecho de la Capilla mayor», caja que en el «Inventario de las Pinturas y Esculturas y demás objetos artísticos existentes en el Museo Provl. de Valladolid» de 28 de mayo de 1851, se detalla, en la Capilla, de este modo, al número 36: «Otro—(altar)—por estilo del anterior e igual tamaño, con una Vrna sepulcral que contiene los restos del hijo del Rey D. Sancho el Brabo y de la Reina Doña María su muger y otro hijo del Infante D. Manuel, estos se hallaron colocados en la capilla mayor de S. Benito.»

Como esa caja sepulcral es de madera, está pintada, es del siglo XIII o XIV, según todos sus caracteres, y se relaciona con un hijo de Don Sancho IV, merece algún detenido examen lo apuntado.

Donde primeramente se citó esa caja sepulcral fué en la *Relación del viage que Ambrosio de Morales, chronista de S. M. hizo por su mandado el año de M. D. LXXII. en Galicia y Asturias*, publicada por el P. Flórez en 1765. En la página 14, al tratar de San Pablo de Valladolid, se lee: «En la Capilla mayor hay tres cajas dadas de Bermellon con algunos Escudos, y otras pinturas, y están puestas en lo alto en huecos de Ventanas, que cerraron: una es de niño y las otras dos de mochachos: pues ninguna es de tamaño de hombre: no se entiende cuyas sean con certidumbre, mas el tener la una Armas de los Manueles, parece que están allí hijos ó nietos del Infante D. Manuel, á quien por personas tan conjuntas á la Casa Real se dió allí

sepultura. Lo más cierto es no haber nada cierto. La Capilla Mayor se está vacía, sin que sea de nadie sino del Rey de Castilla.» No aparece para nada ningún hijo de Don Sancho IV, y menos puede suponerse ello cuando en la página 17, hablando del monasterio de las Huelgas, dice: «La Reyna—(claro que se refiere a Doña María de Molina)—está enterrada en medio de la Capilla Mayor en cama alta de mármol blanco, con bulto de lo mismo. Tiene Corona, mas está en hábito honesto sin tener letra ninguna. Tiene los Escudos con Castillo y León, y otros con sólo León, y Castillo por orla, que parece fueron las Armas de su padre el Infante D. Alonso de Molina. A ambos lados en la pared están arcos labrados de follages de yeso con tumbas no muy grandes de lo mismo con aquellos Escudos de León, y sin letra. Son sepulturas de los Infantes sus hijos, como las Monjas por tradición refieren.»

De los siete hijos que tuvieron Don Sancho IV y doña María de Molina, ninguno estuvo enterrado en las Huelgas de Valladolid: Doña Isabel, nacida en 1283, se desposó en 1291 con Don Jaime II de Aragón y de Sicilia, y restituída a su madre en 1295, pues no dispensó el Papa el parentesco, casó con Juan III, duque de Bretaña, en 1310, y viuda y sin hijos y de luenga edad (dicen que de 100 años), falleció en Guadalajara; el rey Don Fernando IV, nacido en 1285, murió a los 27 años y fué enterrado en Córdoba; Don Alfonso nació en Valladolid en 1286 y en Valladolid murió en 1291; Don Enrique, nacido en Vitoria en 1288, falleció en 1299; en 1290 nació Don Pedro, que casó en Valladolid en 1311 con Doña María, hija mayor de Don Jaime II de Aragón, y se enterró en las Huelgas de Burgos; Don Felipe, nacido en 1292, fué casado con Doña Margarita de la Cerda, y murió en 1327, diciendo su testamento que fuera enterrado en las Dueñas de Santa Clara de Allariz, aunque algunos ponen su sepultura en las Huelgas de Burgos, y doña Beatriz, que nació en 1293, fué casada con Don Alfonso IV de Portugal, y murió en Lisboa en 1359.

De los hijos naturales de Don Sancho IV: Doña Violante, Doña Teresa Sánchez y Don Alfonso Sánchez, no hay para qué hablar; los tres llegaron a mayores y fueron casados.

En las Huelgas de Valladolid, y es argumento principal para rebatir esa tradición, no hubo enterrados hijos de Doña María de Molina. Donde hubo uno fué en el convento de San Pablo. De aquellas tres cajas sepulcrales que vió Ambrosio de Morales, una pertenecía al infante Don Alfonso, muerto siendo niño de cinco años; el otro

infante Don Enrique, fallecido a los once, fué enterrado en los Dominicos de Toro. Y eso lo dijo la misma Doña María de Molina en su testamento otorgado, como se ha dicho en nota anterior, en 29 de junio de 1321. Por lo que hace relación al infante enterrado en San Pablo de Valladolid, se lee en una cláusula de tal documento: «Otro si mando que porqué el monasterio de frailes predicadores comencé yo,..... y porque el infante Don Alfonso mi hijo yace enterrado, y porque desde que le comencé siempre le dí para la labor la renta que yo he en el portazgo de Valladolid.....»

Otro autor que alcanzó a ver las cajas sepulcrales de la capilla mayor de San Pablo, fué el historiador de la ciudad Don Juan Antolínez de Burgos, y se refirió ya (por 1620) a dos sepulcros (*Hist. de Vall.*, p. 304): «.....en cuya capilla mayor estaban sepultados dos infantes en sus cajas, junto a las bóvedas altas de la dicha capilla mayor, uno al lado del Evangelio y otro al lado de la Epístola; y eran hijos, el primero que se decía Don Alonso, del Rey Don Sancho el Bravo y de Doña María de Molina, y el segundo del infante Don Manuel», infante este último que fué, como es sabido, el último hijo varón de Don Fernando III el Santo y de Doña Beatriz, su primera mujer, tronco de los Manueles.

¿Cómo estando esas cajas en San Pablo se llevan al Museo desde la iglesia de San Benito el Real? También lo dijo Antolínez de Burgos: Conocidísimo es el hecho de la compra del patronato del convento de San Pablo por los duques de Lerma, y «El duque de Lerma, como ocupaba toda la gracia de Felipe 3.º, le fué fácil ganar carta suya en 9 de Diciembre del año de 1600, en que por ella manda al prior—(del convento de San Benito)—, que era Fr. Plácido Antolínez, reciba estos dos infantes—(los que estaban en San Pablo)—, y que se ponga en el nicho donde estaba Don Alonso de Valdivieso, lo cual se hizo así, y los huesos del obispo—(lo fué de León)—se pusieron en una caja, y ésta se asentó en un nicho que está en la nave del altar del Señor San Marcos, al lado del Evangelio, donde hoy se ve una figura de piedra que cae encima. Fué su traslación en 12 de Diciembre del año de 1600, tres días después de la fecha de la dicha cédula.» Noticia perfectamente comprobada en el *Libro de Becerro nuevo del convento de San Pablo, orden de predicadores, de la ciudad de Valladolid, hecho en el año MDCCLXII*, que se conservó en el Archivo de Hacienda y luego pasó a Madrid, libro en el cual se hace constar que en cumplimiento de una de las cláusulas de la escritura

de patronato de los duques de Lerma, otorgada en 6 de diciembre de 1600 ante Juan de Santillana, por la que habían de sacarse los «cuerpos y huesos que estuvieren en la capilla mayor» (cap. 39), pues en tal capilla habían de estar los sepulcros de los duques (cap. 21), «el 22 de Diciembre de 1600 se sacaron los huesos del Infante D. Alonso hijo de D. Sancho el 4.º y Doña María de Molina, y los de otros dos infantes, hijos de D. Juan el 2.º (1) y se trasladaron al Monasterio de S. Benito el Real.» A esta noticia puso por nota Martí: (*Estudios*, p. 249): «El arca sepulcral del hijo de Sancho el Bravo, con interesantes fragmentos de trajes, se conserva en el Museo Arqueológico de Valladolid.»

Ahora se comprende por qué está en este establecimiento la caja sepulcral de referencia, y por qué se la califica del siglo XIII y se dice fué del infante Don Alfonso, aunque hay una verdadera confusión en los que yacían en San Pablo, pues, según Morales, eran tres las cajas: una de niño y dos de muchachos, y una de ellas—no dice cuál—con los escudos de los Manueles; según Antolínez, las cajas eran dos: del infante Don Alfonso y de un primo suyo hijo del infante Don Manuel; según el Becerro del convento de San Pablo, que no cita el número de cajas, los depositados en su capilla mayor eran el infante Don Alfonso y otros dos, hijos de Don Juan II; según el Inventario del Museo, de 1851, había una caja con los restos que dijo Antolínez en las dos; y según Sangrador Vitores (*Hist. de Vall.*, II, 254), una era la tumba y dos los que en ella estaban: los infantes Don Alfonso y Don Manuel (ya no dijo un hijo de Don Manuel), mas se desconocen los fundamentos del Inventario y de Sangrador al decir que en una caja estaban los restos de los dos primos. ¿Acaso se unieron los del infante y los del hijo del infante cuando se llevaron de San Benito al Museo? No encuentro la menor nota de ello.

La caja sepulcral conservada en el Museo Arqueológico es doble: la exterior es la importante ahora, y la interior es completamente lisa y forrada de rica seda modernamente reclavada. Las dimensiones de ésta son 1'51 m. de longitud por 0'44 y 0'34 de ancho y 0'28 de alto. En ella están los restos del infante o parte de los dos infantes,

(1) Como se habían citado un hijo de Don Sancho y otro de Don Manuel y aquí se expresaban otros dos de Don Juan II, cometí la inadvertencia de citar los cuatro infantes en mi libro *La Iglesia del Convento de San Pablo y el Colegio de San Gregorio*, p. 21.

a seguir al Inventario citado y a Sangrador, y de allí se extrajeron, según se dice, una camisilla y una túnica de terciopelo brochado verde, expuesta en el mismo Museo.

La caja exterior es de madera pintada por fuera; mide en la parte recta 1'63 m. de largo, 0'51 de ancho y 0'46 de alto hasta el arranque de la cubierta a doble vertiente. Los costados están formados por seis arcos de cinco lóbulos, y los testereros, o lados cortos, por dos, todos ellos sostenidos por medias columnitas doradas con capiteles también dorados, de corte gótico. Los fondos de esos arcos están pintados de verde, y en ellos destacan escudos iguales en todos, cuartelados, siendo los primeros y cuartos cuarteles de castillo de oro en campo rojo, y los segundos y terceros de mano alada sosteniendo espada en alto sobre fondo blanco. De capiteles para arriba está pintada de rojo, ofreciendo sobre cinco columnitas de los costados y las centrales de los frentes pequeños escudos, alternando el cuartelado de castillos y leones con otros de solo león con bordura de diez castillos. En las enjutas de los arquillos, flor de cuatro pétalos y decoración sencilla de vástagos. De la cubierta se conserva solamente una de las vertientes, que ofrece una decoración semejante a los costados: los seis escudos de castillo y mano alada con espada como tema principal. La caja ha sido reparada como se pudo, y han puesto en los triángulos de los frentes trozos de tabla pintada con adornos dorados de otra caja o detalle, que no se sabe de dónde procederían.

La pintura de la caja sepulcral no puede considerarse como obra de arte de importancia. Se reduce a poner los colores lisos y el oro sobre el aparejo de yeso que recubre la madera, desleídos aquéllos en una materia aglutinante, quizá en caliente, que les daba gran consistencia y permanencia.

El escudo mayor y que más veces se repite es el de los fondos, el de los castillos y manos aladas; ese, ciertamente, sería el correspondiente a la persona en la caja depositada. La mano alada con espada fué de los Manueles.

El infante Don Manuel, hijo de Don Fernando III el Santo y de Doña Beatriz, según Gonzalo Argote de Molina (*Nobleza de Andalucía*, lib. 2.º, cap. LVIII), usó «por armas de una ala dorada y mano de ángel con una espada desnuda en campo rojo. La mano de ángel por alusión del apellido de Angelo usado en el linaje de sus abue-

ros (1), y la espada que es símbolo de valor, victoria e imperio, como dice Pierio en sus Hierobliphicas. También usó por armas del león rojo en campo de plata, de las armas reales de Castilla y de León en escudo de cuarteles, como se ve en los sepulcros y estandartes del monasterio de Peñafiel, de la orden de los predicadores.» Argote de Molina dió el dibujo de las armas del linaje Manuel poniendo en los cuarteles 1.º y 4.º el león y en los 2.º y 3.º la mano alada con espada; en los restos que se conservan en Valladolid de las casas de Don Juan Manuel, obispo de Zamora y de Sigüenza (calle del Empeccinado, número 1), están en los cuarteles 1.º y 4.º la mano alada y en 2.º y 3.º el león; en la caja del Museo son castillos y manos con la espada. Las tres divisas heráldicas de Don Manuel están, pues, en la caja del Museo, y ello es significativo.

Pero Morales indicó que las armas del infante Don Alonso de Molina, padre de la reina Doña María de Molina y hermano de San Fernando, *parece* que fueron el león solo y castillos en la orla. Pudiera complicarse el asunto si se tiene en cuenta que Don Sancho IV era del mismo linaje que Don Manuel, y hasta pudiera abrigarse la duda de que diese a su hijo Don Alfonso las Armas de la mano alada del abuelo materno, y en estos supuestos no era posible precisar a quién pertenecía la caja sepulcral del Museo vallisoletano, pues si, por los supuestos, podía ser de un hijo de Don Sancho, lo podía ser también, con más fundamento, de otro de Don Manuel, y esto es lo que se colige más razonadamente, por el tamaño de la caja, apropiada para un mozalbete, para un muchacho, y no para un niño de cinco años, como tenía Don Alfonso cuando murió, y por la importancia del escudo de los Manueles, repetido hasta veintiocho veces en los lugares más señalados de la caja. Los otros escudos pequeños y no tan numerosos: el clásico de Castilla y León, y el león con orla de castillos, querrán indicar la procedencia real del fallecido, sin duda alguna.

De otros modos, no haciendo caso de lo que dijo el *Libro de Becerro*, de que los dos infantes que acompañaban a Don Alfonso fueran hijos de Don Juan II (1), pues ello fué un error manifiesto; no hay facilidad ya de saber para quién se hizo la caja susodicha, aunque parezca muy probable, casi seguro, lo fuese para un muchacho del linaje

(1) Se recordará que la reina Doña Beatriz fué hija de Don Felipe, emperador de Alemania, y de Doña María, su mujer, a quien otros llaman Irene, hija de Isacio Angeo, emperador de Constantinopla.

del infante Don Manuel, de la línea de este infante de Castilla, y por eso sus armas en lugar preferente, ni a quién pertenecen los restos conservados en la caja forrada de seda.

El asunto queda así indeciso, y creo sea de fácil solución. Un estudio de los restos conservados lo decidiría. Allí hay huesos largos que permitirán apreciar a la Ciencia si pertenecieron a un niño de cinco años o a un «muchacho» de mayor edad, y entonces saldría el infante Don Alfonso, o un hijo o nieto (así también se ha dicho) de Don Manuel.

En resumen, si se tuviese la seguridad de que la caja fuera para Don Alfonso, muchos indicios se tendrían de que la pintase Rodrigo Esteban, y ello sería la probable labor que en Valladolid ejecutó y se relaciona en las cuentas expresadas. No existiendo tal seguridad, sería aventurado aplicarle tal obra, que, además, mejor que del siglo XIII, como está clasificada en el Museo Arqueológico, más que por otra cosa por lo del hijo de Don Sancho, es del XIV, ya que el corte de los capitelillos mencionadas acusa una forma y un carácter modernos en relación con los del siglo de San Fernando.

Después de tanto detalle y de tanta digresión, llego a la consecuencia de no saber qué fué lo que en 1293 y 1294 pintó Rodrigo Esteban de Valladolid. Estaba vivamente interesado en la investigación por tratarse de la primera obra pictórica que pudiera documentarse en Valladolid, y el resultado no ha podido ser más estéril, tocando los visos de lo negativo.

III

PINTURAS

ANTERIORES A LA INFLUENCIA EXTRANJERA

Han sido descubiertas en la última veintena de años pinturas notables de la Edad Media, casi todas ellas murales, y no se ha hecho un estudio de síntesis, ni siquiera se ha dado una colección de tales pinturas para que, comparándolas entre sí, sirvieran éstas para ir ordenando notas y formando conceptos, aparecidos sueltos y sin relación en las múltiples monografías a aquellas dedicadas, difíciles de reunir,

(1) Así lo citó también Don Julián Paz en su folleto sobre *El Monasterio de San Pablo de Valladolid*.

pues que algunas se publicaron hasta en periódicos diarios de provincias al alcance de pocos.

De lamentar es que aún no se haya hecho la historia de la Pintura española en la Edad Media, tanto más necesaria, aunque se hiciese con carácter provisional y a reserva de ser rectificada cumplidamente más tarde, cuanto que serviría para ir atando cabos sueltos que se ofrecen disgregados y esparcidos, pues relacionando y aquilatando caracteres, estilos, técnicas y épocas probables, al menos, se conseguiría un gran repertorio de la Pintura española, porque en materia de arte antiguo ningún pueblo gana al español en abundancia, aunque haya sido tributario de otros en ideas y procedimientos.

No se ofrecen en Valladolid pinturas anteriores a los finales del siglo XV, y hay que convenir en que villa tan importante, metida en los ajetreos de Corte del rey y de la política, tenía que seguir forzosamente los gustos, las tendencias del estado social, aunque solamente fuese por el afán de imitación y el espíritu de estímulo tan arraigado en próceres y magnates, como he dicho.

Yo no puedo acomodarme a pensar que faltase por completo y en absoluto la obra de pintura en Valladolid, como arte bello o suntuario, desde fin del siglo XIII, como he citado anteriormente una desconocida, hasta principios del XV, al cual se refiere otra que citaré pronto. Ejemplos existen en la región castellano-leonesa que pueden indicar la marcha que el Arte llevaba por estas tierras y son un indicio de que en Valladolid se haría otro tanto.

Las pinturas del panteón real de San Isidoro de León de fines del XII; las interesantísimas e importantes de la ermita de San Baudel, en Casillas de Berlanga (provincia de Soria), fechadas recientemente entre la segunda mitad del XII y principios del XIII; las ya mencionadas de Salamanca, de mediados del XIII; las importantísimas de una ermita de Maderuelos (provincia de Segovia), de las cuales se publicó una nota, debida a Don Pedro Mata y Alvaro, en el benemérito *Boletín de la Sociedad española de excursiones* (XV, 135, número 174, Ago. 1907), y las cuales se suponen también del siglo XIII (¿caso del Antón Sánchez de Segovia que aparece en Salamanca?), por no citar más, dan base para suponer que en Valladolid se pintarían las iglesias fundadas desde el siglo XII hacia la época moderna, aunque la falta de datos documentales, por una parte, y por

otra, el haberse reconstruido la mayor parte de los templos vallisoletanos en períodos renacientes, que hicieron desaparecer todo resto antiguo, no dejen vislumbrar obra alguna importante. Las decoraciones de capillas con pinturas más o menos sencillas, los fondos de altares, que también se pintaban con motivos de la Pasión de Jesús o temas de santos, no dejarían de usarse en Valladolid, hasta que se inició en el siglo XV, principalmente, la moda de los retablos en forma de tríptico, la mayor parte de ellos obra de importación, detalle y circunstancia que sirvieron de gran adelantamiento en nuestras artes, ya que los artistas, a la vista de lo nuevo, siempre fascinador y atrayente, redoblaron el esfuerzo, fácilmente adaptable a sus condiciones magníficas de fecundidad y actividad, una vez con orientación marcada.

Si, a pesar de ello, se cita tan incidentalmente, como se ha visto, un pintor trabajando en Valladolid en el siglo XIII, nada vuelve a decirse de pinturas de ese siglo y del siguiente, y pueblos de la provincia, en continua relación con la villa del Pisuerga, ofrecen aún obras de pintura de esos tiempos, que no podían ser desconocidas en Valladolid y habrían de servir para manifestar lo que entonces se hacía en la Pintura, generalizada, indudablemente, cuando hasta en pueblos modestos se desarrollaba.

Paso por alto el origen de las pinturas murales en Occidente, supuestas como imitación de los mosaicos bizantinos que revistieron paredes y bóvedas, como tradición seguida en el Arte Oriental; pero no deja de ser significativo que pinturas hay de los siglos XIII y XIV en la provincia de Valladolid, precisamente, en monumentos en que el arte morisco dejaba sentir su influencia, siempre interesante en estas tierras, por más que ese arte morisco sea, algunas veces, el ya calificado de románico de ladrillo, para muchos aún mudéjar.

Efectivamente, la iglesia, en ruinas, de San Pedro de Alcazarén, la del convento de San Pablo, en Peñafiel, y el palacio de Don Alfonso XI, en Tordesillas, muestran obras de pintura de distinto género e importancia y de valor muy diferente; pero curiosas en las tres partes; y Valladolid está situada entre esas poblaciones y daría artistas a unas y otras. Es lo más probable.

Las pinturas de Alcazarén son las más antiguas. Están en el interior del ábside circular de la iglesia de San Pedro, que poco a poco desaparece; y si el exterior ofrece las tres series de arquerías ciegas con elementos apenas apuntados, por dentro presentaría, en sus buenos

tiempos, toda la suntuosidad que un arte sencillo, pero sugestivo, podía manifestar.

Copio del primero que ha hecho públicas esas pinturas (1) la impresión que le produjeron.

«Ennoblecen al hemicycle de esta iglesia unas pinturas interesantísimas; quedan restos de ellas; parte de un apostolado que ocuparía todo el muro, al modo de la decoración de las viejas basílicas. Las figuras que hoy se conservan son cinco Apóstoles, a media altura de la pared; bajo ellos, un ancho zócalo de líneas, oblicuas que se cortan dibujando los ángeles, y más abajo, flanqueando a la mesa de altar, dos figuras: un ángel y otra persona sentada.

»Los Apóstoles, de los que puede identificarse a San Pedro y San Pablo—¿es otro de los personajes el Bautista?—aparecen de pie, con la cabeza algo inclinada, barbudos, con ropas de muchos pliegues, túnica y manto. Unos sostienen atributos; otros, libros.

»El ángel medio arrodillado, presentando filactería entre las manos, con leyenda borrada, de la cual restan algunos caracteres bien propios del siglo XIII. Puede ser la salutación angélica. En este caso, la figura fronterera, al otro lado del altar, efigiará a la Virgen, y será la escena una Anunciación. Pero esta figura fronterera desorienta no poco, porque la cabeza parece masculina; inclínala hacia un lado. Las ropas aquí son también muy plegadas y angulosas.

»Todos los personajes están pintados al fresco, y en colores rojo y negro únicamente.

»Rodea al contorno de las ventanas una greca de tallos ondulares, como en «rincaux»; ello, y la orla del manto o de la túnica de algunos Apóstoles, son cosa de recuerdo románico y de stirpe oriental.

»Por todo, me atrevo a sospechar, en hipótesis rectificable, que estas pinturas tan interesantes son obra del siglo XIII, acaso avanzado. Conozco otro ejemplar análogo: los frescos del ábside de San Pedro, de Toro, iglesia hermana de esta de Alcazarén en el estilo, en la época y en la advocación; serán también del XIII las pinturas de Toro, idénticas en temas, composición, desarrollo y manera a las de Alcazarén.

(1) Don Francisco Antón en el breve articulito *Las pinturas de Alcazarén*, en el primer número, de la 2.^a época, de la *Revista histórica*, Enc., Feb. y Mar. de 1924.

»Siguen estós Apóstoles la insigne tradición de las viejas decoraciones absidales en mosaico; la misma teoría de personajes aislados, rígidos y fantasmales; el mismo dibujo, como preparación para aplicar sobre el trazado la técnica de los mosaístas. O acaso inspiran tal manera los dibujos y miniaturas de códices, manuscritos, evangeliarios y salterios. Sencillamente técnica románica un tanto retrasada, y con los antecedentes lejanos conocidos.

»Creo que esta decoración tiene verdadera importancia, por su escasez, ya que apenas quedarán en España ejemplos de ello, y porque nos ilustra sobre el aspecto interior de estos santuarios. Esto de aquí, en tal época, no será sino copia de ejemplares románicos, probablemente servil.

»Lo de Alcazarén, como lo de Toro, ha salido a luz al derruir la iglesia, pues las pinturas se hallaban bajo los enlucidos y encaladuras seculares que, al caer ahora, han dejado al descubierto tal tesoro.

»Que tal vez a estas fechas ha desaparecido ya, pues abierta hacia Poniente la capilla, recibe las lluvias, los vientos y el sol tan amplia y libremente, que no se perderán ni una gota, ni una ráfaga, ni un rayo de luz, cuando vengan de ese punto de la rosa, en la obra de acabar con el grave Apostolado y con la dulce Anunciación de Alcazarén.

»No se me alcanza qué podría yo recomendar para la defensa de tales pinturas, si existen aún; sólo cerrar el ábside y respetar religiosamente aquellos restos. Ni sé si las ruinas del templo son de propiedad particular.»

En Peñafiel observé pinturas murales, algo más modernas que las citadas de Alcazarén.

Cuéntase que el famoso Don Juan Manuel, hijo del infante Don Manuel, el día antes de su santo (5 de Mayo) de 1324 colocó solemnemente la primera piedra del monasterio de dominicos en Peñafiel, siguiendo piadosa costumbre de familia y protegiendo a la orden de predicadores, que en la familia tuvo más de un bienhechor. En su origen, San Pablo de Peñafiel, como aún se observa en la cabecera de la iglesia, se revistió de las galas del mudejarismo, viniese o no viniese del románico de ladrillo combinado con lo morisco. Esa iglesia, o parte de ella, al menos, se pintó interiormente en el siglo XIV, y lo prueba la pintura que han descubierto en la nave de la Epístola los PP. Pasionistas, a cuyo cuidado se hallaban la iglesia y restos del convento, levantando, no hace muchos años, las capas del enca-

lado o blanqueo que aplicaron en tiempos de escasa afición a las cosas de Arte y que cubrían regularmente y sin preocuparse de otra cosa que de *blanquear*, de *limpiar*, como decían, los paramentos de las iglesias. No ha sido el único ejemplo observado a este propósito, no hay que mal calificar el acto de incultura, por ello. Los tiempos varían mucho, mejor dicho, los hombres varían mucho con los tiempos, y no es de extrañar que no gustasen ciertas cosas y quisieran borrarlas definitivamente. Hoy despreciamos otras que es probable sean el encanto de épocas futuras.

Cuando yo observé esas pinturas murales en San Pablo de Peñafiel, se iniciaba la plausible iniciativa de los PP. Pasionistas, y solamente pude advertir, en lo poco descubierto, restos de decoración con motivos ornamentales sencillos de aún más sencilla flora, y algunas figuritas aisladas, sin comprender el conjunto de la composición, todo ello desvaído, pálido, por el influjo del material que lo había tenido embadurnado durante tantos años, pues la limpieza del yeso o cal se hacía muy difícil si se quería, como era natural, que no pereciese la pintura, hartamente tratada ya por la acción del tiempo y otros agentes nada conservadores. Ignoro si se han proseguido los trabajos y desconozco su resultado definitivo. ¡Cuánto sería de estimar que el éxito hubiera coronado los esfuerzos debidos a iniciativa tan culta y de elogiar!

Lo que sí pude observar, a primera e incompleta impresión, es que los escasos fragmentos de pintura ya limpia del yeso o cal encubridores, parecían algo arcaicos, demasiado antiguos, por decirlo gráficamente; y por ello no dudé atribuirles a la época en que se construyó el convento: la centuria XIV, al comenzar el segundo cuarto de siglo, con toda probabilidad. Si se ha logrado un conjunto de importancia y de extensión y regularmente manifestado al examen, puede dar motivo a observaciones intensas que ilustrarían algo el asunto.

Otro monumento, el más espléndido y magnífico de la región y el de mayor significación en el arte morisco de estas tierras, el monasterio de Santa Clara de Tordesillas, guarda también pinturas muy curiosas del siglo XIV, quizá. Ya se va haciendo luz en la historia del monumento. Fué erigido, con toda probabilidad, de 1340 a 1344 por Don Alfonso XI para palacio real, y llevó todos los refinamientos, suntuosidades y lujos de los más renombrados palacios moriscos de la Andalucía. No es cosa ahora de describirle. El palacio, en parte de rico mudéjar y en parte de puro arte mahometano, pasó a Don

Pedro I, y este desgraciado rey fué el que trató de convertir el palacio en monasterio de clarisas, como lo prueba una de las cláusulas de su testamento, otorgado en Sevilla el 18 de Noviembre de 1362 (1), por la que «mando—dice—que las casas e palacios de la morada de Otor-desiellas que las fagan Monesterio de Santa Clara», con todas «las rentas e pechos e derechos del dicho lugar», así como mandó también, «so pena de la mi maldicion, a la dicha Infant Doña Beatris, mi hija, cuyo es el dicho lugar de Otor-desiellas, que faga facer el dicho Monesterio, e consienta en esto.»

El 2 de Enero de 1363 la hija mayor de Don Pedro I y de Doña María de Padilla, niña aún de diez años, otorgó la carta de fundación señalando los bienes que asignaba al monasterio para su mantenimiento, y en el mismo día, la hija pequeña, Doña Isabel, de ocho años de edad, donó al monasterio que se fundaba, derechos y rentas que tenía en Portillo y Aldeamayor. Y sin dejar pasar noche, en Sevilla también, Don Pedro I dió autorización y licencia a las dos infantas para que hiciesen las donaciones que otorgaban. Todo ello lo había pensado Don Pedro, y lo que decía Doña Beatriz de que lo hacía «a instancia y ruego» de su padre, puede suponerse que era fórmula nada más, porque niña de diez años no había de tener voluntad ni iniciativas para tanto: fué un mandato de Don Pedro; pero había que darle forma ya que la fundación se hacía con rentas de las hijas, y de ahí esas escrituras que pasaron ante Mateo Fernández, escribano y canciller del rey (2).

Pedida la licencia para la fundación al obispo de Palencia, Don Gutierre, a cuya jurisdicción pertenecía Tordesillas, la concedió en 5 de Febrero del mismo 1363, y el Papa Urbano V, a súplicas de Don Pedro, confirmó la fundación, donación y erección que el rey había hecho con licencia de Don Gutierre, por bula dada en Aviñón el 27 del mismo Febrero de 1363. No anduvo despacio Don Pedro I; se conoce que tenía prisa por dejar terminado y asegurado el monasterio.

(1) Publicado en la Crónica de Don Pedro I.

(2) No deja de verse aquí el influjo que Doña María de Padilla ejerció siempre en Don Pedro. Basta recordar que aquella hermosa dama empezó en 1353 a hacer las gestiones conducentes para fundar el monasterio de Santa Clara de Astudillo, que donó en escritura de 1356, y que Don Pedro fué, como en el de Tordesillas, quien pidió la licencia al Papa e hizo las demás diligencias del caso. Aún conserva el convento palentino, en su clausura, detalles de yesería mudéjar del tiempo del de Tordesillas, y una sillería de coro interesantísima.

Dice el historiador de Tordesillas Don Eleuterio Fernández Torres (*Hist. de Tordesillas*, p. 28 de la 1.^a edic. y p. 30 de la 2.^a), refiriéndose a la licencia dada para hacer el monasterio en el palacio de la *Pelea de Benamarin*, y por cuanto Doña Juana Manuel, mujer de Don Enrique II, quería enterrar en el monasterio los restos de Doña Leonor, la madre del *Rey bastardo*, y la iglesia era muy estrecha y había de quedar encerrada dentro del convento, que el mismo Prelado Don Gutierre, siendo cardenal (1), añadió en un rescripto, que asignó «los dichos portales—(los del palacio)—para que de ellos y en ellos sea fecha Iglesia para dicho Monasterio», lo que puede dar indicio de que la primitiva iglesia del monasterio fuese la que se llama de intra-clausura, a no ser que lo fuese la *Capilla dorada*, incapaz a todas luces, para una comunidad de treinta religiosas.

Viene a cuento todo esto para fijar, por aproximación, la fecha en que el palacio de Don Alfonso XI se había convertido en monasterio de religiosas, y aunque a poco de otorgarse la escritura de donación en 1363 fuese ocupado por las monjas, hasta 1378, por lo menos, no se empezó a hacer la iglesia actual y consiguiente acomodo de todas las dependencias del palacio al nuevo destino, cuando ya hacía años que la titulada infanta Doña Beatriz se había acogido, como religiosa, a la protección de la Iglesia.

(1) Sin querer se suscita por este detalle la cuestión de si hubo en Palencia un solo obispo de nombre Don Gutierre, o si se sucedieron dos del mismo nombre, que llaman a uno Don Gutierre I (1356-1370), y al que le sucedió, Don Gutierre II o Don Gutierre Álvarez Gómez de Luna o de Toledo (1370-1391). Es probable que los dos Gutiérrezes que señala Don Antonio Álvarez Reyero en sus *Crónicas episcopales palentinas* (pues Quadrado no se pronunció por ninguna de las dos opiniones), fuesen una misma persona. Y la razón que puede esgrimirse en ese sentido, es que el que se dice segundó fué muy afecto a Don Enrique II, y, precisamente, el que se cita como Don Gutierre I fué canciller mayor de la reina Doña Juana Manuel, y había protegido al conde Don Tello contra Don Pedro I. De todos modos, Don Gutierre Gómez de Luna fué el cardenal, fuese o no fuese el que intervino en 1363, y cardenal no pudo serlo hasta 1378, por lo menos, ya fuese creado cardenal por Urbano VI (1378-89), ya lo fuese por el antipapa Clemente VII (1378-94), eso sí no lo fué primero por uno y luego confirmado o creado segunda vez por Clemente VII, ya que se dice que fué partidario, en primer lugar, de Urbano VI, y, luego, se pasó al bando de Clemente, siendo el que más trabajó porque estos reinos estuvieran en la obediencia del último.

En cambio, en 1375 figura como canciller Don Gutierre Gómez de Toledo, como Abad de Husillos, en un documento de Doña Juana Manuel en el convento de Santa Clara de Valladolid. Fué arzobispo de Toledo de 1310-1319 o 1321. Antes, se dice, lo fué de Sevilla.

Entrado ya, pues, el último cuarto del siglo XIV fué cuando se completó la casa religiosa, y a esa época puedan pertenecer, en consecuencia, las pinturas más antiguas que se conservan en la clausura.

Están ellas en lo que fué primitivo zaguán o vestíbulo del palacio de Don Alfonso XI y en la capilla dorada. Ese zaguán, precioso detalle de rico mudéjar, como lo es su primorosa fachada al compás o patio exterior, se convirtió en capilla interior u oratorio (yo le conocí de locutorio), y por estar en clausura no pudo ser examinado por los aficionados e inteligentes, siendo una verdadera revelación cuando se hicieron públicos sus primores en 1912 (1). Allí hay arcos polilobulados, multitud de fajas de fino ataurique, lacerías, inscripciones arábigas, y entre algunos huecos macizados y los intradoses de los arcos, figuras pintadas, destrozadísimas ya, entre las que recuerdo la borrada silueta de uno que debía ser un santo, como todas las demás figuras, con bordón, y en el centro de otro lado, dentro de otro arco y recuadrado por fajas de verdadero gusto oriental, la pintura mejor conservada de la estancia, representando, en cuadrado, a Cristo crucificado, a la izquierda la Virgen con las manos juntas en actitud orante o suplicante, San Juan a la derecha y la Magdalena abrazada al pie de la cruz. En una rápida visita que hice a la clausura, con acompañantes que distraen y ciertamente asombrado de lo que veía, pues no podía suponer lo que allí se encerraba, pude hacer escasas observaciones; confié a la máquina fotográfica la recogida de detalles, y estos resultaron muy débiles; pero la pintura es curiosa, y refleja el pincel de un artista de mérito en aquellos tiempos, acostumbrado a dar una expresión atinada a las figuras, algo achaparradas éstas, desproporcionados los brazos de Jesús, pero con unas cabezas y otros detalles pulcramente hechos que cualquiera se los figuraría de tiempos más modernos, si no lo fueran, efectivamente.

La capilla dorada es otro rincón de la clausura del convento de suma importancia. Su Arquitectura es más arcaica que la del zaguán, aunque abunden también arcos polilobulados; tiene columnas y capiteles de otras construcciones más antiguas, y, para mi objeto de

(1) *El Real monasterio de Santa Clara en Tordesillas (Valladolid)*, por Don Vicente Lampérez y Romea, monografía publicada primeramente en *Bol. de la Soc. cast. de exc.*, números 119 y 120, de Nov. y Dic. de 1912, y un apéndice en el número 128, de Ago. de 1913; luego, en tirada aparte, sin el apéndice; y más tarde, con el apéndice, en *Pequeñas monografías de Arte*.

ahora, en los muros y fondos de arcos se han descubierto pinturas al temple o al fresco de temas religiosos, figuras de santos, todo ello deterioradísimo en términos de adivinarse, en algunos casos, más que observarse la pintura. Como fondo del altar del centro del testero de la capilla y cabe un arco de ojiva muy tímida y traza bien mahometana hay otra pintura de asunto igual y con las mismas cuatro figuras de Jesús, la Virgen, San Juan y la Magdalena, que la mencionada del vestíbulo. Aunque peor tratada esta pintura por el tiempo, se aprecia un interés grandísimo: está bien compuesta, aprovechó el artista el mayor espacio para separar más las figuras que en el otro, son más esbeltas éstas, solemne la composición, y parece tener la pintura, en conjunto, muchos puntos de contacto con la del zaguán, parece una imitación de la otra, aunque, es claro, con diferencias hechas de intento, como es una de ellas que las rodillas del Crucificado se inclinan en la pintura del vestíbulo hacia la izquierda del observador, y en la de la capilla dorada hacia la derecha.

Estas pinturas murales de Santa Clara de Tordesillas, no estudiadas hasta la fecha por nadie, son de un interés marcadísimo, las creo con influencias italianas y merecedoras de que persona inteligente en la materia las estudie con toda calma y detenimiento, no con la precipitación propia de una ligera visita en que apremian, por un lado, las impacientes religiosas, sacadas, aunque sea momentáneamente, de sus habituales ocupaciones y, por otro, las atenciones y distracciones a que llevan los acompañantes.

Yo creo, por mi primera impresión, y dispuesto estoy a rectificarlo si me equivoco, que a poco de dedicarse el palacio a casa religiosa, quizá cuando ya en tiempos de Don Enrique II se hace la iglesia, un pintor de nota, de fama y prestigio en aquellos años, fué encargado de decorar y acomodar a las partes lisas de los muros de las estancias, dependencias o habitaciones, sendas pinturas de temas religiosos para dar carácter propio al nuevo destino del edificio, no destruyendo la rica decoración morisca más que en lo necesario, porque entonces encantaba, como encanta hoy. No fueron tan respetuosos en el siglo XVIII cuando se destruiría mucho antiguo para hacer el patio del Vergel y otras dependencias vulgares.

Por todos los conceptos, y ya se insistirá más tarde en mostrar otras pinturas notables, constituyen un monumento completo los restos moriscos del monasterio de clarisas de Tordesillas.

De ese siglo XIV no se relaciona ninguna obra de pintura en Va-

lladolid; pero de su carácter, estilo y técnica se refiere una que por su conjunto sería vistosa, ya que fué alabada por el primer historiador de la ciudad. Fr. Luis de Valladolid, según Sangrador y Vitores, natural de la villa, y según Ortega, hijo de su Universidad, fué maestro en Sagrada Teología; era del monasterio de San Pablo; pasó, con otros, comisionado por Don Juan II y su madre Doña Catalina de Lancaster, por poder de 24 de Octubre de 1416, al concilio de Constanza, en el que había de tratarse de la deposición del antipapa Benedicto XIII, al cual ya en Valladolid, en documento de 15 de Enero del mismo año, se le negaba la obediencia; fué después confesor de Don Juan II y el primer catedrático de Prima de Teología de Santo Tomás y decano de la facultad cuando el Papa Martín V instituyó de nuevo, en 1418, la facultad de Teología en la Universidad de Valladolid, suprimida a poco de crearse por Don Enrique III en 1404 (1).

Fué Fr. Luis de Valladolid un gran protector de su monasterio de San Pablo, y en él costeó grandes obras y, como dice Antolínez de Burgos (*Hist. de Vall.*, p. 273, «acrecentó los edificios; y de lo mucho que en él hizo, no ha llegado a nuestros tiempos más de las sillas de que fué entonces adornado el coro, habiéndose consumido las edades otras obras suyas de mayor cuenta. Eran las sillas de pino pintadas y en cada respaldar una figura, los colores al temple, y se conservaron tan perfectos como si se acabaran de pintar; y lo que más es, siendo este coro de los más asistidos y más frecuentados de sus religiosos que hay en España.»

Esas pinturas habrían de ser notables, cuando Antolínez de Burgos, tan parco en elogios de obras artísticas, las cita tan encomiásticamente como acabo de transcribir. Y el estar pintadas al temple sobre tabla presupone un estilo bien caracterizado que más las asemejaría, en la técnica, por lo menos, a las pinturas murales mencionadas en Santa Clara de Tordesillas, que a las pinturas al óleo que se sucedieron pocos años después y se generalizaron en seguida, por tantas ventajas como en ellas se comprendió, en toda la península.

Ello no fué obstáculo para que la sillería, con las notables pinturas de los respaldares, desapareciera a los pocos años de adquirir el patronato del convento los duques de Lerma. Esas sillas, que estarían en el coro bajo de la capilla mayor, fueron desarmadas en 1601 por el ensamblador Cristóbal Velázquez—el que contrató la hechura

(1) *Historia de la Universidad de Valladolid*, t. III, p. 7.

del retablo mayor de las Angustias—, y volvió a armarlas «donde se le ordenó» (que sería en el coro alto), según el «Libro de gastos y concierto de las obras del Duque de Lerma en Valladolid, 1601», que se guardó en el Archivo de Hacienda y fué trasladado a Madrid. Con ello, las sillas existirían, aunque se modificasen algún tanto en el traslado; pero en 1610 se inició la idea de hacer otra sillería, y, en efecto, las sillas altas y bajas del coro se hicieron de nuevo, contratándolas con Francisco Velázquez, hijo de Cristóbal, por escritura de 13 de Marzo de 1617 (1), pagando el Duque por cada juego de silla alta con baja 330 ducados, y se finalizó la obra, según el *Becerro del convento*, en 1621 (2), habiéndose quitado previamente la sillería que costeó Fr. Luis de Valladolid, desaparecida desde entonces sin poderse saber su ulterior destino.

No hay que comparar una con otra sillería, ni suponer el valor artístico de obras tan diferentes en gustos y tendencias. Lo he dicho muchas veces y no me cansaré de repetirlo. La época consideraba como de mayor suntuosidad y hermosura las frías líneas de un sencillo trazado ordenancista, y era irresistible la tendencia: aquellas sutilezas del goticismo, aquellas ingenuidades de una pintura, si sencilla y simplicísima de recursos técnicos, expresiva y de fuerte espíritu también, eran labor bárbara y desconocían la inspiración de la Naturaleza. Sigo repitiendo, sin embargo: todas aquellas obras *primitivas*, con grandes desproporciones y errores de dibujo y color, serían un encanto, eran suntuosamente decorativas y reflejaban un fuerte espíritu artístico.

¿Quién pudo pintar esos respaldares de la sillería del convento de San Pablo? ¿Qué otras obras dejó en la villa artista que hubiera sido celebrado? Todo ello se ignora hasta la fecha. Pero sí puede asegurarse, de todas las maneras, que por entonces había pintores establecidos en Valladolid. Por 1390 vino a nuestra villa, sin decirse de dónde, el pintor Alonso Rodríguez, tuvo su casa en la Rinconada,

(1) *El Monasterio de San Pablo de Valladolid*, por Don Julián Paz, p. 24.

(2) La sillería esta del siglo XVII es la que está en el coro de la Catedral vallisoletana.

«a la rinconada de los pintores», lugar que era entonces «enterramiento de moros, y en toda la dicha rinconada no avia población alguna» (1); murió el artista por 1451; pero, así y todo, sería una temeridad atribuirle nada cuando se desconoce en absoluto su actuación en la Pintura.

Más probable es que fuera, por venir de otras tierras, por llevar el apellido Rodríguez, y hasta por la época, de la familia del pintor Juan Rodríguez de Toledo, que aparece como un verdadero maestro en la capilla de San Blas de la Catedral toledana, con sus pinturas murales descubiertas no hace mucho tiempo y firmadas hacia finales del siglo XIV o principios del XV.

Esto aparte, algo dice que por entonces había pintores establecidos en Valladolid. Y una prueba que viene de lejos a demostrarlo, está en que no hace mucho tiempo (Marzo de 1924) se dirigieron a Don Federico Santander, desde Palermo, pidiéndole noticias de «*Johannes pictor de Valladolid*», que aparece firmando algunas pinturas de carácter legendario (Carlo Magno, Alejandro Magno, Isolda (Iseo), etc.), de 1428 a 1438, en el palacio Chiaramonti de Palermo. Un pintor de Valladolid, en el siglo XV, en Sicilia, no podía llevar arte castellano; ¿sería, acaso, de las escuelas de Levante—Valencia, Cataluña—que no dejaron de influir en algunos estados de Italia? Pero el decirse «pintor de Valladolid», ¿qué quería decir? Haría falta conocer más detalles de esas pinturas y algún otro dato del artista que los lacónicos renglones de una postal, para entregarse con algún fundamento a suposiciones, si siempre inciertas, por lo menos razonables o con algún viso de probabilidad, muy lejos de poder iniciar con tan escasas noticias (2).

(1) *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII*, por Don Narciso Alonso Cortés (*Bol. de la R. Acad. de la Hist.*, t. LXXXI, p. 183).

(2) Buscando noticias de ese pintor vallisoletano, el joven doctor Don Diego Angulo nos facilita una papeleta bibliográfica tomada de *L'Arte*, revista de Roma, dirigida por Venturi, dando cuenta del libro de Cesare Matrangola *Scultura e pittura a Palermo dal XII al XIX secolo* (Palermo, Viray, 1911), en el cual se mencionan los artistas españoles Jaime Sánchez de Sevilla (1425), Juan de Valladolid, Andrea Gómez y Juan Mata.

Hemos esperado el libro inútilmente, hasta la fecha.

Con alguna insistencia he buscado datos de ese pintor Juan de Valladolid, y no he hallado otra cosa sino que hubo en la antigua villa vallisoletana un pintor llamado Juan Fernández que vivía en 1401 y que ya había fallecido en 3 de Septiembre de 1404. No pudo ser el que aparece en Palermo. Otro Juan Díaz, pintor, figura en 15 de Febrero de 1443, comprando a censo unas casas en la plazuela Vieja, al convento de San Pablo, citado, como el anterior, por Martí (1); y, por los años, podía ser el pintor vallisoletano de Palermo; mas sería una temeridad relacionarle con las pinturas del Palacio Chiaramonti, así como con las citadas en Valladolid mismo. Las referencias que de ellos dió Martí se reducen a compras y ventas de fincas, y por ahí no se deduce, ciertamente, la actividad artística de los pintores. Basta, por ahora, consignar que existieron.

Y cierro este capítulo con la reseña de una obra inédita, existente aún en Valladolid, en la cual no se observan las influencias que tanto se dejaron sentir por estas tierras.

En la clausura del monasterio de las Huelgas de esta ciudad se conserva una portezuela de tríptico, pintada por ambas caras, en las que algunos ven pinturas del siglo XIII.

La tabla mide 77 centímetros de alto por 46 de ancho y ofrece restos de la decoración de talla dorada, columnillas de haces, salomónicas, y pilarcillos góticos, que hacen entender era el conjunto una obra de gran suntuosidad. Que era portezuela de tríptico, lo acusa algún fragmento de gozne.

En el anverso ocupa el asunto pictórico la mitad inferior de la tabla, y representa a la Virgen, vestida con túnica verde y manto verde más oscuro con forro rojo; con la mano derecha oprime el seno de donde sale el chorro de leche, horizontal, que va a la boca de San Bernardo, arrodillado y con báculo, a su izquierda. A la derecha de la Virgen hay una monja, arrodillada también y, como San Bernardo, en actitud orante, con rosario pendiente del cuello y alto bonete sobre la cabeza, del que cuelga el velo. Lleva filacteria de la que sólo he podido leer «... A M ...», pues está rozada la tabla, así como rayada la trayectoria del chorro de leche de la Virgen, hecha de intento para acentuar, quizá con trazo de oro, el prodigioso milagro. La pintura me parece un temple muy fuerte con algún encáustico o materia que la haría más permanente, en

(1) *Menudencias biográfico-artísticas* publicadas en el *Boletín de la Sociedad Castellana de excursiones*, núm. 13 (Enero de 1904), t. I, p. 198.

la parte figurada, y los nimbos de la Virgen y San Bernardo y otros detalles del fondo, dorados, consiguiendo el dibujo de las coronas y motivos ornamentales, con un punteado sobre el oro hecho con punzón o herramienta similar.

El reverso ofrece una monja arrodillada, en igual actitud que la anterior y con los mismos detalles de indumentaria, a los que hay que agregar capa negra. Tiene también filacteria y en ella se lee: «:.....: perpetua lux :». La figura es de blanco y negro; el rostro y manos ligeramente coloreados; el fondo de azul gris con estrellas de amarillo claro. La pintura lo mismo que el anverso, es al temple fuerte. El fondo tiene un alto zócalo liso con rayas inclinadas y cruzadas en su parte superior, hechas irregularmente, lo que hace suponer que la pintura no fué terminada de todo remate.

Ese procedimiento de pintura del reverso y la parte alta, sin figuras, del anverso, con fondos azules hechos por el mismo sistema que aquel, así como los dibujos resultantes de ese fondo, en los que se quieren ver arquiillos de forma de herradura, han hecho entender a alguno que la obra era «antiquísima», del siglo XIII, y por la representación o asuntos pintados, una obra de las primitivas del monasterio que alcanzase los tiempos de Doña María de Molina, acaso la pintura del Rodrigo Estevan que pintó para Don Sancho en Valladolid en 1293 y 1294, como se dijo en el capítulo II?

Siendo juiciosos y observadores no hay motivo para pensar nada de eso. La pintura es del siglo XV. Está hecha a la vez que la talla que adornaba la obra; eso es evidente; y esa talla es gótica, del siglo XV muy avanzado; y la que se arrancó que constituía la mitad superior del anverso dió lugar, al ser desprendida, a esos arquiillos pintados del fondo que no se perfilaron rigurosamente a los elementos de talla dorada, porque esta iba sobrepuesta. La talla, repito, es del siglo XV, y como esa talla hay abundancia en Valladolid unida a obras pictóricas, según ha de verse más tarde. Y de la época de la talla son las pinturas de esta portezuela de tríptico o retablo, que sería curiosísimo e interesantísimo en toda su integridad. ¡Una lástima que se haya dejado perder en el monasterio para el cual se hizo la obra, por lo que puede demostrar el asunto! La pintura es castellana y, aunque mal conservada, bien se echa de ver que en ella no ejercieron influencia los pintores flamencos

que sucedieron en la época de los Reyes Católicos, a cuyo período pertenece la tabla de las Huelgas, o poco antes, y si la ejercieron, quedaba neutralizada con el arte indígena que en ella domina.

IV

INFLUENCIAS ITALIANA Y FLAMENCA EN CASTILLA

Indiqué hace poco que notaba ciertas influencias italianas en las pinturas de la Crucifixión en Santa Clara de Tordesillas, lo cual, dado el retraso de la Pintura en Castilla en relación con la región levantina, pudiera hacer creer que estuviesen aquellas hechas muy en el siglo XV, cosa probable, porque señalar en el Arte fechas fijas y determinadas, no conociendo al autor de las obras, es aventurado; podrá aproximarse, acotar un período más o menos extenso e incluir en él lo que de su carácter y estilo se ofrezca; y no es poco. Y yo en el período que comprende el último cuarto del siglo XIV y casi la primera mitad del XV, por en él desarrollarse en Castilla la Vieja y León una cierta influencia italiana, encasillo las tales pinturas, por ahora.

¿Cómo se desarrolló en estas tierras esa influencia extranjera que cooperó a obtener una orientación más decidida y progresiva en la Pintura? Faltan datos para seguir paso a paso el desenvolvimiento de la obra pictórica de la región; pero algo puede señalarse que indique y manifieste las corrientes que habrían de seguirse, y esas señales las dan las pinturas más famosas e interesantes de la época, así como los nombres de algunos pintores que por estas tierras anduvieron.

Aun no se manifestaba esa influencia italiana en una tabla, verdaderamente histórica, y que por referirse a un rey de Castilla pudiera interesar, a pesar de haber sido encontrada en tierra aragonesa.

En la notable sección de Arte retrospectivo de la Exposición hispano-francesa de Zaragoza de 1908, vi una curiosísima tabla procedente de la iglesia de la Virgen de la villa de Tobed, partido de Calatayud, y que era de la colección de Don Román Vicente. La pintura representaba a la Virgen amamantando al Niño con dos ángeles a cada uno de los lados. Abajo, y en tamaño más pequeño,

a la izquierda del observador, un varón y delante de él un niño; a la derecha una dama y una niña, los cuatro personajes arrodillados y con las manos en actitud orante. En los ángulos superiores de la tabla se veían el escudo de Castilla a la izquierda, y el de la casa de los Manueles a la derecha. Desde luego se supuso que los personajes retratados eran de la familia de Don Enrique II de Trastámara, y el desgraciado hispanista Mr. Emile Berteaux (1), primero que recogió y anotó la importancia de la tabla (2), creyó que fuese, en efecto, la familia de Don Enrique II la retratada y que debió pintarse la tabla entre 1367 a 1379 y que pudo ser encargo del mismo rey cuando después de su famosa derrota en Nájera (13 Abril 1367) se dirigía a Aragón, cosa que yo no creo probable, o de alguno de los prelados o señores de la casa de Luna, muy afectos al bastardo, en cuyos dominios estaba Tobed. También añadía Berteaux que a primera vista parecía ser sienesa; pero lo falso del dibujo, el mezquino tipo de la Virgen, sus ojos medio cerrados, su boca casi sin labios no permiten atribuir la obra a un italiano. La encontró más semejanzas con las pinturas catalanas que precedieron inmediatamente a Pedro Sierra.

En otros lugares (3) indicó Berteaux que de haberse encontrado tal tabla años antes, se hubiera adjudicado, sin vacilación, a Starnina; pero hoy sería una temeridad hacerlo por la serie de pinturas con tendencias italianizantes hechas en España y por españoles mismos, de que, ciertamente, se encuentran ejemplos en Cataluña y Valencia.

Otro toque dió a la curiosa tabla Don Elías Tormo y Monzó (4), quien la supone del arte sionés no puro, sino «trasplantado a los países de la lengua de «oc» (aquitano, provenzal o catalanes)»; y Don José Ramón Mélida (5) recuerda el período

(1) Murió el competentísimo profesor de la Universidad de Lyon en la guerra europea.

(2) *La Peinture et la Sculpture espagnoles au XIV^e et au XV^e siècle jusq' au temps del Rois Catholiques*, en *Histoire de l'Art* dirigida por André Michel, t. III, 2.^a parte (1908), p. 743-828.

(3) *Los italianistas del trescientos en La España Moderna*, Sep. 1909; y *Les Primitifs Espagnoles, VII*, en *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*. XXV, 61-76.

(4) *La Pintura aragonesa cuatrocentista y la Retrospectiva de la Exposición de Zaragoza en general* en: *Bol. de la Soc. Esp. de exc.*, XVII (1909), 61, y *Cultura Española*, núm. XII (1908).

(5) *El Correo y Revista de Arch., Bibl. y Muscos*, Sep.- Oct. 1908.

de 1369 a 1379 del reinado de Don Enrique II en que pudo afirmarse la influencia italiana en Castilla.

Fundándose en los detalles de los personajes de la misma tabla creo que su fecha puede circunscribirse algo más que lo hicieron Berteaux y el Sr. Mélida. Es indudable que los personajes retratados son Don Enrique II y Doña Juana Manuel y sus hijos los infantes Don Juan, luego Don Juan I de Castilla, y Doña Leonor, más tarde reina de Navarra al casarse con Don Carlos III, siendo heredero de la corona. Don Enrique y Doña Juana tuvieron por hijos a Don Juan, Doña Leonor y Doña Juana, citados en un privilegio de dotación que hizo el rey a Segovia en 26 de Enero de 1367; y en el testamento otorgado por el mismo en 1374 no figura ya Doña Juana, evidentemente por haber fallecido antes. El no figurar esta infanta en la tabla de Tobed no puede achacarse a otro motivo que al de no existir ya cuando se pintaba; quizá pueda incluirse la pintura entre esas fechas; lo más probable es que muriese muy niña Doña Juana, siempre antes de 1374.

De todos modos, pudiera relacionarse ese anónimo maestro de la tabla de Tobed con las pinturas mencionadas en Santa Clara de Tordesillas, hechas muy probablemente en tiempos de Don Enrique II, aunque parecen de mano más diestra estas que la aragonesa; pero la temeridad y atrevimiento serían patentes, mucho más cuando se desconocen las relaciones del pintor con los reyes y aun la fecha exacta en que se hacían las pinturas de Tordesillas. Así como abundan los datos de pintores trecentistas y cuatrocentistas en la región levantina, escasean en la castellano-leonesa.

Por esos tiempos suena el nombre del florentino Gerardo di Jacopo Starnina en Castilla. Basándose en Vasari escribió Ceán Bermúdez (*Diccionario*, IV, 392) que varios españoles que se hallaban en Florencia, al admirar las historias de San Antonio Abad y de San Nicolás, obispo, de aquel en la capilla de los castellanos, le propusieron venir a España y entrar al servicio del rey de Castilla, «y el rey D. Juan el I le dió buena acogida en su corte y un sueldo decente», regresando rico a su país, donde siguió pintando. Añade Ceán, por su cuenta, que «No hay señal ni noticia alguna de lo que pintó en Castilla». Y así es.

Berteaux (1), sin embargo, dice que aunque la aserción no se

(1) *Hist. de l'Art.* de Michel, III, 2.^a part, p. 753.

apoya en ningún documento, parece exacto lo de que fuera pintor de Juan I: «está confirmado por un monumento», con lo que quiere decir que si Starnina no fué pintor del rey Don Juan I—cosa que añadió Ceán Bermúdez por su cuenta, porque Vasario no dijo más que el pintor florentino había venido a España y que ciertos españoles «lo condujeron a España a su Rey» sin decir si eran castellanos o aragoneses aquellos—, pintó al menos los frescos de la capilla de San Blas en la catedral toledana, fundación del arzobispo Tenorio.

Mas esto no es cierto: no se basa en ningún documento. Ya Tormo indicó, como adelantó Parro en su *Toledo en la mano* (1, 691), que el sepulcro del arzobispo Don Pedro Tenorio en la capilla de San Blas en el claustro de la catedral toledana, estaba firmado por «Feran Gonzalez: pintor e entallador», y por ello añadió: «a quien no puedo menos de atribuir el techo, por tanto... provisionalmente, al menos». Parece que se lo estaban diciendo a Tormo: esa atribución ha sido rectificadada no hace mucho tiempo, pues al descubrir las bellas y magníficas pinturas murales de la capilla,—lo que ha sido un verdadero descubrimiento artístico e histórico,—se ha encontrado también la firma del artista que, en carácter gótico, dice que «Juan Rodriguez de Toledo, pintor, lo pintó». No ha podido tener menos fundamento lo de Berteaux, y no ha podido ser más satisfactoria la prueba, porque las pinturas de la capilla de San Blas son notabilísimas, y el autor no puede ser más español.

Lo único, pues, que parece probado es que Starnina residió y pintó en Valencia en 1398 y 1401 (1), sin relación alguna demostrada con Castilla y menos con Castilla la Vieja.

Un pintor valenciano, famoso en los fastos del arte español, Luis Dalmau, vino a Castilla en 1428 por mandado de Don Alfonso V el Magnánimo (2), y algo haría Dalmau, en su viaje por tierras castellanas. Entonces Dalmau, probable discípulo de Antonio Guerau, aun no estaba influido de la escuela de Van Eyck, con quien trabajó, casi seguro, en su taller años después, siendo, según todos los indicios, el primer pintor hispano-flamenco.

Quien debió de ejercer una influencia inmensa en la Pintura de

(1) *Gerardo Starnina en España* por Don Elías Tormo en *Bol. de la Soc. esp. de exc.*, XVIII (1910), 82.

(2) Véase el notable estudio *El pintor Luis Dalmau. Nuevos datos biográficos* por Don Luis Tramoyeres Blasco en *Cultura Española*, núm. VI, May, 1907, pp. 553-580.

la región fué maestro Nicolás Francés, ya por residir durante su actividad en la ciudad de León, ya por la obra más importante que realizara en la catedral leonesa, y entonces las obras magnas hasta formaban escuela. Desconocido en un principio y con datos documentales sueltos luego, hoy destaca su figura artística gracias a los trabajos del eruditísimo subdirector del Museo del Prado, Don Francisco Javier Sánchez Cantón, quien en interesante estudio ha reunido (1) cuanto del pintor se sabía y le ha sugerido su sagaz espíritu crítico.

«El sutil maestro Nicolao Francés», probablemente francés de nación y por ello adquirió el apellido con que se le conoce ya, casó por dos veces con señoras bien castellanas por sus nombres y apellidos: Juana Martínez y Urraca González, y desde 1435, por lo menos, hasta su fallecimiento, ocurrido entre el 17 de Mayo y Septiembre de 1468, moró en la calle de los Candiles, en casas del cabildo leonés. Fué, por tanto, uno de esos artistas extranjeros que se naturalizaron en nuestras tierras, que convivieron con nuestros antepasados, por lo que el Arte llegó a adquirir un carácter singular, mucho de lo importado y de lo indígena, que desorienta tantas veces.

Su obra más importante fué el retablo mayor de la catedral de León, «el rico retablo de la honrada iglesia de Santa María de Regla de la noble ciudad de León», que se componía de unas 18 grandes tablas, en series de la vida de la Virgen, de la de San Froilán, del martirio y traslación de Santiago el Mayor y de la vida de San Alvito, con unas 200 más, más pequeñas, en figuras sueltas de santos y profetas, representando todas ellas una labor inmensa, que no es de extrañar diera fama al artista. De esas tablas se conservan hoy 5 grandes y 18 pequeñas.

Se apuntan en el haber artístico del maestro dibujos para vidrieras pintadas, las pinturas murales en la capilla de la Virgen del Dado y en el claustro, en la catedral de León, así como una miniatura en San Isidoro de León, entre lo existente; y entre lo desaparecido, el faraute de madera que «entalló e hizo e pintó e dibujó del tamaño de un home» para el famoso Paso honroso de Suero de Quiñones en 1434, la tabla del altar menor y la historia del Juicio final, de la catedral de León, y otras menudencias en

(1) *Maestro Nicolás Francés, pintor* en el *Archivo Español de Arte y Arqueología*, número 1 (Ene.-Abr., 1925), pp. 41-65.

la misma, como un pendón, los escudos del rey y del obispo y la mitra del obispete.

Ese detalle de que el maestro Nicolás Francés entallara el faraute para el Paso de Suero de Quiñones, hace suponer que el artista fuera escultor también y, por lo mismo, que él se encargara, igualmente, de las labores de escultura y talla que las obras en conjunto tuvieran, aunque dominara la pintura.

La obra capital de maestro Nicolás era, como se ha dicho, el retablo catedralicio. Sus grandes dimensiones en totalidad; las numerosas tablas pintadas, bellas y curiosísimas; las guarniciones de talla de las mismas pinturas, brillantemente doradas; las impostillas, fajas decoradas con relevados pámpanos, etc., darían una sensación de gran riqueza y magnificencia, circunstancias que al ser elogiadas como se merecían, envolvían a la obra de conjunto en un ambiente de admiración a que no podría llegar seguramente otra obra en su tiempo. Fácil, pues, era que obra tan esplendorosa y magnífica fijara la atención de los artistas de la tierra y la tuvieran presente en sus encargos.

Otro pintor florentino residió en las cortes de Don Juan II y Don Enrique IV. Fué Dello y de él dijo Ceán (II, 9) que sirvió a Don Juan II, de quien fué muy estimado y le colmó de riquezas y lo hizo caballero, contando la burla que de él hicieron sus paisanos al regresar a Florencia, volviendo por ello a España «como un gran señor,—pintando con gremial o devantal de brocado»,—donde murió por 1421, cuyos datos tomó de Vasari.

Todo ello parece una novela o cuento, mas resulta cierto, según Milanessi en las adiciones a Vasari, que Nicolo Delli, o también Dello da Niccolo, vino a España en 1433 llamado por el rey de Aragón Don Alfonso V, muy aficionado a las cosas de Italia, y pasó luego a servicio del monarca castellano Don Juan II, habiendo sido quizá precedido el pintor en su viaje a España por su hermano Sansone, quien estaba en Sevilla en 1428. Regresó Dello a su patria en 1446 y algo debió de haber de lo de la mofa de sus paisanos, pues volvió a España en 1448, viviendo aun hacia 1465. Tampoco se conoce obra suya; una cita, para negarla, Ceán; pues al referirse a la victoria de Higuera por Don Juan II, ocurrida en 1431, y suponer que falleció el artista en 1421, le hace creer, también, que no podía «haberla pintado». Por el tiempo, según los datos de Milanessi, era posible.

Y aun se repite el hecho de residir otro pintor florentino en

Castilla, ya con obra conocida y perfectamente documentada, la pintura de bóveda y muros de la capilla mayor de la catedral vieja de Salamanca, contratada a fines de 1445, por «Nicolao florentino, pintor», para hacerla en año y medio y por 75.000 mrs. de moneda blanca corriente. Se contrataba tal obra, que representa el Juicio final, para hacerla «sobre el retablo q. agora nuevamente esta puesto», (1) lo que prueba que esta gran obra también de estilo italiano, se había hecho poco antes, obra que pudiera ser del mismo modo de Nicolao, aunque se observan diferencias con el grandioso Juicio final, que señala el Sr. Gómez-Moreno, pero que justifica aun pudiendo ser de la misma mano.

Ese retablo y esa pintura de la bóveda debieron formar escuela, y su fama fué tan grande que el cabildo de la catedral de León envió en 1452 a Salamanca a su pintor el maestro Nicolás Francés, ya citado, «a ver las pinturas de la estoria del Juicio para la pintar aquí en la iglesia» (2), detalle que demuestra que eran distintas personas los dos pintores llamados del mismo nombre en Salamanca y León y no la misma persona, como alguien supuso (3).

Da la casualidad que Nicolao florentino tuvo un hermano viviendo en España, llamado Sansón, como el de Dello: figura en 1466 y dice en una escritura de obligación para enseñar el oficio de pintor su hermano Nicolao a Francisco, hijo de Alfonso de Solana y de Toribia González, que el maestro era vecino de Cantalapiedra (Salamanca) y estaba ausente. En 1472 aparece Nicolao en Valencia haciendo una muestra al fresco para pintar el presbiterio de su catedral.

Esas coincidencias de llamarse Dello y Nicolao del mismo nombre, de ser de Florencia, de tener ambos sus hermanos viviendo en España y también del mismo nombre, hacen caer en la sospecha que Niccolò Delli y Nicolao fuesen un mismo artista;

(1) Puede consultarse el merilísimo trabajo *El retablo de la Catedral vieja* (de Salamanca) y *Nicolao Florentino* por Don Manuel Gómez-Moreno en *Bol. de la Soc. cast. de arc.*, t. II (1905 y 1906), p. 131.— Carderera, según el Conde de la Viñana (I, 69) indicó que en 1460 pintó Nicolao Florentino el retablo. Ya se ve que era anterior en más de quince años, por lo menos.

(2) *La Catedral de León*, por Don Demetrio de los Ríos; t. II, p. 216, y *Catedral de León*.—*El retablo* por D. Juan Eloy Díaz-Jiménez.

(3) *El pintor Nicolás Florentino*, por Don Eloy Díaz-Jiménez y Molleda (Valencia, 1913).

pero mientras no se les identifique bien no puede adelantarse juicio alguno.

La influencia del arte italiano, florentino, en el arte de Castilla tenía que dejarse sentir forzosamente. Ya lo revela el retablo de la catedral vieja de Salamanca con sus 53 tablas y 20 cabezas de profeta de la «predella» y la gran escena del Juicio final de la bóveda de la capilla mayor.

Ello era un paso de gigante en la rudimentaria pintura de Castilla. La amplitud de las composiciones, la acción dramática de los asuntos, el movimiento de las figuras de los cuadros, el ambiente y variedad de tipos y accesorios, la iniciación de la perspectiva en las arquitecturas de fondos y accidentes que con las figuritas forman tanto como el asunto, la aproximación, en fin, a la vida real, eran un contraste grande, que había de entusiasmar y de provocar esfuerzos para seguir la tendencia que el Renacimiento italiano prohibaba con su estudio de la belleza clásica y su ideal naturalista. Aquel arte pobre, rudo, inexperto para mostrar escenas de alguna composición, en que todo era convencionalismo, en que la idea y la tesis se representaban por signos propios que las explicaran, más que las representasen por expresiones de la realidad, tenía que hundirse forzosamente, así que las auras venidas de Italia, con sus alientos de nuevos rumbos y osados avances, se dejaran sentir a la par que el Renacimiento literario rompiera los estancados círculos tradicionales con una inspiración fresca, risueña, libre, emancipada de la monotonía e insulsez de un ideal tan seguido como impotente.

Los famosos retablos de León y Salamanca no tenían más remedio que ejercer un influjo avasallador en toda la región, y prepararon admirablemente el camino para que en Castilla se recibiesen, algunos años después, las pinturas flamencas con verdadero deleite, y los artistas de la tierra, imbuidos de la nueva estética e ideas progresivas, o los artistas de fuera compenetrados con el ambiente castellano, sus costumbres y su modo de ver las cosas, crearon una escuela que se ha dado en llamar castellana y que aunque no esté bien estudiada ni definida es de importancia por la gran cantidad de obras que fué sembrando por el extenso solar de la vieja Castilla.

Hay que reconocer, sin embargo, que la región castellano-leonesa fué tardía en el avance progresivo de la pintura, como lo fué en todas las actividades de la cultura general en compara-

ción con las desarrolladas en el extenso reino de Aragón; como hay que reconocer que hasta aproximarse los tiempos de los Reyes Católicos, y mucho más en los de estos, no se entrega de lleno a los goces espirituales que la pintura flamenca le inspira, luego verdadero furor y entusiasmo desmedido.

Yo creo que se ha dado excesiva importancia al paso del famoso Jean Van Eyck por Castilla en 1428 cuando formó parte de la embajada que el duque de Borgoña, Felipe el Bueno, envió a Portugal para solicitar la mano de Doña Isabel, hija de Don Juan I, para pintar el retrato de la infanta (1). Algún tiempo pasó desde esa época hasta que aparecen en Castilla la Vieja pinturas de filiación flamenca. Es fácil que, por entonces, influyeran más las cosas de España en el pintor de Felipe de Borgoña, que las pinturas de éste en el arte castellano, pues hasta 1434 no se cita ninguna de estas, y las pretendidas estancias de Petrus Christus y del maestro Roger Van der Weyden en la península, no han pasado de ser supuestos más o menos verosímiles, pero ninguno comprobado. No hay ningún dato que lo demuestre; en cambio, existen indicios que hacen entender que los nuestros fueron los que marcharon a los talleres de los maestros flamencos a saturarse del arte renaciente, ya que también la nueva técnica de la pintura al óleo requería en sus principios una enseñanza detallista, que se aprende mejor en un estudio montado a todo gasto que en improvisado obrador de efímera vida. Ejemplo de ello le da el pintor valenciano Luis Dalmau, quien fué a estudiar a Brujas el nuevo procedimiento con el mismo Juan Van Eyck desde 1431 a 1440, fecha del fallecimiento del gran maestro flamenco.

Obras capitales flamencas en puntos de Castilla próximos o en continua comunicación con Valladolid, se citan pocas y ninguna documentada. Aceptando las corrientes modernísimas de la crítica, así como los supuestos más razonables de los escritores de hoy en cosas de arte, hay que señalar, en primer lugar, la desaparecida tabla *La fontana de la vida*, que vió Ponz en la catedral de Palencia en la sacristía de la capilla de San Jerónimo, que Don Elías Tormo y Monzó supone fuera de Jean Van

(1) En 1426 había estado ya Van Eyck en Valencia con objeto parecido, solo que la infanta era Doña Isabel de Aragón, hija de Don Alfonso V, la cual casó luego con el infante Don Pedro de Portugal.—Véase el citado estudio de Tramoyeres.

Eyck (1) y pintada en el viaje que hizo a Portugal, aunque se hace cargo de observaciones que pudieran sacarse a relucir para creer que la pintura vino a España en tiempos de Felipe II.

La *Fontana de la Gracia* del Parral (hoy, en el Museo del Prado) la cree de un anónimo «Imitador fácil, adecuadamente preparado, en igual técnica al óleo amaestrado»; pero español «en iguales procederes y secretos instruido, en ideales idénticos comulgado», como lo fuera Luis Dalmau en relación con el arte de Van Eyck.

Cítase también el tríptico de Roger Van der Weyden titulado de la Vida de la Virgen (hoy en el Museo de Berlín, número 534 A), que se dice fué regalado por el Papa Martino V (lo que no parece cierto) a Don Juan II de Castilla y por este donado en 1445 a la Cartuja de Miraflores de Burgos, de donde lo rapiñaron los soldados de Napoleón; y otro tríptico, también en el Museo de Berlín (número 534 B), nominado de la Vida del Bautista, y también procedente de Miraflores, que se ha atribuido igualmente a Van der Weyden y que se le señala al misterioso Juan Flamenco, que no se sabe quien fuera (2).

De Petrus Christus, firmado y fechado en 1452, existe en el Museo del Emperador Federico en Berlín un díptico procedente de un convento de Segovia; y si fuera a creerse en atribuciones que se han extendido y generalizado, pero inciertamente, no habría, a buen seguro, pintor flamenco de los cuatrocentistas de los de más nota a quien no se le adjudicase obra en Castilla.

Una obra de gran valor y de mérito indiscutible, algo gíotesca aún, de pasada la primera mitad del siglo XV, según todas las probabilidades, de extranjero ciertamente, es el retablo políptico, hermosísimo y magnífico, de la capilla del Contador de Don Juan II, Fernand López de Saldaña, en la iglesia del monasterio de Santa Clara de Tordesillas.

El centro fijo del retablo es de escultura muy interesante, con grupos muy complicados dispuestos con poca gracia. Las portezuelas, dos por cada lado, y los de la espiga, sencillas, están pintadas por las dos caras, y ofrecen aquellas dos series, lo mismo

(1) *Sobre algunas tablas hispano-flamencas sacadas de Castilla la Vieja*, I, en el *Bol. de la Soc. cast. de exc.*, t. II, p. 529 (núm. 47, Nov. 1906) y III, p. 8 (núm. 49, Ene. 1907).

(2) Tormo, *Sobre algunas tablas*, etc. II en el citado *Boletín*, t. III, p. 546 (núm. 71, Nov. 1908).

el retablo cerrado que abierto, con remates tallados de un gótico simpático, aunque menudo, que debió dar temas para trabajos similares en Valladolid, como ya se verá.

Cerrado el retablo ofrecen las pinturas, en las portezuelas de la espiga, el profeta Isaías y el profeta Zacarías, y en las portezuelas del centro, siempre de izquierda a derecha del observador, en la serie alta, la Anunciación, la Visitación de la Virgen a Santa Isabel, el Nacimiento de Jesús y la Adoración de los Reyes; en la serie inferior, la Degollación de los Inocentes, la Presentación del Niño Jesús en el templo por su Madre (o Purificación, según Sánchez Cantón), la Infancia de Jesús y el Niño perdido hallado en el templo. Abierto el retablo se manifiestan, en las portezuelas de la espiga, el profeta Malaquías y el profeta Jeremías; los asuntos de las portezuelas son, en la serie superior, los Evangelistas, uno de ellos con el donador de rodillas del que sale filacteria de las manos, cuyo letrero no he podido leer; y en la serie baja, la Bajada del señor al seno de Abrahám, Aparición de Jesús a la Magdalena, Aparición del Señor al apóstol Santo Tomás y la Ascensión, veinte pinturas que no es posible describir ahora por la extensión que habría de darse por la multitud de detalles y observaciones que habrían de ser consignadas.

De tan interesantísima obra, solamente se le ocurrió decir a Quadrado, en su conocidísimo tomo de *Valladolid, Palencia y Zamora*, (p. 242), después de hacerse cargo del erróneo dicho de que el retablo «fué el portátil del rey D. Pedro», creyendo fuera de la época de la construcción de la capilla, y de citar los relieves que representan las escenas de la Pasión del Salvador y las estatuitas de los profetas: «Estofado todo de brillantes colores, pintadas por fuera y por dentro sus puertas con historias sagradas, nada le falta para ser una regia joya y una obra maestra de su siglo».

El muy conocedor de los primitivos flamencos y españoles, Bertheaux, vió las tablas, y de ellas dijo (1): «El arte de los pintores franco-flamencos penetró en Castilla la Vieja hasta más allá de Valladolid, antes que un florentino hubiese pintado en Salamanca. El políptico conservado en la iglesia de las Clarisas de Tordesillas (al Sur de Simancas) está íntimamente unido, tanto por las pinturas como por las esculturas, a las obras que el imaginero Jac-

(1) *Hist. de l'Art.* de Michel, III, 2.^a parte, p. 771.

ques de Baerze y el pintor Broederlam enviaran, de sus talleres de Gante y de Iprés, a la cartuja ducal próxima a Dijón» (1), hoy, creo, en el Museo de esta ciudad borgoñona. Clasificación que viene a ser pareja de la que dió Don Manuel Gómez-Moreno (2), quien expresó :«Aun hay más en la susodicha capilla: un retablo, a modo de tríptico, modesto en sus líneas y tamaño, pero de gran valor y significación en arte. Sus portezuelas, por ambas haces, llevan pinturas, que no hace al caso describir ahora, bastando declarar su hermandad con otras de la Catedral y de S. Isidoro en León, atribuibles a cierto maestro Nicolás, mal conocido—(el ya citado antes en León, se entiende).—Todas guardan parentesco muy estrecho con las miniaturas de las famosas «Horas» del Duque Berry, hoy en Chantilly (3); es decir, que corresponden al arte holandés de principios del siglo XV, muy empapado en lo gótico; y esto mismo se afianza con la observación, hecha por Berteaux, de analogías entre el retablo de Tordesillas y el de la Cartuja de Dijón, obra de Baerze y de Broederlam, lo que es bien exacto respecto de sus pinturas»; pues no cree en lo de Baerze, «cuyo plegar es muy abundante y menudo», como se comprueba viendo «sus reproducciones en Fierens-Gevaert: La renaissance septentrionale, pág. 24 y sigts. y pág. 41», como el mismo Sr. Gómez-Moreno expresó.

El erudito catedrático de la Universidad Central añade que, «así mismo, el pintor del retablo deja verse en las figuras de santos, a medio cuerpo y sobre fondos de oro, que campean en el arco-cabe de la magnífica armadura morisca de la capilla mayor».

Efectivamente, otro detalle de pintura de gran importancia ofrece el monasterio de Santa Clara de Tordesillas, todo él de gran valor y curiosidad.

No tengo para qué citar la hermosa techumbre de la capilla mayor, el magno *artesonado*, como se llama, tan ensalzado y alabado de inteligentes y aficionados. Es mi objeto referir que tan estupenda como esa armadura mudéjar, es de estupendo el friso que la sirve de arranque, el cual fué reformado y enriquecido con una numerosa colección de pinturas en tabla,—las mis-

(1) La cartuja de Champmol, « a dos tiros de ballesta » de Dijón.

(2) *¿Joeskén de Utrecht, arquitecto y escultor?* en *Bol. de la Soc. cast. de exc.*, V, (1911-1912), p. 63.

(3) Mesnil; en la revista, *L'art flamand et hollandais*, de Amberes. (Nota del Sr. G.-Moreno).

mas que cree el Sr. Gómez-Moreno fueron pintadas por el artista del retablo de la capilla del Contador,—bastante avanzado el siglo XV. El arrocabe de mocárabe de la armadura se modificó: se le desmontó, le añadieron, por arriba y abajo, unas fajas talladas y doradas góticas y por debajo de los mocárabes se corrió la estupenda colección de tablas de santos, de medio cuerpo, con su título, cada uno, en una filacteria. Son cuarenta y tres los santos y santas representados: catorce a cada uno de los lados mayores de la capilla, y cinco en cada chafán y frente. Los tipos son variadísimos; muchos de ellos con caracteres étnicos extraños a la tierra; lo que indica un pintor extranjero. ¿Quién pudiera ser éste? Ya lo dijo el Sr. Gómez-Moreno: uno mismo fué el pintor de las tablas del retablo del Contador y el de estas tablas de santos, a lo que se puede añadir también las escenas de Pasión que hay pintadas bajo unos mocárabes sobre la verja de la capilla mayor de dentro de clausura, obra, del mismo modo, interesante tanto por el arte mudéjar de la pieza de madera, como por las pinturas.

Expuso Gómez-Moreno sobre aquellas pinturas, según se dijo, que son hermanas de otras de la Catedral y de San Isidoro de León, y todas de arte holandés de principios del siglo XV, y Berteaux, que las pinturas del retablo están íntimamente unidas a las de Broederlam en la Cartuja de Dijón. Suponen uno y otro que las pinturas se hicieron a la vez, o poco después, de construirse la capilla de Fernand López de Saldaña, de 1430 a 1435, siempre antes, como apuntó Berteaux, que el maestro Nicolás pintase en la capilla mayor de la catedral vieja de Salamanca.

Supongo bien hecha la clasificación de Gómez-Moreno, porque en el retablo se observan muchos detalles del arte holandés, es cierto; pero yo considero distintas manos en retablo y santos del friso, aunque quizá extranjeras ambas, como hacen vislumbrar aquellas cabezas con barbas cortas y enmarañadas que no eran cosa corriente en estas tierras.

En vista del notable trabajo del Sr. Sánchez Cantón, sobre «*Maestre Nicolás Francés, pintor*», ya mencionado, parece que el retablo de la capilla del Contador Saldaña en Tordesillas es obra indudable, aunque no demostrada hasta la fecha, del maestro Nicolás Francés, y a él se le atribuye, añadiendo yo que si el artista fué también escultor, según se supone por lo del faraute del Paso honroso, a él, del mismo modo, pudiera atribuirse la parte escul-

tórica del retablo tordesillano. La opinión del Sr. Sánchez Cantón, sobre las figuras de santos del soberbio friso del artesonado de la capilla mayor, «pintadas entre 1449 y 1457», es que «no son de mano de Maestre Nicolás; pero sí quizá son de su arte».

Estas últimas pinturas fueron posteriores, seguramente, a la construcción del retablo de la capilla del Contador, lo más probable pasada la primera mitad del siglo XV. La fecha del retablo pudiera aproximarse bastante, conociendo al donador retratado en una tabla, que acaso fuera, como parece probable, el mismo Contador, o su hijo Don Pero Vélez de Guevara, maestraña de Don Enrique IV, quien en su testamento otorgado en Medina del Campo, el 1.º de Julio de 1470, «estando ferido de una mortal herida en mi cuerpo», mandó ser enterrado en la capilla de su padre e hizo una buena donación al monasterio.

Hay razones para creer que el magnífico friso de santos no pudo ponerse hasta 1450, lo menos. Lo demostró, tratando de otro particular referente al artesonado, Don Eleuterio Fernández Torres (1) al consignar el hecho de que entre los citados santos figura San Bernardino de Sena, fallecido en 20 de Mayo de 1444 y canonizado en 1449 por Nicolás V.

Así es. Tengo tomados muchos nombres de las filacterías que tienen las tablas; no pude leer todos, y en la tabla octava del lado izquierdo del observador, a partir del arco triunfal, leo «Sant brnaldino», santo franciscano que no puede referirse más que a San Bernardino de Sena. Luego las tablas no pueden tener mayor antigüedad que la ya expresada.

De este detalle se hizo eco Don Vicente Lampérez y Romea en su notable monografía sobre «*El real monasterio de Santa Clara en Tordesillas*», y circunscribe más la fecha de la modificación del arrocabe,—que sería ocasionada por la introducción de los retratos de santos creo yo,—entre 1449 y 1454, observando que en el sófite o parte inferior de las frondas de los chaflanes de la armadura, alternando con mascarones o cabezas grotescas, hay tres escudos: en el chaflán de la izquierda del observador, el del centro contiene los castillos y leones de la realeza castellana—(es cierto);—el de un lado, uno a manera de corona—(no es tal; es un motivo circular, como lleno de escamas);—y el del otro, un «ristre»; «al menos» así le pareció al Sr. Lampérez; y ese detalle le

(1) *Hist. de Tordesillas*, p. 30 de la 1.ª edic. (1905) y p. 41 de la 2.ª edic. (1914).

hace entender que esa modificación se hizo en tiempos de Don Juan II, ya que el «ristre», pieza de armadura «saliente colocada al lado derecho del peto, en su parte superior, para apoyar la lanza» (1), fué prodigado por el rey citado en sus blasones. Pero ese detalle del «ristre», yo no le he observado: he notado, sí un motivo como la mitad de una media luna, muy decorado por cierto, arrancando del diestro del escudo la parte ancha y dirigiéndose hacia el siniestro la punta algo en alto. Ni esa pieza, ni la otra, quizá por estar muy decoradas, las encuentro como piezas de blasón.

Esa especie de mitad de una media luna me trae a la memoria que Doña Elvira Portocarrero, mujer del Condestable de Castilla Don Alvaro de Luna, dejó parte de su herencia al convento de Santa Clara de Tordesillas, y en un monasterio de Santa Clara, quería ser enterrada; pero sería llevar más allá de lo prudente la relación de cosas.

Creo, en consecuencia: que no puede darse mayor edad a las pinturas ahora referidas en Santa Clara de Tordesillas, que hacia el medio del siglo XV, ya fuesen los últimos tiempos de Don Juan II o los primeros de Don Enrique IV; que el retablo del Contador es obra interesantísima, con detalles muy curiosos más aproximados al arte flamenco que al florentino, desde luego; y que la serie de santos debió ser hecha en el país mismo, así que se modificó o cuando por ella, precisamente, fué reformado el arco-cabe de mocárabes de la armadura espléndida y magnífica de la capilla mayor. Esto último puede adoptarse sobre las pinturitas de la pieza mudéjar de la iglesia de intra-clausura.

Sea como quiera, y el tiempo hará que la investigación pueda tener éxito, es lo cierto que las pinturas de Santa Clara son de gran importancia y de valor significativo en la región, y que en su género ofrecen el interés que en general todo el monumento encierra. Por algo he dicho algunas veces que es el monumento de la comarca.

Termino estos particulares de influencias extranjeras con la cita del retablo que Don Íñigo López de Mendoza, I marqués de Santillana, encargó en su testamento otorgado el 5 de Junio de 1455 y que donó al hospital que fundó el mismo en Buitrago, al pie del Guadarrama. El pintor fué Jorge Inglés; indudablemente

(1) *Glosario de voces de Armería* por Don Enrique de Leguina, barón de la Vega de Hoz. (Madrid, 1912), p. 756.

estaba influído del arte de Roger Van der Weyden, y no se sabe más del artista, que bien pudo ser inglés o hijo de un inglés de los que vinieron a Castilla con Doña Catalina de Lancáster, o un castellano a quien se puso el apodo de «Inglés» por cualquier accidente, aunque ya el nombre de Jorge predispone a que pudiese ser extranjero.

Fuese como fuese, lo cierto es que tres tablas del retablo de Buitrago, transportadas a Madrid al palacio del actual marqués de Santillana (1), son una muestra bien decidida del arte flamenco, o de su influencia en estas tierras, que tuvo continuación en un hermoso tríptico de la colección de Don José Lázaro-Galdeano, de Madrid, procedente de un convento de Avila. La Virgen recuerda las Vírgenes de Roger Van der Weyden; mas los colores y tonalidades de las telas y ropajes hacen ver a Berteaux los «agrios y fríos» del misterioso «Maestro de Flemalle», quien precede a Roger «como un hermano primogénito».

V

PINTORES DE LA REGION EN EL SIGLO XV

Las influencias que acabo de expresar tenían que dar en la región castellano-leonesa su fruto propio. No se cita, con caracteres de certeza, que por estas tierras pintasen, con residencia más o menos fija, ninguno de los maestros cuyos nombres se bajaran a capricho cuando se trata de señalar filiaciones a obras de primitivos castellanos.

Pero es lo cierto que la influencia de Roger Van der Weyden y del «Maestro de Flemalle», identificado ya con Roberto Campin, se acentúa en Castilla la Vieja, en términos que dos eminentes

(1) Se recogieron las tablas que ofrecían el retrato del Marqués, la del de la Marquesa y la del cuerpo superior a éstos con el coro de los doce ángeles vestidos de tunicelas, con pergaminos en las manos en donde se escribieron los doce Gozos que compuso el Marqués en honor de Santa María. Las demás tablas que citó Ceán, así en dicho retablo como en los colaterales, desaparecieron.

Puede verse el articulo de Don Narciso Sentenach, *Retratos de D. Iñigo López de Mendoza, primer Marqués de Santillana, y de su mujer Doña Catalina Suárez de Figueroa* en *Bol. de la Soc. esp. de exc.*, XV, 141, (Sep.-Nov. 1907), donde se dan tres fototipias de los retratos de los esposos y detalle del del Marqués.

críticos Charles Robinsón y Carl Justi llegaron a suponer, uno, que ese pintor que parecía emigmático y misterioso, el llamado «Maestro de Flemalle», viajó por Castilla, y el otro, que era español. Nada de ello es cierto. Sigue estando en espera de explicación esa influencia directa de Roger y el «Maestro de Flemalle» en la pintura castellana. «Toda una escuela de pintores nace en Castilla de la escuela de Tournay», exclama Berteaux; pero sin poder añadir cómo vino y se desarrolló tan prodigiosamente. ¿Acaso por intermedio de Jorge Inglés? Muy poco me parece una persona, y no señalada en el centro de la cultura artística de la región, para provocar tal desarrollo; porque hay que advertir que en Castilla, como en Andalucía, las producciones de los primitivos indígenas, aun conservando ciertas fases de imitación o tanteos, conservaron una libertad y una emancipación tales de sus modelos, que por ellos no es posible seguir la marcha sucesiva y graduada del arte.

Tuvo que haber contactos, tuvo que haber enseñanzas; pues aunque las obras entusiasmasen, ya que se trajeron modelos de fuera, ¿solamente la vista de ellos había de dar la solución de la nueva tendencia, de la nueva técnica del óleo? Arquitectos y escultores vinieron a España de Borgoña y Flandes para trabajar en algunas catedrales y templos de importancia; ¿podrían traer ellos las nuevas corrientes de la pintura misma a Castilla la Vieja? Faltan datos y no se puede decir más que lo que expresó Mr. Paul Lefort (1): «Se explica bastante bien cómo, desde entonces, —(desde la llegada a Castilla de arquitectos y escultores para trabajar en iglesias), —de esta mezcla de influencias flamencas e italianas, unas en pos de otras o simultáneamente, experimentadas por los artistas locales, sin personalidad acusada, nacieron estas pinturas españolas tan difíciles de definir tanto por sus orígenes, como por su carácter híbrido y tímido, cuya ejecución pertenece al siglo XV. Según los contactos, la enseñanza continuada, los modelos que se proponen imitar, estos artistas primitivos toman de unos, copian de otros y, de estas amalgamas, aun excesivamente vacilantes y débiles al principio, desprendieron poco a poco, algo como una manera, como un estilo intermedio, cuyo carácter realista, muy conforme con el ideal nacional, fué acentuándose insensiblemente hasta llegar, al fin, en el siglo XVII a una eflorescencia original y magnífica.»

(1) *La Peinture Espagnole*, p. 34.

Más concretamente lo dijo Don Elías Tormo y Monzó (1) sin explicar tampoco la génesis del desarrollo: «El Arte de la escuela de Tournay arraigó, tanto como en Alemania, en Castilla la Vieja. De *Campin* (el *maestro de Flemalle*), de sus discípulos *Jaques Daret* y *Roger Van der Weyden*, y en parte de *Petrus Christus* arranca toda la escuela que podríamos apellidar del reino de León, por el centro, Salamanca, alrededor del cual, en varias provincias, reconocemos triunfante el estilo autenticado de *Fernando Gallegos*, el que puede atribuirse a *García del Barco* y a los varios discípulos y colaboradores de ellos.»

Ya lo dice el docto catedrático de la Universidad Central, conocedor como pocos, como Gómez-Moreno, por ejemplo, de los primitivos españoles: Salamanca es el centro de la escuela castellano-flamenca, y reconoce, efectivamente, a Fernando Gallego (2) como el jefe principal de ella. Ya desde los años del gran retablo de la catedral vieja, Salamanca tenía conquistada la preeminencia en la pintura de la región. Y allí nace, según se dice, Fernando Gallego cuyas obras habrían de ser bien vistas y elogiadas, cambiándose el atractivo del arte florentino por la riqueza del flamenco.

Es corriente la creencia de que Fernando Gallego, fué natural de Salamanca (3). Ceán Bermúdez le supone nacido andada la primera mitad del siglo XV y que falleció en 1550, detalle dudoso, así como disparatado el que pudiera ser discípulo de Alberto Durero, «como algunos quieren», e inaceptable la verosimilitud de que hubiese «aprendido con Pedro Berruguete, su paisano, o con algun otro pintor de los muchos que entonces había en Castilla», pero que se calla el bueno de Ceán. Passavant creyó que las obras de Gallego se aproximan a las de Petrus Christus; por lo que supuso el viaje de éste a España y que pudo ser maestro de aquél. Don Pedro de Madrazo en el Catálogo del Museo del Prado halla en las obras de Gallego grandes analogías con las de Thierry Bouts.

(1) *Jacomart y el arte hispano-flamenco cuatrocentista*, p. 30.

(2) Escriben más ordinariamente otros el apellido Gallegos; pero debiera ser Gallego porque consta en un documento de 1507 y porque la traducción del *Gallecus* sería en singular.

(3) No está tampoco comprobada la naturaleza, de Fernando Gallego, y como se leyó el *Fernando Gallecus* en trabajos suyos ¿qué razón tiene el *Gallecus*? ¿apellido? ¿naturaleza? De todos modos conviene recordar que a Juan Van Eyck se le llamó *Johannes Gallicus* y a Roger Van der Weyden, *Rogerius Gallicus*. El *Gallecus* ¿querría decir de las Galias, es decir francés? Puede ofrecerse la duda.

Pero la filiación flamenca del artista queda indeterminada; es tan complicada y oscura como toda la pintura castellana de la época. Interpretó muy libremente sus modelos; su pincel es más seco, menos jugoso y flexible que el de los buenos maestros flamencos; es, según Berteaux, el primero que entre los hispano-flamencos se asimiló el arte extranjero, pero siguiendo siendo español.

Tiene Gallego un tríptico firmado en una capilla de la catedral nueva de Salamanca: La Virgen entre San Andrés y San Cristóbal, horrorosamente repintado, y en la de Zamora, capilla de Don Juan de Mella, su obra más importante, probablemente pintada entre 1456, en que recibió el capelo cardenalicio Don Juan de Mella, y 1467, fecha de su fallecimiento, aunque hay quien dice que está fechada aquella en 1475. Ese retablo de San Ildefonso es importantísimo. El motivo central o principal es la imposición de la casulla a San Ildefonso por la Virgen, estando el santo arrodillado a la izquierda del observador y Don Juan de Mella a la derecha, con gran capa. A un lado de esta tabla, otra representa la Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso en Toledo; y al otro lado, un milagro obrado por las reliquias de San Ildefonso en Zamora, a donde fueron aquellas conducidas al tiempo de la invasión árabe, según se dice. El cuerpo alto tiene a Cristo crucificado con la Virgen, San Juan y la Magdalena al pie de la cruz; el Bautismo de Jesús y la Degollación de San Juan. La predella ofrece la Santa Faz y bustos de santos; la pulsera, Adán y Eva, la Iglesia y la Sinagoga. Es una obra de conjunto hermoso, enriquecida con detalles góticos finos y menudos, que se siguieron más tarde como tema general en la composición de retablos.

En Salamanca se atribuyen a Gallego, con gran fundamento, las dos tablas que representan a Jesús con la cruz a cuestas y la Piedad, en el medio del retablo de la catedral vieja, pintadas hacia 1500 para disimular un nicho que ocupó una estatuita de la Virgen; y en la Sala capitular antigua, un tríptico de Santa Catalina, del que ha visto notas documentales Gómez-Moreno referente a pagos en 1500, figurando dos veces el artista solo por el apellido, sin el nombre, y otra vez con el de Francisco, y no Fernando; lo que induce a creer, si no fué una equivocación del escribiente, como pudiera suceder, que hubo otro pintor en Salamanca del mismo apellido que Fernando, y pudo ser hermano o hijo suyo, con estilo y carácter en sus obras idénticas a las del documentado Fernando.

Se atribuyen a Fernando Gallego el políptico que existía (no sé si seguirá allí) sobre el altar mayor de la iglesia de San Lorenzo en Toro, con los escudos de Don Pedro de Castilla y de su mujer Doña Beatriz de Fonseca, muerto aquel después de ésta en 1492, fecha aproximada de la obra, formada por ocho tablas con predella y coronamiento, flanqueando un sagrario churrigueresco. Cuatro tablas se refieren a la infancia de Jesús, y otras cuatro a la vida de San Lorenzo. El centro le ocupaba Cristo en gloria entre la Iglesia y la Sinagoga, que se conservaba hasta no hace muchos años en el Palacio que la Mitra de Zamora tiene en Toro, pasando luego a la colección de M. Kleinberger de París, donde debió de ver la tabla Berteaux, pues de ella dice que «Es un Gallego auténtico». Y en la sacristía de la Colegiata una pequeña tabla llamada el «Cuadro de la Mosca» (1), por una que tiene pintada el ropaje de la Virgen, sobre las rodillas. Y también un retablo en la iglesia de Arcenillas (Zamora), estudiado por Gómez-Moreno, con quince tablas interesantes, dos de las cuales fueron sustraídas, apareciendo una de ellas, el «Ecce-Homo», no hace mucho tiempo, en una colección de Madrid.

Fragmentos de retablos del mismo estilo que los expresados ha encontrado Gómez-Moreno, en pueblos de la provincia zamorana; lo que prueba lo que ya he dicho otras veces: que la pintura se desarrolló y tomó vuelos en Castilla en tiempos antiguos, solo que las obras han ido desapareciendo insensiblemente, por tantas razones como he apuntado; y que Gallego debió pintar mucho en la región, aunque documentado no aparezca hasta 23 de Febrero de 1473, en cuya fecha se obliga a pintar seis retablos en la ciudad de Coria (Cáceres), cuyas tasaciones habrían de hacer Fray Pedro y García del Barco, «o algún otro pintor famoso», y en 1507, en cuyo tiempo figura, con Pedro de Tolosa, decorando la tribuna de la capilla de la Universidad de Salamanca (2).

(1) *Excursión a Toro y Zamora* por Don Enrique Miralles Prats en el *Bol. de la Soc. cast. de exc.*, t. V, núm. 102, Jun. 1911.

(2) Berteaux equivocó el lugar y citó la de Zaragoza (*Hist. de l'Art*, III, 2.ª parte, 790); si hubiera sido así, muy lejos llegaba la fama de Fernando Gallego, y en Aragón mismo, donde abundaron los pintores cuatrocentistas.

La cita la tomó de un meritísimo trabajo de Don Manuel Gómez-Moreno, *La capilla de la Universidad de Salamanca*, publicado en *Bol. de la Soc. cast. de exc.*, VI, p. 322. (Núm. 134, Feb. 1914), en el que se extracta un

Poco después de esa fecha debió morir el artista castellano; pues es raro que no vuelva a verse su firma, ni salga en contratos ya más conocidos, por más modernos.

Su estilo hizo escuela y su arte debió de entusiasmar, a juzgar por las obras que de finales del siglo XV aun se conservan, y llevan muchas algo del carácter que Gallego supo imprimir a las suyas.

De su época era el retablo antiguo de la catedral de Ciudad-Rodrigo, muy importante también, del que hay muchas tablas, sino todas, en Inglaterra. «El retablo español más importante existente en Inglaterra pertenece a Sir Frederick Cook. Procede de la Catedral de Ciudad-Rodrigo, y vino a Inglaterra en 1879. Ahora adorna dos secciones de la Galería de Richmond (1). Se compone de veinticinco cuadros, varios de los cuales se publicaron en el *Burlington Magazine* en 1905. Otro se reproduce en estas páginas (2). Sir Charles Robinson opina que el retablo entero es obra de tres pintores distintos, uno de los cuales debe de ser Fernando Gallegos. Se considera obra de los alrededores de 1480.» (3) La tabla del Juicio final de este retablo pudiera ser atribuída a Gallego, según Berteaux; pero en la colección aparece bien definido otro maestro a quien el crítico francés, por unos detalles muy característicos en el asunto de la Resurrección, titula el «Maestro de las Armaduras».

A la vez que Fernando Gallego otros pintores extendían el Arte por los pueblos de Castilla y tenían nombradía: ahí están ya citados García del Barco, natural de Avila, y Fray Pedro de Salamanca, quienes entre 1464 y 1476 pintaban en la catedral de Avila, colaborando el segundo con Sansón, el hermano del maestro Nicolás florentino, y cuando se decía que aquellos u otros pintores

documento citando a Hernan Gallego, el cual no podía ser otro que Fernando.

El mismo señor Gómez-Moreno sospecha que de Fernando Gallego fueren las pinturas hechas al temple en la bóveda de la mencionada capilla, «conforme al gusto flamenco, si bien resultan pseudoclásicos sus temas.»

(1) Próximo a Londres.

(2) Este apunte es de *Notas sobre pinturas españolas en galerías particulares de Inglaterra* por Herbert Cook en *Bol. de la Soc. esp. de exc.*, XV, 101 (núm. 173, Ene. 1907), donde se da, en efecto, una fototipia de la Caída de Jesús camino del Calvario.

(3) Berteaux en *Hist. de l' Art.* de Michel, ilustró su trabajo con grabados que representan la Resurrección y el Juicio final de este retablo.

famosos fuesen los tasadores de los seis retablos que para Coria había de pintar Gallego, ya se expresan lo bastante su nombradía y mérito en aquellos tiempos.

Otro pintor sale también entonces, Juan Rodríguez, natural de Béjar, que en Octubre de 1476 contrató, en compañía de García del Barco, hacer las pinturas «a la morisca» en diversas piezas y galerías del castillo del Duque de Alba en el Barco de Avila.

Y en Burgos aparece otro maestro, como demuestra este otro apunte de las *Notas* de Herbert Cook: «El mismo Sir Robinsón tiene (1) una Anunciación, formada por las dos tablas de un díptico, firmada MAITRE JU. DE BURGOS PITOR. Nada parece saberse de este Juan de Burgos, pero las tablas debieron pintarse hacia el año 1450. El efecto es muy agradable y conserva el marco dorado antiguo.»

Llegada la época de los Reyes Católicos los pintores en Castilla la Vieja son ya conocidos: Francisco Chacón recibe en Medina del Campo la real cédula de Doña Isabel por la que a 21 de Diciembre de 1480 le nombra su «pintor mayor, para en toda su vida», estando obligado a vigilar que ningún judío ni moro sea osado de pintar la figura del Salvador, la Virgen ni otro santo de la religión católica, como años después hizo Don Fernando con Hernando del Rincón; Pedro Berruguete y Santos Cruz pintan en Avila las historias del retablo de Santo Tomás y el mayor de la catedral; Bernaldino se compromete en 1487 a pintar el retablo de la iglesia de San Llorente en la villa de Zorita del Páramo (Palencia), al cual debió pertenecer una tabla con el martirio de San Sebastián que aun existe en la iglesia en un retablo del siglo XVIII; en 1501 estaba pintando Berruguete el retablo rico de la iglesia de Guaza (Palencia); se cita a Antonio del Rincón con obras en Valladolid, de que daré más detallada cuenta, como se cita también a Fernando Gallego; siguiéndose en la Vieja Castilla el mismo rumbo que daba la Nueva, principalmente en Toledo, donde pintaron Pedro Berruguete, un maestro Antonio (que quieren algunos sea el misterioso o no documentado Rincón), Iñigo y Antonio de Comontes, Jerónimo Fernández, Alvar Pérez y Juan de Villoldo, Juan González Becerril, yerno y discípulo de Pedro Berruguete, Fernando del Rincón que pinta con Juan de Borgoña...

Como si esto fuera poco la Reina Católica nombra pintores a su servicio, y eran ellos de la escuela flamenca, a más del citado Chacón,

(1) En Swanage, Dorsetshire, en casa de Sir Charles Robinson.

a Miguel Sitium, de quien hablaré despacio, a Melchor alemán (en libranzas de 1497 a 1501 con ración anual de 50.000 mrs.), a Juan de Flandes (también de 1497 a 1.500 con 20.000 mrs. el primer año y 30.000 los siguientes) (1).

De Sitium y Juan de Flandes había obras en la región. Juan de Flandes, sea o no el Juan Flamenco que de 1496 a 1499 pintó para la Cartuja de Miraflores de Burgos, dándosele 53.545 mrs., según Ceán Bermúdez, estuvo en Salamanca y Palencia. Pintó en aquella, primeramente, (1505) ocho historias y tres imágenes para el retablo de la capilla de la Universidad por 85.000 mrs. y luego (1507), para el mismo, diez imágenes para el banco (por 15.000 mrs.) (2). Para Palencia contrató once historias del retablo mayor de la catedral.

Y se llega ya a la pintura en Valladolid en tiempos de la Reina Católica Doña Isabel, desde los cuales ya no hay saltos ni lagunas en la marcha progresiva del Arte.

Me he detenido algún tanto en hacer observar las influencias que se experimentaron en Castilla la Vieja, para llegar a comprender un poco, solamente un poco, la presencia del estilo o escuela hispano-flamenca en Valladolid, no bien claro todo ello, como he dicho; pero razonable y fundamentado ya desde que Doña Isabel ocupa el trono de Castilla, y desde que esta se muestra tan entusiasmada del arte flamenco, de tal modo, que hizo venir de tierras de Flandes, como se ha visto, nada menos que tres pintores, y a su servicio estuvieron y por su casa cobraron raciones ó salarios.

VI

PINTURAS SUELTAS DE LOS TIEMPOS DE LOS REYES CATÓLICOS EN VALLADOLID

Algo tardíamente llegó lo de Flandes a Valladolid; pero, según se verá, la galanura y delicadeza llegaban a tiempo, y se desarrolló a su influjo un arte naturalista y a veces soñador que constituyó un encanto, que entusiasmó a los próceres que se afanaron por dotar a sus fundaciones religiosas de pinturas venidas de Flandes mismo

(1) El pintor aragonés Pedro de Aponte, lo fué de Don Fernando el Católico.

(2) V. el trabajo, ya citado, *La capilla de la Universidad de Salamanca* por Don Manuel Gómez-Moreno. Ceán (II, 156) dijo que la principal pintura del retablo de esta capilla era de Fernando Gallego.

unas veces; otras, hechas aquí, en la tierra, por artistas flamencos; muchas, imitadas o inspiradas en unas y otras, laboradas por pintores anónimos, pero castellanos con vistas al flamenquismo. Estas son las más, y ellas son, según he manifestado en otras ocasiones, o de españoles imbuídos de los ideales flamencos, o de flamencos que por su convivencia en el país castellano se compenetraron con su ambiente, con su espíritu y con algo de su rudeza ingénita.

Sin más preparativos ya, he de reseñar algunas obras, las más principales, pues que todas sería cosa muy enfadosa, de las que aun quedan en Valladolid y... algunas que corrieron a otros pueblos, pero que son de gran interés e importancia. Empezare por una de estas últimas.

En 1904 apareció en el Museo del Louvre (París) una tabla representando la Descensión de la Virgen e imposición de la casulla a San Ildefonso, la cual se atribuía al pintor Luis Dalmau, nacido en Valencia, aunque desde 1443 para acá residió en Barcelona, y que se reseñaba como procedente de la catedral de Valladolid. Poco a poco fué dándose la noticia: se dijo primeramente que procedía de Castilla, se añadió luego que era Valladolid la ciudad castellana, se expresó más tarde que había pertenecido a una iglesia y se acabó por manifestar que el cabildo de la catedral vallisoletana había sido el vendedor. ¿Cómo? ¿cuándo? Eso ya no lo han dicho. Don José Martí y Monsó hizo gestiones para adquirir noticias de tal pintura vallisoletana; yo recibí encargo semejante de Berteaux, y ni Martí ni yo fuímos afortunados en la pesquisa: nadie sabía nada ni conocía semejante pintura. ¿Pudieron confundir la venta del lienzo del Greco que figuraba el cardenal Quiroga y calificaron de San Jerónimo hecha por la catedral de Valladolid a principios del actual siglo, con la de la tabla de referencia, la cual bien pudo estar en otro pueblo de Castilla? Recientemente he intentado hacer nuevas investigaciones, y el resultado ha sido idéntico al anterior. Todo lo que he podido conseguir, y eso por persona muy concedora de las cosas antiguas y modernas de la catedral, es que los objetos artísticos que estuvieron en la colegiata, pues hasta fines del XVI no fué catedral la iglesia mayor de Valladolid, se vendieron casi en absoluto, en muy diversas ocasiones y según las necesidades de las obras, y que cabe la posibilidad de que la tabla del Louvre fuese de la catedral vallisoletana (pero no vendida en tiempos actuales), porque en la colegiata hubo una capilla de la advocación de San Ildefonso, y muy sabido es que el tema de la imposición de la casulla al san-

to arzobispo por la Virgen se repitió en demasía y con harta frecuencia.

Lo cierto es que la tal tabla pasó a la colección Bourgeois, de Colonia, que en Alemania mismo sufrió una restauración «acabada», que allí se la colocó un marco muy «pomposo» de estilo de Renacimiento, y que en 1904 pasó al celebrado Museo del Louvre con la procedencia de origen dicha y la atribución expresada, atribución a Luis Dalmau que fué el primero en patrocinar Max Dvörak, crítico vienés, por ciertas semejanzas con la famosa Virgen de los Concelleres en Barcelona.

Como no se ha demostrado hasta la fecha otra procedencia a la tabla, obra importantísima, que la repetida, seguirá con ella aun cuando hayan resultado estériles las investigaciones. El día que haya elementos para ello deberá rectificarse o ratificarse cumplidamente.

La tabla del Louvre tiene ya una bibliografía extensa. Protestó del viaje a la colección alemana Don Ramón Casellas en la *Veu de Catalunya* (24 Oct. 1904), creyéndola, es claro, obra de Dalmau; trató de la susodicha pintura S. Reinach en la *Cronique des arts* (11 Feb. 1905, p. 45) y M. Nicolle en la *Revue de l'art ancien et moderne* (1905, t. I, p. 408-409); Don Salvador Sampere y Miquel en *Los Cuatrocentistas Catalanes* (t. I, 1905) la incluyó en las obras de Dalmau y dió grabado de ella; así como se reprodujo también en el estudio de Jules Guiffrey en *Les Ars* (núm. 49, Ene. 1906, p. L), en Ph. de Chennevières en la *Gazette des Beaux Arts* (t. XXXV, p. 196, núm. de Mar. 1906), y hasta en la revista española *Alrededor del Mundo* (10 de May. 1906); en *Cultura Española* (núm. II, p. 5617, May. 1906) dió una breve nota de la tabla Don Elías Tormo y Monzó, con el epígrafe «Un «Dalmau» en el Louvre, que parece un «Gallegos», y a poco, el mismo eruditísimo escritor publicó en el vallisoletano *Bol. de la Soc. castellana de excursiones* (t. II. Nov. 1906) de mi dirección, un trabajo de mucha miga con una buena reproducción de la tabla en fototipia, y, el hispanista Emile Berteaux la dedicó párrafos de mucha atención, también dando grabado, en *La Revue de l'Art* (t. XII, p. 243), bajo el título *Les primitifs espagnols.—Les disciples de Jean Van Eyck dans le royaume d' Aragón, II* y en el estudio *La Renaissance en Espagne et au Portugal* del t. IV, 2.^a parte (1911), p. 816 de la *Hist. de l' Art.* de Michel. Resultó ser la pintura más mimada en la temporada de su aparición en el Louvre.

La tabla es de gran efecto. La Virgen aparece sentada en un trono gótico, desnudo de toda clase de tela rica, como era costumbre en el arte flamenco. A la derecha de la Virgen, vuelto casi de espaldas al observador pero con la cabeza de perfil y las manos juntas, San Ildefonso arrodillado con dalmática, de mangas cerradas, de rica tela de amplio dibujo; a la izquierda, San Antonio Abad, también arrodillado y en actitud orante con cachava al brazo y un diminuto cerdito al pie del bastón. En aquel lado, un coro de cuatro ángeles, sosteniendo uno de ellos la casulla que la Virgen impone al santo arzobispo, otro teniendo la mitra, un tercero el báculo. Detrás de San Antón, otro coro de cinco Vírgenes entre las que se reconocen a Santa Catalina, apoyada en el trono, con espada y palma, Santa Lucía con los ojos en una bandeja y Santa Agueda con los pechos cortados en igual manifestación. En lo alto, volando en la misma dirección, pero uno a cada lado del dosel del trono, dos ángeles con incensario en la mano izquierda y naveta en la derecha. Suelo de azulejos; pliegues de ropajes, excesivamente quebrados; muy amplias las telas.

¿De Luis Dalmau? nada de ello. «La huella más cierta y antigua que se conoce de la influencia de Juan Van Eyck en la pintura española—decía Carlos Justi—ha de buscarse en Barcelona», y se refería a la Virgen de los Concelleres, firmada y fechada en 1445 por Dalmau; esta,—añadía, equivocando el procedimiento, pues no está pintada al óleo—«Es la primera pintura al óleo en España, el testimonio más antiguo de la difusión del nuevo procedimiento fuera de Flandes». Y a ella se ha comparado la tabla vallisoletana-parisién, y todos los críticos aceptaron la atribución de la Imposición de la casulla a San Ildefonso al pintor Luis Dalmau, incluso Sanpere y Miquel, que fué de los primeros que la prohicieron, por encontrar similitudes entre la obra auténtica de Dalmau y la tabla del Louvre, que ciertamente existen entre otras obras de muy distinto carácter; porque eso de troncos desnudos de brocados, coros a un lado y otro de la Virgen... son detalles que se observan con frecuencia, sin que por ello se quiera buscar un parentesco ficticio en obras de pintura.

El Sr. Tormo y Monzó, con buen ojo crítico, fué el primero que desechó tal equivocada atribución. Expresó que «La extraña contextura ósea de las cabezas del «Dalmau» de París, delatan a un pintor español, pariente de Dalmau, pero, en mi opinión, castellano viejo, hermano o primo hermano de Fernando Gallegos (el retablo de San Ildefonso de la catedral de Zamora lo demuestra), secuaz

del arte de Van Eyck, y acaso discípulo de Cristus y de Ouwater...»

Repite en otro lugar (en el *Boletín* indicado) el Sr. Tormo que «la Virgen de la Descensión nada tiene de flamenca; es francamente español el tipo, aunque reproducido con amaneramientos o convencionalismos flamencos», diciendo lo mismo de los ángeles. Y hace el resumen declarando que es evidente la condición de español, castellano viejo con bastante verosimilitud, que al autor de la Descensión hay que atribuir. No es Gallego, pero los tipos, hasta por la textura ósea de las cabezas, por el grado de realismo y cierta vulgaridad de ejecución, por los amaneramientos en el plegado y hasta en el modo de componer, favoritos, el anónimo «maestro de la Descensión de Valladolid» y el primitivo Fernando Gallego de Salamanca—si hubo dos «Gallegos» sucesivamente, como supongo—son dos discípulos, dos primos-hermanos o dos hermanos en Arte, no viendo parecido entre la obra catalana de Dalmau y la de Valladolid, teniéndole, en cambio, y «fraternidad artística», el retablo de Zamora aludido y la tabla del Louvre.

Berteaux rechaza, igualmente, la atribución Dalmau a la Descensión de la Virgen e imposición de la casulla a San Ildefonso. Encuentra diferencias entre la Descensión y el tríptico ya citado de la colección Lázaro-Galdeano, de Madrid (yo no encuentro tantas; véase pliegues rígidos y quebradísimos); las busca con la tabla de San Ildefonso de Zamora; y halla cierto acomodo en la Presentación al templo en el Museo del Prado, tabla procedente del convento de Sisle (Toledo); lo que le hace decir, teniendo en cuenta, además, el asunto toledano, de muy poca fuerza en este caso, y el lugar de origen no comprobado, que el cuadro estaría más cerca de Toledo que de Valladolid. Será cierto; pero conviene sentar un hecho: la cabeza del San José del tríptico Lázaro-Galdeano y la del de la Presentación del Museo del Prado, son idénticas, y una tabla era de Avila y otra de Toledo. Eso dice poco.

Lo que resulta de toda certeza es que no se fija la procedencia exacta de la obra, que hoy está en el Louvre, que es de pintor anónimo castellano y que «En cuanto a la época, no admite duda es el tiempo glorioso de los Reyes Católicos.»

Con una gran insistencia se han atribuido muchas tablas, hoy en el Museo de Bellas Artes de Valladolid, al pintor cuatrocentista castellano Fernando Gallego. La proximidad de su centro de actividad a Valladolid, es probable que influyera para que los escritores y los que trataron de cosas de Arte, se acordasen del pintor salmantino al

adjudicar autor a pinturas primitivas, por ese afán desmedido de no dejar huérfanas de artista las obras. Si cuando por el período de la exclaustación hubiese sonado más el nombre de Pedro Berruguete, no hubiera sido difícil que a éste se le hubiesen adjudicado muchísimas obras; pero sin haber estudiado estilos, influencias, modos de hacer, la técnica de cada autor, que dicho sea entre paréntesis se ha exagerado mucho, así como la similitud de temas y asuntos. Pero, en fin, se ha escrito muchas veces el nombre de Fernando Gallego, y justo es que de él, o mejor, que de obras a él atribuidas me ocupe, aunque brevemente.

El mismo Martí tan juicioso siempre en atribuciones, atribuyó, sin reservas ni dudas, a Fernando Gallego, los números 109 y 115 de su «Catálogo», con los títulos de San Agustín y San Ambrosio, las dos tablas más hispano-flamencas del Museo, dos santos obispos que representan a San Atanasio, con filacteria hacia lo alto, y a San Luis, obispo de Tolosa, con un orante a su derecha (tienen las tablas 1'54 m. de altura por 0'72 de ancho). Son dos tablas apreciabilísimas, muy ricas de indumentaria, como que las manos de los obispos están cubiertas con lujosas quirotecas guarnecidas de ricas piedras; notándose bien claramente el mismo pincel en ambas. En la tabla de San Luis, nominado San Agustín por Martí y por otros, aparece en la parte inferior, a la derecha, una corona flordelisada, con pedrería, por lo que deduzco representa a San Luis de Tolosa, de familia real, y no al obispo de Hipona. El orante está detrás del santo y por fuera de un antepecho en que apoyan columnas que sostienen una bóveda; es aquel de tamaño más pequeño que la perspectiva exigiera, está arrodillado, con las manos cruzadas, y tiene vestimenta roja. Las dos tablas son muy interesantes y finas.

De entonación distinta a las anteriores tablas, menos ricas mas del mismo período, son los números 405 y 412 del *Catálogo* de Martí, poniendo aquél «Escuela de Gallegos», efigiando a San Leandro y San Isidoro, arzobispos de Sevilla, ambos con filacterías caídas hacia el suelo, donde se leen sus nombres en caracteres góticos germanos, y guantes sencillos cubriendo sus manos. Los dos santos están revestidos de pontifical con capas de orlas rameadas; llevan báculo y libro, y aparecen en un templo, con arcos de medio punto y columnas al estilo gótico.

A estas tablas siguen en estilo—y se dan las series por parejas— otras dos con San Pedro y San Pablo, una, y San Andrés y Santiago, la segunda. En aquella aparecen las figuras de los discípulos, de pie,

con fondo de hornacina: San Pedro lleva barba blanca y escasa cabellera; túnica y manto; con la mano derecha sostiene las dos clásicas llaves y con la izquierda, libro cerrado con broche. San Pablo tiene barba y cabellera rubias; espada desnuda en la derecha y libro abierto en la izquierda. Ambos santos, nimbo de rayos.

Parecida es la tabla de Santiago y San Andrés; mas el fondo es de paisaje con ciudad a lo lejos. Este abraza la cruz aspada; Santiago tiene sombrero de ala levantada por delante con concha; con la derecha sostiene el bordón y con la otra mano un libro cerrado. Ambos, larga barba y cabellera rizada.

En el *Catálogo* de Don Pedro González (1842) se pone a estas seis tablas como pintadas por Alberto Dureño, añadiendo en la de «Un Santo Obispo», la de San Luis, «muy bien concluido, por Alberto Durero». Claro que no hay que hacer caso de esas atribuciones, pues en los papeles antiguos así que se quería fijar la filiación de una pintura más o menos primitiva, salía Durero a relucir; se equivocaban los conceptos con facilidad suma, y se ponían los temas a capricho, tanto que al San Pedro y San Pablo se les pone en tablas separadas y, en cambio, a San Isidoro y San Leandro, cuyos nombres se leen en las filacterías, se les titula San Agustín y San Ambrosio y se les pone en la misma tabla (salón grande, números 33, 34, 35 y 36). A los otros dos santos obispos, a los mejores, se les cree San Ildefonso y «Un Santo Obispo», según he dicho del San Luis (sala tercera, números 14 y 19).

Esas atribuciones de Martí, a mi juicio perfectamente equivocadas, y esas otras de González, el primer Director del Museo, verdaderos disparates de apreciación, indican, por lo menos, lo estimadísimas que eran tales seis tablas, y en el elogio general y alabanza no iban descaminados. El santo obispo Atanasio y San Luis son obras serias, de gran valor artístico, de franca filiación flamenca, con gran riqueza de indumentaria, pliegues quebrados en los ropajes, nimiedades y pulcritudes cuidadosas en el hacer; obras flamencas, hechas en España, bien por un español educado en la escuela de los pintores de la Reina Católica, o bien por un flamenco españolizado a fuerza de vivir en estas tierras. Apurando detalles se las encuentra semejanzas con obras de Jaime Bacó, el llamado Jacomart, pintor valenciano. Y es la más aproximada filiación que puede señalarse. Ya lo dijo la señorita Georgiana Goddard King, profesora de la Universidad de Pensylvania, en su *Sardinian Painting* (pp. 123-124): «Entre las figuras de Jacomart deben incluirse las de los obispos senta-

dos en su trono, que actualmente están abandonadas y totalmente desconocidas en el Museo de Valladolid (1) y que son muy hermosas. Pueden ser fragmentos de un sencillo altar, como el de Játiva, que tiene San Agustín y San Ildefonso. Uno es San Atanasio, y aparece pintado un puerto de mar en el fondo. El otro es San Luis de Tolosa, con su corona a los pies: un eclesiástico con las manos en actitud de orar aparece a la izquierda; la pequeña ciudad del fondo no es Flemish. Los detalles en oro de los báculos no son precisamente semejantes a los de los obispos de Jacomart, siendo menos floridos; el trabajo en madera es más plano y desigual. El colorido de estas pinturas es muy fresco y airoso, con azules claros, hermosas luces y amplios ropajes. No pueden atribuirse a ningún pintor conocido en Valencia, aunque las tablas pertenecen al período en que nuestro estudio está incluido».

Ciertamente, estas tablas son primorosas y llevan la característica de las pinturas levantinas; tienen gran parecido con las citadas de Jacomart en Játiva, según puede comprobarse en la obra mencionada del señor Tormo y Monzó; pero no se declaran los críticos por el pintor valenciano, y no se me alcanza a quien puedan atribuirse. Es de recordar que estos San Atanasio y San Luis, hasta no hace muchos años, tenían la tarjeta indicadora de su procedencia: convento de la Merced calzada de Valladolid, y probablemente pertenecerían a un retablo o gran tríptico, cuya parte central es desconocida, pero sería de gran valor, por lo que andan persiguiéndola por las colecciones o museos del extranjero eruditos y conocedores de nuestros primitivos.

Siguen en interés a esas dos tablas, las que representan a los santos arzobispos sevillanos San Leandro y San Isidoro. El flamenquismo es más acentuado que en las dos pinturas anteriores, y aunque el solado de la iglesia en que se representan las figuras, con azulejería, pudiera hacer sospechar que alguna influencia levantina mostrara, como yo creía, persona competentísi-

(1) La señorita Goddard es injusta en esta apreciación. Siempre, en el Museo, han sido consideradas estas tablas como de relevante importancia, y nunca han estado abandonadas. Ocupaban antes, como ahora, un lugar distinguido, y basta recordar que fueron atribuidas a Durero para señalar el aprecio en que se tenían. Mi amigo Don Diego Angulo está haciendo trabajos de investigación para encontrar las demás tablas que forman conjunto con estas.

ma me asegura (1) que estas dos pinturas son de un imitador de Memling, y supone que también formaron los laterales de un tríptico, cuya parte central, la Deposición de la cruz, cree haber encontrado en la colección de Pacully, en París.

Aunque breve, ha hecho un estudio muy completo de estas tablas Don Diego Angulo Iniguez, publicado en el número 3 del *Boletín del Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid*, con el epígrafe *El retablo de San Ildefonso del Museo de Bellas Artes de Valladolid*, y en dicho trabajo el joven catedrático de la Universidad de Granada, a más de encontrar el centro del retablo, que representa la Imposición de la casulla a San Ildefonso, no la Deposición de la cruz, sitúa la obra «en la zona de la pintura castellana de más directa influencia flamenca».

Los dos grupos de los dos apóstoles cada uno, bajan ya algo de las anteriores cuatro tablas, y apenas acentúan la influencia flamenca, dominando una escuela indígena en ellos con independencia y alicios más propios, aunque recibiera antes influjos venidos de fuera.

De estas últimas cuatro tablas no tengo registrados sus orígenes, ni se conserva tradición en el Museo. Lo que sí puede afirmarse, de todos modos, es que ninguna de las seis tablas citadas del Museo vallisoletano es debida a Fernando Gallego, o Gallegos, como escriben otros.

Tablas de estilo más marcadamente flamenco se encuentran en el Museo. Ejemplos de ello le dan una tablita calificada de la escuela de Lucas de Leyden por Martí (395 de su *Cat.*), muy interesante; es la *Virgen dando de mamar al Niño* que conocedores expertos atribuyen a un discípulo directo de Roger van der Weyden: pintura que se ha repetido muchísimo y de la que se encuentran varias copias, todas del mismo original, con algunas variantes, siendo una de las más semejantes a esta de Valladolid la expuesta en el Museo de Bruselas. Cotejando una y otra, no puede encontrarse mayor parecido. Es una fidelísima copia la de Valladolid de la de Bruselas; únicamente aparece cortada aquella por su izquierda, faltando la ventana a través de la cual se ve el paisaje en la de Bruselas. Si

(1) Mr. Hulin de Loo, de la Academia Real de Bélgica y Presidente de la Sociedad de Amigos del Museo, en Gante, place de l' Evèchè, 5.

esta tabla es auténtica, como parece sin duda alguna, de Roger o Rogier van der Weyden, ¿podría llevarse más allá lo de ser la de Valladolid de un discípulo directo del que lo fué de Roberto Campín? Al observar una copia tan exacta ¿pudiera suponerse la tablita castellana una réplica de la bruselense? Precisamente, por eso, por ser tan fiel la copia, hasta en el adorno de la tela de la manga izquierda de la Virgen, creo copia la tablita vallisoletana; pero copia hecha con el original delante. No me atrevo a más. Es muy posible que el original de todas esas Vírgenes amamantando al Niño, de Roger van der Weiden, sea la del cuadro «San Lucas pintando a la Virgen» de la Pinacoteca antigua de Munich.

Otra pintura francamente flamenca es la representada en los dos fragmentos unidos incompletamente que lleva el núm. 625 en el *Cat. de Martí*.

Esta pintura de escuela primitiva, según Martí, que la reseñó como «Fragmentos incompletos de un asunto desconocido», sería de gran importancia a estar íntegra: representaría la muerte o tránsito de la Virgen, y tiene un colorido simpático y vigoroso juntamente con una composición de gran empeño. Es lástima que aparezca mutilada, habiendo resultado inútiles cuantas pesquisas he puesto en juego para completarla. No creo ya conseguirlo; mucho menos cuando ya eran fragmentos de pintura en época de Martí. Debieron pertenecer esos trozos interesantísimos de tabla a algunas portezuelas de tríptico, pues su grueso es pequeño; y todo lo que puedo apuntar de su filiación es lo que me ha dicho Mr. Hulin de Loo, que las cree de mano de un «Maestro de 1518», pintor de Amberes, de los manieristas de Amberes, que tiene obra en la iglesia de Santa María de Lübeck. Se desconoce el nombre de tal maestro, que tiene representación muy significada entre los pintores flamencos.

Otra tablita también flamenca es la Crucifixión o Calvario (237 del *Inv.* de 1915). Representa a Jesús clavado en la cruz entre la Virgen y San Juan, destacando sobre fondo claro de gran paisaje. Se atribuye esta pintura por el mismo académico Mr. Hulin de Loo, a un discípulo de Quintín Metsys, sin poder precisar quién pudiera ser.

Las demás tablas que pueden citarse en el Museo son más o menos flamencas y más o menos castellanas; pero sin indicación ninguna de autor, aunque algunas son preciosas.

Algo de flamenco tiene una que representa la Crucifixión de Jesús con la Virgen, San Juan y las santas mujeres, y unos soldados

echando a suertes las vestiduras del Señor, con otros personajes anecdóticos, a caballo, que Don Angel Vegue y Goldoni me insinúa pudo salir del taller de Juan de Borgoña; pero lo flamenco es ya mucho menos, y llega casi a desaparecer, o desaparece del todo, en otras muchas más, entre las cuales, como curiosas unas, algunas como simpáticas, otras por su brillantez de color, varias por la pulcritud y nimiedad del pincel, pueden citarse, en primer lugar, un San Antonio con el Niño en el pecho y dos orantes en los ángulos inferiores, todo sobre fondo dorado labrado (131 del *Cat. de Martí*); Jesús descendido con la Virgen, San Juan y las tres Marías; la Virgen apoyando la mano derecha en una donante y varias santas arrodilladas delante de aquella (594 del *Cat. de Martí*); la Presentación de Jesús en el templo y San Gregorio celebrando misa (600 del *Cat. de Martí*), todas ellas con nimbos o coronas de oro, vestiduras, orlas, cenefas, igualmente, doradas, que bien claramente denotan la inspiración. De entre estas tablas, la de la Virgen con las santas y la Misa de San Gregorio tienen muchos puntos de contacto, lo que pudiera hacerlas suponer de un mismo conjunto, pues hasta tienen la misma altura. En la Misa de San Gregorio, tema tan repetidísimo en aquellos tiempos, está ayudado el Santo por dos clérigos, y presencian la misa cinco personajes, arrodillados, alguno de los cuales, el de primer término, sería un donante de la obra, como era de rigor poner también. La otra tablita con la que la anterior haría juego, efigia a la Virgen sentada apoyando su mano derecha en el hombro de una señora, arrodillada, y teniendo en la izquierda una especie de cetro con doble arponcillo en el extremo inferior (por lo que pudiera representar a una santa y no a la Virgen), y hacia ese mismo lado un coro de vírgenes o santas con coronas de flores en la cabeza dos de ellas, las demás nimbos; una virgen, la primera hacia la figura sentada, orante; otra con palma.

No es posible citar con detalle más tablas del estilo de las mencionadas y del período del final del XV y primer cuarto del XVI, porque sería convertir estas líneas en un catálogo extenso. Sólo lo he hecho de las principales para mostrar su valor artístico y su abundancia, que prueban la actividad de aquellos pintores más o menos primitivos, así como el gran desarrollo que la Pintura tuvo en Valladolid en los felicísimos tiempos de los Reyes Católicos y los que inmediatamente les sucedieron.

Preciso es volver otra vez a obras consideradas como de artistas naturales.

Dándolas como auténticas de Fernando Gallego se citan otras tablas en Valladolid, hoy en el Museo de Bellas Artes. Dijo de ellas Don Isidoro Bosarte (1) tratando del cuatrocentista castellano:

«En las obras de Fernando Gallegos, pintor de Salamanca, perteneciente a los tiempos de los Reyes Católicos, se acaba el goticismo español de la pintura; pues en sus tablas hay ya ciertos principios de grandiosidad, aunque todavía no muy depurados de aquella rigidez gótica, que por tantos tiempos se opuso a la entrada del buen gusto del diseño. 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, insigne escultor, de quien hablaré en su artículo entre los escultores, cuyas obras existen en Valladolid. 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 a un lado; y al otro el Señor con la cruz a cuestas. Los que están debajo de estos representan milagros de San Antonio de Padua. En el pedestal hay dos quadros mas modernos, y no son de Fernando Gallegos».

Por lo que se refiere a estas tablas escribió Bosarte, al tratar de Gaspar de Tordesillas (p. 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 o concluyó, que fué el de 1547... El retablo de Tordesillas se hizo expresamente para acomodar unas pinturas viejas semigóticas que en él se contienen, y estas son cinco tablas. Hay tambien otros dos quadros mas modernos, y en el pedestal otros dos de la Virgen, cosiendo en uno, y en el otro la huida a Egipto».

Lo de Gaspar de Tordesillas tiene todos los visos de certeza, porque, indudablemente, «los papeles del archivo» se refieren a la obra del escultor y de ellos sacaría los datos el P. Fr. Mauro Mazón que les facilitó a Bosarte. Pero lo de Fernando Gallego ¿de donde lo obtuvo el Secretario de la Academia de San Fernando? ¿de documento cierto? ¿de tradición del convento? ¿de atribución de Bosarte? No lo dice el escritor, y fué lástima.

Aunque los papeles de la Comisión de monumentos, entre los

(1) *Viage artístico a varios pueblos de España*, t. I (único publicado), p. 124 (año 1804).

que se guardan los pertenecientes a la Comisión clasificadora de objetos artísticos en la época de la exlaustración, están muy confusos, y mucho más los inventarios y catálogos que se hicieron en los primeros años de formación del Museo, es fácil identificar las tablas que a Gallego atribuyó Bosarte, hoy en el Museo provincial de Bellas Artes. Son el número 404 del *Catálogo provisional del Museo de Pintura y Escultura de Valladolid* por Don José Martí y Monsó (1874) que reseña «Jesús y la Verónica en el camino del Calvario.—Alto 1,95. Ancho 1,25.—Tabla»; el «413.—El Sepulcro de Nuestro Señor.—Alto 1,98. Ancho 1.25.—Tabla»; el «373.—Un milagro de San Antonio»; el « 384.—Milagros de San Antonio», cuyas dos últimas tablas pintan el milagro de resucitar a un joven para justificar a su padre acusado de haberle matado, y el de la adoración de la hostia por el asno, presentada aquella por el santo, cuyo suceso motivó la conversión de un personaje. El Calvario a que aludía Bosarte es la gran tabla que representa a Jesús crucificado entre los Ladrones y al pie la Virgen, San Juan y las Marías.

Los dos asuntos que citó Bosarte, como pinturas más modernas: la Huída a Egipto y la Virgen cosiendo, con Jesús y San José, son lienzos y del estilo de la tabla de la Predicación de San Juan Bautista.

De un estilo parecido a esas cinco tablas atribuidas a Gallego es otra (la núm. 260 del *Cat. de Martí: Sacra Familia*) que representa a Santa Ana ofreciendo al Niño Jesús, a quien sostiene la Virgen, un cesto de flores, contemplando la acción un San Juanillo, con cruz, y San José.

Pero ninguna de estas tablas es del estilo de las de Fernando Gallego, ni mucho menos. Son ya de pleno siglo XVI, con detalles de un Renacimiento avanzado y, por añadidura, muy repintadas y de mano poco experta. No sé como Bosarte pudo atribuir las al cuatrocentista castellano.

Más de su estilo y carácter es el núm. 657 del *Cat. de Martí, El Salvador*, figura de medio cuerpo (alto 0,60 su ancho 0,45), con el cáliz en una mano y la hostia en la otra; pero yo no aseguro la atribución, como tampoco afirmo la de la tablita de la colección de don Darío Chicote, representando, también de medio cuerpo, al apóstol Santiago, que se dice de Gallego y que fué encontrada en un desván de Valladolid, detalle muy repetido este de los hallazgos de cosas olvidadas cuando no quiere darse la verdadera procedencia de una obra.



De otras tablas en Valladolid, por desgracia desaparecidas o ignoradas hoy, da también cuenta Bosarte en el citado *Viage artístico* (p. 125). Escribió así al tratar de Antonio del Rincón: «Don Antonio Palomino empieza la serie de los pintores españoles que constituyen la época del renacimiento de las artes en España por Antonio del Rincón. Esta circunstancia y la de ser pocas sus obras hacen que se busquen sus quadros con cuidado. Había en la iglesia de San Blas (1) dos quadros de mano de Rincón, retratos de los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel. Aquella iglesia está ya cerrada, y una fundacion o cofradía antigua que en ella había se ha reunido con otras obras pías en la iglesia de San Juan de Letrán, que es una de las del Campo grande. No habiendo hallado estos retratos en San Juan de Letrán, pude saber que se hallaban en la casa contigua de los capellanes, y en efecto lo vi en la escalera de dicha casa. Son estos dos quadros un vejestorio realmente precioso; porque las figuras están hechas por el natural, y los trages tomados de las costumbres de aquellos Soberanos. En la parte superior de los quadros está escrito que fuéron cofrades (2) de aquella cofradía que dixe estaba ántes sita en la pequeña iglesia de San Blas: y visto ahora este letrero, se puede inferir la razon por que estaban en dicha iglesia estos retratos. Solo falta decir, que los patios y las escaleras no son los mejores sitios para conservar pinturas por causa de la humedad del ayre».

Pero, ¿efectivamente, los retratos de los Reyes Católicos en la Casa de Misericordia de Valladolid eran de Antonio del Rincón? y, en resumidas cuentas, ¿ha existido tal pintor Antonio del Rincón, presunto pintor de la reina Doña Isabel? De él me he ocupado, en resumen sucinto, en otro trabajo (3), y expresé las dudas de que

(1) Congregación o colegio de niños de la Doctrina, llamados de la Misericordia, a donde se pasaron, el 7 de Julio de 1778, los niños expósitos que habían ocupado el hospital de San José contiguo al Teatro. Los niños de la Misericordia tenían su casa en la calle de San Blas, edificio destinado ahora a Caja de ahorros y Monte de Piedad. La Casa de San José de niños expósitos estaba a la derecha, según se mira, del Teatro que hemos conocido en la plazuela de ese nombre (hoy plaza de Martí y Monsó), luego teatro de Variedades, más tarde de la Comedia y en la actualidad, muy reformado y perdido todo su simpático carácter viejo, Gran Teatro.

(2) Véase *Hist. de Vallad. de* Antolínez, p. 390.

(3) *Obra de arte que hay que rescatar.—La tabla del convento de Santa Clara de Valladolid*; publicado, primeramente, en *El Norte de Castilla* (números de los días 9, 13 y 18 de Noviembre y 3 y 4 de Diciembre de 1921) y luego con una fototipia del cuadro, en el *Bol. de la Soc. española de exv.*, t. XXIX pp. 229-247.

viviera tal artista, por lo menos, con las circunstancias de que se le ha revestido, pues de él «no se tiene ninguna noticia auténtica, por lo cual alguno duda hasta que existiera tal pintor, pues lo de las tablas del retablo de Robledo de Chavela (Madrid), lo de las pinturas de retratos de los Reyes Católicos y otra porción de cuadros que se han citado, parece una leyenda (1). Por ninguna parte aparece documentado el nombre de Antonio del Rincón, de quien dijo Ceán (*Diccionario*, t. IV, p. 197), sin embargo, que había nacido en Guadalajara en 1446 y falleció en 1500, y sólomente se vé a Hernando del Rincón en obras de pintura de la catedral de Toledo en documentos de la época, desde 5 de Noviembre de 1500 a 18 de Enero de 1503 (2), Hernando del Rincón que quizá fuera el Rincón de 1494 que pintaba en la claustra, aunque se ha supuesto que éste fué el indocumentado Antonio,—y el que en documento de la primera época del Emperador se dice Hernando—Rincón de Figueroa, natural de Guadalajara, pintor del Rey Católico y veedor y examinador de los pintores y sus obras en los reinos de Castilla, cuyo cargo solicitaba le confirmara Don Carlos I. Se ha supuesto a este Hernando del Rincón hijo de Antonio, y más porque figura, documentalmente, desde 1500, precisamente desde el año en que se dijo murió Antonio; pero nada hay de cierto de éste, aunque su nombre ha sido tan traído y llevado por los críticos y escritores de nuestro arte en tan diferentes ocasiones» (3).

«Hubo una época—digo en el estudio citado,—en la que todos los retratos de la Reina Católica eran de Antonio del Rincón, así como las tablas de los llamados primitivos, tan abundantes por las iglesias, se calificaban de Alberto Durero o de su escuela o estilo. Muchos retratos existieron de Doña Isabel, es cierto; mas fueron poco apreciados en la época, como demuestra este párrafo de una carta de Don Martín Salinas a Don Fernando, el hermano de Don

(1) V. el interesante trabajo de Don Elías Tormo en el *Bol. de la Soc. castellana de exc.*, t. I, p. 447 (núm. de Nov. de 1904), titulado *Nuevos Estudios sobre la Pintura española del Renacimiento: número 2.—El retablo de Robledo, Antonio del Rincón, pintor de los reyes, y la colección de tablas de Doña Isabel la Católica.*

(2) V. *Notas del archivo de la catedral de Toledo, redactadas sistemáticamente en el siglo XVIII, por el canónigo-obrero Don Francisco Pérez-Sedano*, p. 122, y *Documentos de la catedral de Toledo*, coleccionados por Don Manuel R. Zarco del Valle, t. I, pp. 66 a 74.

(3) Hernando de Rincón aparece documentalmente en 1491 conviniéndose con un pintor aragonés para no estorbarse en sus trabajos de pintor, y en pinturas de retablos de pueblos de Guadalajara.

Carlos I (desde Palencia a 29 de Septiembre de 1534, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. XLV, p. 35): «V. M. demanda la pintura de la reina Doña Isabel para la poner con las que ha habido. Yo la buscaré, aunque creo que será mala de haber; porque como V. M. sabe, acá son poco amigos de tal cosa, en especial en aquel tiempo; y hay muy gran falta de oficiales en Burgos; en Miraflores creo que tienen un retrato, aunque es del tiempo de mocedad. Yo haré la diligencia que converná para enviarla». Ese retrato, que vió Andrés Navagero en 1527 en la Cartuja de Miraflores, es de «cuando era ya vieja» la reina; lo contrario que dijo Salinas al infante de España Don Fernando, y es el existente en el Palacio Real de Madrid, que se atribuyó a Antonio del Rincón».

Una esperanza de que pudiera haber una obra auténtica, firmada, de Antonio del Rincón hizo concebir mi buen amigo Don Narciso Sentenach y Cabañas (ya fallecido) en su libro *La Pintura en Madrid* (edit. en 1907, p. 14) al decir que compañera de una tabla de Don Eusebio de Lucas, y procedente de la colección Sardá, que es una Misa de San Gregorio, la cual reproduce, existía otra que con esta «formaba un díptico». Esta última «lleva la firma de Antonio del Rincón, lo que le da gran interés artístico e histórico». Y, efectivamente, le tendría, pues se demostraba la existencia del discutido pintor y se encontraba una obra auténtica suya. No era poco todo ello. Pero, solamente dos escritores han salido a la defensa de Antonio del Rincón: Don Francisco de Paular Valladar y el Sr. Sentenach en la revista *La Alhambra* dirigida por el primero (números de 1.º de Ene. y 15 de Feb. de 1905), prometiendo este último señor hacer un estudio de los dos pintores Rincón, que no dió al público, para el que reservaba ciertos documentos, como el contrato de Rincón con una parroquia de la Alcarria, y la tabla que dice firmada y de la cual se ha hecho mérito, de que dió noticia en el libro mencionado. Mas la firma de esa tabla se ha desvanecido.

Se publicó esta tabla, que representa la Crucifixión, con múltiples figuritas,—y que, por cierto, no hace juego con la Misa de San Gregorio para formar díptico,—en fototipia del *Bol. de la Soc. esp. de exc.* (t. XVI, p. 2, núm. de 1.º Mar. 1908), y se acompañó, para documentar la obra, parte de una carta de Don Joaquín Riquelme (fecha en Biarritz el 14 de Dic. de 1907 y dirigida a Don Gustavo, sin expresarse el apellido), en la que dice se manifiesta al Sr. Traumann «que, cuando yo adquirí el cuadro —(se refiere a esa Crucifixión),— lo atribuían todos los anticuarios de aquella época

a Albert Durer, y esto para darle más importancia, aunque no era así, pues al limpiarlo descubrimos la firma de Antonio del Rincón. Pero como no me convenía en ningún modo, desde el punto de vista comercial, divulgar esto, sino dejar la atribución a Albert Durer, mandé *borrar* la firma, así es que hoy ésta ya *no existe*. Puede, pues, darle la atribución de autor que quiera». Creo que no pueda haber más conciencia en materia de atribuciones, ni mayor desahogo en un anticuario. Ello demuestra también la confianza que se puede tener en haber *leído* el nombre, ya *borrado*, de Antonio del Rincón. «Que los que esto lean juzguen con desapasionado criterio», exclama Don Francisco Javier Sánchez Cantón (1), con más que sobrado fundamento y dejando leer entre líneas su opinión.

No queda, hasta el momento presente, otro remedio que seguir al Sr. Tormo y decir con él: «nada sabemos de Antonio del Rincón ni siquiera si ha habido tal Antonio»; y, por tanto, considerar completamente gratuita la atribución de autor que Bosarte señaló a las tablas de los retratos de los Reyes Católicos en la casa de los capellanes de San Juan de Letrán, procedentes del hospital de la Misericordia o de San Blas, y de las cuales nadie tiene noticia ya.

La única pintura de autor cierto que hay en el Museo, perteneciente a ese período en que terminaba el siglo XV y empezaba el siguiente es un precioso Nacimiento, firmado por HERERA, que supongo quiere decir Herrera. Es una linda tabla, muy mal conservada y tratada, en la que aparece la Virgen sentada, con manto verde, contemplando a Jesús desnudo; por detrás de la Virgen está San José con ropajes encarnados; hay un ángel tañendo un instrumento de arco, otros ángeles y otras figuritas, encuadrado todo en un arco de medio punto con columnillas del Renacimiento. El nimbo de la Virgen lleva letrero (SANTA MARIA VIRG) de caracteres iguales a los de la firma. Lleva aún resabios góticos la pintura y puede clasificársela de castellano-flamenca, sin poder decir nada del autor Herrera que ha aparecido en otra tabla de Jesús descendido y con la misma firma, idéntica, en la colección de Don Ciriaco Nieto Linker, de Bilbao.

Esta tabla del Nacimiento, firmada por Herrera, tiene por el reverso preparada otra pintura que representa el Prendimiento de Jesús, y que no llegó a meterse en color, quedando muy bien dibujadas las figuras a pincel. ¿Sería, por tanto, para portezuela de un

(1) *Los pintores de Cámara de los Reyes de España*, en el *Bol. de la Soc. Esp. de exc.*, t. XXII (1914), p. 78.

tríptico cuyo centro fuese la tabla que posee el Sr. Nieto Linker, pues coinciden en las alturas? Nada se sabe, como nada sé del pintor, castellano, o por lo menos de estas tierras, a juzgar por el apellido Herrera escrito del mismo modo en las tablas bilbaína y vallisoletana.

Algunas más pinturas hay en el Museo de Bellas Artes, así como en el Arqueológico; pero no es posible citarlas todas ellas, por lo ya dicho. Sólo, sí, para terminar este punto, recordaré una curiosísima tabla existente en el Museo arqueológico.

Santa Ana está sentada, en ella, en una silla con respaldo cubierto en el centro por paño con galón o cinta blanca a lo largo. Sobre la rodilla izquierda de aquella se halla sentada la Virgen, rubia, con capa o manto blanco sujeto por dos broches de oro y pedrería y un cordón encarnado, con borla, pendiente del broche izquierdo. Tiene la Virgen sentado sobre su rodilla derecha a Jesús, que apoya su mano derecha sobre la izquierda de la Virgen. Santa Ana ofrece una pera al Niño con su mano derecha. Los nimbos son dorados. Dos orantes están arrodillados al pie del grupo: el de la izquierda es un fraile y una monja el del otro lado; ambas, figuras pequeñas.

A esta tabla la han puesto un marco provisional formado por pilastrillas arrancadas y serradas de un retablo gótico.

Muchas más pinturas sueltas habrá en Valladolid que no conozca yo. Por de pronto, Don Francisco Mendizábal, en la serie de artículos que bajo el epígrafe «Del Valladolid desconocido. Las joyas de la clausura monacal» publicó en el *Diario Regional*, cita una en el convento de las Huelgas (número de 22 de Julio de 1920) de este modo: «Apuntamos en la capilla de San Francisco en el primer patio, una tabla flamenca que llaman las monjas *Porta Coeli* en la que aparece la Virgen sentada en silla lujosísima en medio de dos ángeles de vistoso ropaje».

Es un dato eso del lujo en la indumentaria y en el mueble para aplicarlo, por lo menos, a una obra más o menos flamenquizada. Pero no me interesó gran cosa en el breve momento que pude contemplarla.

De otro orden, desde luego más moderna, es otra pintura que se conserva en el mismo convento, resguardada en marco encristalado. Se sale ya del período que ahora refiero; pero tiene su leyenda curiosa, y como la recogió el Sr. Mendizábal (*Diario Regional* de 1.º de Abril de 1920) la transcribo a continuación:

«En la clausura del Monasterio, en la Capilla de San Bernardo,

que construyó para su enterramiento la señora D^a Ana Quijada de Mendoza en 1543, hay un cuadrado de gusto holandés, un prodigio de color y ternura, que representa a la Virgen lactando al Niño Jesús.

»Aparece el Divino Niño desprendido del pecho de su Madre, y en su regazo, en mirada interrogante a quien contempla el cuadro. Póngase donde se ponga el espectador encuéntrase de frente, vuelta suavemente la cabeza, con la mirada del Niño.

»Y así está desde que acaeció un hecho portentoso, que su posición primera en el cuadro era la natural, unida la boca del Niño al pecho desnudo de la Madre.

»Ocurrió, dice la leyenda, que una criada seglar de una religiosa, en los tiempos aquellos en que las monjas, grandes señoras, tenían su servidumbre particular, profanaba la imagen de este cuadro arañando sacrílegamente el rostro de la Virgen.

»Y un día haciendo esta infame operación, el Divino Mamoncillo soltó el pecho de la boca, volvió su cabeza de angelote y dijo a la sacrilega: ¿Qué te ha hecho mi Madre para que la trates así?

»Y quedó para siempre en esta actitud interrogante, preguntando con sus grandes ojos y su rosada boca...

»La fámula impía guardó en el secreto más recóndito lo acaecido, pero no le valió.

»Este Santo Cristo en el coro de la clausura venerado con profunda devoción, avisó a la Abadesa de la irreverencia, y la amonestó para que expulsara del Monasterio a la irreverente.

»Y no hubo tiempo. La Inquisición, prosigue la leyenda, habida noticia milagrosamente del execrable suceso, se presentó en el Monasterio en aquel instante, reclamando el castigo para la culpable».

Separando a un lado el triple portento milagroso que la leyenda relata, hay que convenir en que la pintura es bastante buena; pero el mismo tema de la pintura se ha repetido varias veces, y ella es una copia de obra del siglo XVI, muy avanzado, cuyo origen en este momento no recuerdo donde le he visto.

En la clausura, también, del convento de *Corpus Christi* se conserva una tabla que representa una Santa María Magdalena. Ella es ya más moderna, pues es del principio del segundo cuarto del siglo XVI; pero al ser de autor indígena puede dar indicio de como era la pintura castellana cuando, a más de no ser de gran artista, no estaba influida por ningún otro arte extranjero, en aquellos tiempos inmediatos a los Reyes Católicos. Puede fecharse, aproxi-

madamente, esa pintura, que no ofrece interés artístico, pues lleva un letrero que dice: «(Este retablo man) do hazer Francisco Muñoz cryado de los Ilmos. dvques Dn. Francisco Hernandez de la Cveva, que esta en gloria, y de Don Beltran de la Cveva, mis señores. Fallecio año XXVIII».

De menos importancia que todas esas pinturas, por no ser originales, sino sencillas copias en lienzo, he de citar cuadros existentes en el Museo de Bellas Artes, los cuales reflejan, al menos, los gustos que aquí se tenían y lo que se apreciaban ciertos autores o ciertos temas. Es uno de ellos el número 381 del *Cat.* de Martí en el cual bajo el título de *Escuela de Bosch* se cita «Las tentaciones de San Antonio», y, en efecto, copia muy libre o imitación de alguna pintura del holandés Jerónimo van Alken o van Aken, llamado el Bosco o Bosch (1450-1516), es el lienzo con sus figuras grotescas, monstruosas, ingeniosas, animales antropomorfos y hombres de formas de bestia que recuerdan la libre imaginación de «Las tentaciones de San Antonio» en el Palacio d' Ajuda (Portugal), Museo del Prado, El Escorial, Bonn, Bruselas, Amberes y Amsterdam, consideradas como copias algunas de ellas, como lo será con variantes, la de Valladolid, de época más moderna, de alguna otra, todas ellas muy simbólicas y con un fin altamente moralizador y con jugo y de un realismo crudo que los contemporáneos del pintor necesitaban y alababan, según se observa en las misericordias y otros detalles grotescos en sillerías de coro y elementos esculturales de la época. No sé del lienzo otra cosa sino que procede del convento de la Aprobación de Valladolid, y que en el inventario de los objetos recogidos en los conventos suprimidos (dos de monjas: la Aprobación y San Bartolomé) se dá como «original de bosco».

Otra copia en lienzo (número 99 del *Cat.* de Martí), de otra tabla algo flamenca, representa a Jesús ya descendido de la cruz, con la Virgen, San Juan y acompañamiento clásico de las Marías y santos varones. La tabla sería hermosa y grande, pues la copia es de buen tamaño (2,65 m. de alto por 2,05 de ancho), y no puede conceptuársela más que de tal, de una copia de cuadro de la época.

Otro lienzo hay en el Museo de Valladolid que el *Catálogo* de don Pedro González (sala séptima, núm. 23) reseña:

«Cuadro que representa las once mil vírgenes, copia de Alberto Durero», y que más atinadamente el *Cat.* de Martí (núm. 69) filia en la «Escuela primitiva italiana. Martirio de las once mil Vírgenes», de gran simpatía, copia también de una tabla veneciana, cuyo origi-

nal, seguramente, sería de Víctor Carpaccio (1455-1522), a quien la cofradía de Santa Ursula, de Venecia, encargó nueve historias de pasajes de la vida de la santa, las cuales dió por terminadas en 1496. Entre los nueve cuadros representó el pintor tres veces a Santa Ursula con sus compañeras, y en la misma Academia de Bellas Artes de Venecia, donde están aquellas historias, tiene Carpaccio otra pintura del «Martirio de los diez mil mártires», haciendo escuela el tema de las multitudes, por lo cual el lienzo del Museo de Valladolid, además de indicarlo la arquitectura, navíos, trofeos, tipos y vestimentas, le califico como copia de una tabla, o imitación, de Víctor Carpaccio, ya que también representa una obra de fines del siglo XV en que la actividad del pintor veneciano fué asombrosa.

Otras pinturas sueltas cerca de Valladolid pudiera citar pertenecientes al período de la Reina Católica o al tiempo más próximo a su fallecimiento. Pero aunque de interés subido no son obras capitales. Recuerdo unas tablas en la parroquia de Wamba de las que dije en otra ocasión (1):

«En la nave de la epístola, inmediato a la puerta de Mediodía de la iglesia, contemplamos un altarcito sobre un sepulcro gótico con inscripción, constituyendo el fondo del arco unas tablas del siglo XV, muy interesantes y de mérito. El centro del tríptico representa la Epifanía; el compartimiento del lado derecho del observador, Santa Catalina, y el izquierdo dos santos con espada uno y libro otro, que de momento no anotamos quiénes pudieran representar ni nos lo dijeron tampoco. Ese altar perteneció hasta hace una veintena de años a la capellanía de los Reyes y San Andrés, cuyo patrono se ignoraba en el pueblo».

Otras tablas de estilo flamenco en la sacristía de Santiago de Medina del Campo, representan, una de ellas la Deposición de la cruz o Jesucristo ya descendido con la Virgen, las santas mujeres, San Juan y los santos varones José de Arimatea y Nicodemus, de escuela española, pero indefinida; varias más en el Hospital de Simón Ruiz en la misma villa, entre las cuales pueden escogerse tres que formaban un tríptico que he detallado en otra ocasión (2) y no he de repetir ahora, bastando indicar que el centro del tríptico es la tabla de la Virgen sentada en trono, formado este de dos co-

(1) *Excursión a Bamba y Torrelobatón* en el *Bol. de la Soc. castellana de exc.*, t. II, p. 427 (núm. 43 de Julio de 1906).

(2) Véase mi librito *Los retablos de Medina del Campo*, pp. 145-150.

lumnas y paño al fondo, y con el Niño Jesús sobre la pierna izquierda de la Virgen. Jesús se vuelve a coger un racimo de uvas que presenta un ángel. A la derecha de la Virgen un fraile arrodillado, quizá el donante. Las portezuelas pintan a Santo Domingo de Guzmán y a San Francisco de Asís, arrodillado. Moyano en su *Guía de Medina* dijo que el cuadro de la Virgen perteneció al altar mayor del Hospital de Abajo (llama a la pintura la Virgen de la Piedad), y que fué «debido al pintor Leyden, según tenemos entendido». Por el tiempo, pudiera ser obra de Lucas de Leyden, a quien, sin duda, se refería el escritor medinense; pero, aun desconociendo, como desconozco, la obra del pintor holandés, y reconociendo que los paisajes de las tres tablas «tienen muchísimo de las escuelas de los Países Bajos en su primer período», según ya dije, y que allí hay italianismo y flamenquismo, es más que dudoso que las pinturas sean de Lucas de Leyden. Los tipos de las tablas son castellanos, y a un pintor que por estas tierras vivía o andaba, se debe atribuir el tríptico. Y isale siempre un pintor, o mejor pintores que no se les encasilla de ninguna manera!

Muchas más tablas hay cerca de Valladolid.

En Rueda, en la sacristía de la iglesia, hay un bonito tríptico visto desde el suelo, más de cerca, poco interesante. En el techo de la sacristía de la parroquia de la Seca hay ocho pinturas, de las que escribió Don Elías Tormo (1): «Dos de ellas son tablas interesantes, del arte, ahora tan en predicamento y estudio, de los primitivos españoles. Esas dos tablas proceden de un descabalado retablo, así como una tercera colocada en el centro del todo de la pieza de lavabo. —Esta última representa la Visitación, y tienen bastante más interés las otras dos en que aparecen sentados, de lado, escribiendo, los evangelistas San Mateo y San Marcos, el uno con el ángel, con el león el otro. Visten ambos túnica verde o verdosa, manto rojo, y cubre la cabeza de ambos gorro prieto, con prolongada cola para el occipucio, escotadura para dejar libre las orejas y prolongada pieza que cubre las sienes y sirve de barboquejo abrochándola debajo de la barba, como la lleva San Mateo (aunque desabrochada), o bien se puede abrochar encima de la cabeza, dejando libre toda la cara, como lo lleva puesto San Marcos. ¡Curiosa pieza de indumentaria para un tenor que vista el Fausto! A juzgar por

(1) *Una nota excursionista.—La Seca y Medina en el Bol. de la Soc. castellana de exc.*, t. IV, p. 343 (núm. 87 de Marzo de 1910).

el estilo, seguramente que las tablas son de la escuela de *Pedro Berruguete*, por el año 1500; pero no precisamente de su mano, aunque entra en lo verosímil que otras tablas más principales del propio retablo perdido fueran suyas, pues es bien sabido que nuestros primitivos se ayudaban de sus discípulos en las tablas menos principales de aquellos complicados retablos de la predilección de nuestros abuelos lejanos. Las dos tablas mencionadas no se rechazarían hoy en ningún museo, en especial en los de Artes decorativos aludidos. Su fondo es dorado y puntillado».

En Santa Clara de Tordesillas guardan cinco tablas que dicen pertenecieron al retablo primitivo de la iglesia, que yo traduzco por retablo antiguo del XV, las cuales estuvieron al público en la Exposición provincial de Arte antiguo de Valladolid de 1912. En Medina de Ríoseco, he visto varias tablas, principalmente, en Santa Cruz, ya muy del XVI y algunas muy medianejas. En otros pueblos, algunas más, sueltas, desperdigadas; no tengo anotados asuntos y menos su valor artístico; prueba de que no me han interesado gran cosa o que las he visto con malos ojos, no apreciando o no sabiendo apreciar su significación en el arte castellano en relación con la pintura en Valladolid. ¿Para qué citar más pinturas?

Si se exceptúan la tabla de la Descensión de la Virgen e imposición de la casulla a San Ildefonso, hoy en el Museo del Louvre, y las del San Luis con el orante y del santo obispo Atanasio, y las de los arzobispos, y algunas pocas más, en el Museo vallisoletano, sobre las cuales cabe una discusión amplísima, las otras tablas citadas, y muchas que no he reseñado siquiera, en la actualidad sueltas, aisladas en el Museo o por otras partes, son de menos importancia.

Es fácil que la tuvieran en los retablos en que lucieron en otro tiempo, incluso la colección de las cinco que a Gallego atribuyó Bosarte, con ser bastante flojas; pero no son obras capitales, ni en ellas se observa una escuela decidida que diera orientaciones a la pintura vallisoletana. Como he dicho ya, algunas de las citadas son del siglo XVI algo avanzado, y el arte caminaba por sendas muy diferentes a las señaladas en los tiempos de los Reyes Católicos. Ya se tendrá ocasión de observarlo.

Cierro este capítulo con la noticia de que en Valladolid residían varios pintores en los tiempos de los Reyes Católicos, bien castellanos por los apellidos, pero de ninguno de los cuales se tienen datos artísticos.

Hijos del Alonso Rodríguez, pintor, citado antes como llegado

a Valladolid hacia 1390, fueron Andrés y Francisco; el primero, pintor también y fallecido en 1483, estuvo casado con Catalina Rodríguez, quien en 1491 sostuvo un pleito con la cofradía y cofrades de San Francisco y Santa Catalina sobre arriendo de una casa «a la rinconada de los pintores», pleito en el que figuran, también como pintores, Alonso, Francisco (1) y Lorenzo, hijos del Andrés y de Catalina Rodríguez, y otros pintores, vecinos de Valladolid, como Bernardino de Espinosa, Pedro de Bucasal, Alonso González, Pedro Sánchez, Gonzalo Mantilla y Gonzalo Fernández, viviendo todos ellos en la misma Rinconada, que se titulaba por ello «barrio de los pintores» y «acera de los pintores» (2), donde más tarde vivieron también escultores de nota y plateros de mérito.

Pero, repito, no se conoce obra de ninguno de ellos y la investigación queda incompleta, y quedará siempre, por falta de pinturas que poder atribuir, a unos u otros, con algún fundamento.

VII

RETABLOS CASTELLANOS PINTADOS

Aun quedan, por suerte, en Valladolid algunos retablos con pinturas de los tiempos de los Reyes Católicos, e inmediatos sucesivos, y ellos son muy interesantes para no detener la atención en su arte, además de que como piezas completas se examina y observa en tales obras el ambiente que respiran y las tendencias que manifiestan.

Uno de ellos es el retablo que estaba en la capilla de Santa Ana, de Tovar o de los condes de Cancelada, en la iglesia de la Antigua, hoy en la capilla de la Universidad Pontificia (Seminario), después de haber estado depositado en el convento de Jesús y María, al ser derribada la capilla de la Antigua.

Armado el retablo y restaurada y dorada su parte de talla gótica y del Renacimiento, respetándose las tablas, con muy buen criterio, es una obra muy apreciable, curiosísima y de valor artís-

(1) Un Francisco Rodríguez, pintor, se cita en 1498 en las *Menudencias biográfico-artísticas* de Martí, núm. 13 del *Bol. de la Soc. cast. de excurs.*, t. I, p. 198. Sería este o su tío.

(2) *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII*, del Sr. Alonso Cortés.

tico, dedicada a la vida de Santa Ana, y de cuya obra solamente dijo Quadrado (1), al tratar de la iglesia de la Antigua: «Por dentro campea la arquitectura gótica en los arcos de comunicación, en los capiteles de los pilares y en varias de las capillas, señalándose en el fondo de la nave derecha, por sus bellas pinturas puristas, la de los condes de Cancelada, fundada por Gregorio de Tovar, del consejo de Ordenes».

Con ser obra de significación, no llegó a fijar la atención de los escritores e historiadores de Valladolid, y ni Antolínez de Burgos ni Sangrador le citaron siquiera, conformándose González García-Valladolid con decir de él (2) que es «un retablo ojival de mucho mérito y antigüedad». Yo le he citado varias veces, en cuantas ocasiones he hecho referencias a pinturas del XV o principios del XVI, y don José Martí y Monsó trató de él, de refilón casi, al relacionar algún documento (3) de la capilla de Santa Ana de la parroquia de la Antigua, pero sin meterse con las pinturas ni con detalles que se le parecieran.

Según extractos de documentos que publicó Martí, la capilla de Santa Ana mencionada era, a fines del siglo XV, de Juan de Herrera, regidor de la villa de Valladolid, y antes de sus progenitores, y fallecido éste, su viuda doña Isabel Muñoz, como tutora de sus hijos, la renunció y traspasó en el doctor Diego de Palacios, o de Tobar Palacios, del Consejo del rey y de la reina y oidor de su real Audiencia, aprobando la renuncia o haciéndola de nuevo a favor del doctor, el cura, clérigos y feligreses de la parroquia, el 24 de Mayo de 1495, pues aparte de la gran reparación que se había de hacer en la capilla, «se crehe y espera que ara atabiar el retablo e de otras cosas» ésta.

Así lo hicieron el doctor Diego de Palacios y su mujer doña Beatriz de Tovar, y lo demuestra una escritura otorgada el 13 de Septiembre de 1536 por el doctor Tomás de Tovar, fiscal de su majestad en la Corte y Chancillería de Valladolid, hijo de aquéllos, al decir que Palacios y doña Beatriz «edificaron en la dicha capilla muchas cosas y la repararon de retablo y otras cosas necesarias». Sucesor del fiscal Tomás de Tovar, fué su hijo don Gregorio de Tovar, conde de Cancelada, marqués de Castro de Torres y caballero trece de la Orden de Santiago (4), y con ello

(1) *Valladolid, Palencia y Zamora*, p. 36.

(2) *Valladolid.—Sus Recuerdos y sus Grandezas*, t. III (1902), p. 110.

(3) *Estudios histórico-artísticos*, p. 351.

(4) Una inscripción que había pintada en la capilla, lado de la Epístola, en la que se citaban estos y otros nombres, la copió Sangrador, *Hist. de Vallad.*, t. II, p. 184, y de él G.—Valladolid, III, 111.

queda justificado el título de Cancelada que se dió a la capilla, además del de Tovar y del de Santa Ana, por los que indistamente se ha conocido.

El retablo de la capilla se hizo, pues, en 1495, o poco después, y describióle Martí muy ligeramente: «Este consta de varios compartimentos separados entre sí con labores góticas formando doseletes en los cuerpos superiores. De los nueve espacios en que está dividido, corresponden dos centrales para imágenes de escultura, siendo una de ella de época más moderna. Siete tableros de pintura completan la totalidad del retablo, y son todos ellos muy apreciables, así en las composiciones historiadas de asuntos religiosos, como en las imágenes de los Santos que en figuras de medio cuerpo hay en la parte inferior; ejecutado todo ello con aquella sinceridad y sentimiento cristiano, a la vez que con el estudio individual y realista, y con las finezas y minucias de factura que caracterizan la pintura gótica de fines del siglo XV cuando aún no se había dejado sentir en Castilla la influencia del renacimiento».

Algo hay que ampliar esta descripción que hizo Martí. Por de pronto, el retablo es completamente rectangular y está dividido por delgados pinaculillos góticos en tres zonas verticales, cada una de las cuales se subdivide en otra tres en el sentido de la altura, formándose así los nueve compartimentos para los asuntos o temas en que se desarrolla el retablo. Los dos compartimientos altos de la zona central llevan nichos con arquillos góticos en el fondo, y las estatuas de Santa Ana, más moderna que el retablo, en el centro, y la Virgen con el Niño, en el superior. Las dos zonas horizontales superiores se coronan con doseletes calados de fino dibujo gótico. La impostilla que separa la zona inferior de la segunda, es de estilo Renacimiento, así como las cuatro molduras que recuadran el conjunto; en el medio de todas cuatro hay señales de haber existido escudos, en alguna borrados por completo.

Los asuntos de las tablas son los siguientes: Zona inferior o zócalo o predella: centro, Visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel; izquierda del observador, San Juan Evangelista y Santo Tomás de Villanueva; derecha, Santiago y San Juan Bautista. Las tres tablas se rematan con motivos góticos de arquillos yustapuestos a la pintura. Las tablas altas de la izquierda representan: la superior, al Sumo Sacerdote expulsando del templo a San Joaquín y Santa Ana, por su esterilidad, como expresa un Evangelio apócrifo; la de la zona del centro es asunto doble: el abrazo de San Joaquín y Santa Ana a la puerta dorada del templo, con lo que se simbolizó la concepción de la Virgen, y Santa

Ana orando después de la Concepción. Las tablas de la derecha pintan, la inferior, la presentación de la Virgen en el Templo y la Virgen ya en el Templo; y la de la zona central, Santa Ana, poco antes del nacimiento de la Virgen, y la clásica representación de este acto con Santa Ana en la cama y lavándose a la recién nacida.

La entonación de las tablas es simpática y fresca, con dorados en nimbos, orlas y algunas túnicas, como las de Santa Ana y Santa Isabel. Pudiera buscarse algunas semejanzas en la coloración de estas pinturas con tablitas del Museo, así como relacionar detalles de las arquitecturas con otros de un retablo que se ha de ver en el Museo también; pero yo no me atrevo a llevar la semejanza más allá de lo prudente. Es de advertir que en la tabla que representa al Nacimiento de la Virgen se observa aún pintado el arco ojival ligeramente apuntado; ello me hace suponer que la obra pertenece más al siglo XV que al siguiente.

Las tablas llevan esa simpatía propia de las pinturas de la época, detalladas en todos los particulares, minuciosísimas e ingenuas en aquello en que el artista interpretaba de memoria y sin referencia alguna. Nada se deja esfumado y como para que lo advine el espectador; al contrario, pecan de prolijo hasta en los fondos, a los cuales se da la misma importancia que a los primeros términos; pintura realista, que dijo Martí, candorosa, cristiana, educando siempre al pueblo por las escenas y temas que desarrolla, inspirados hasta en los libros de erudición.

Otra capillita había en la desaparecida iglesia de la Antigua que también conservaba pinturas de la época relacionada ahora. A ella se refirió Quadrado al añadir: «otra en la misma nave, contemporánea de los Reyes Católicos». Era esa capilla la bautismal, y estaba adosada a la pared del costado de la Epístola de la iglesia, próxima a la puerta del Mediodía. Se labró a fines del XV, quizá en 1498, y se la llamó capilla de los Vitorias. Como es de suponer, por ser obra de la citada centuria y estar fuera de la nave, no se reconstituye en las obras de construcción de la actual iglesia.

Tampoco citaron esta capilla los historiadores locales. El ingreso que tenía por la nave de la Epístola era de complicada traza, puro isabelino, con escudo en la clave y en las enjutas, iguales en los tres sitios: águila explayada y bordura de ocho aspas. En la moldura cóncava que recuadraba el arco a modo de alfiz y que partía de dobles columnas que formaban las jambas, se leía en difíciles caracteres germánicos una inscripción, de la que pude copiar:

«esta capilla madaro fazer..... res de ioha per / ez de otalora

e de doña teresa..... a honrra / de dios e de sta ma e del martir sa sabastia» (1).

Encima del recuadro de la puerta había una tabla muy curiosa representando el Descendimiento o Quinta Angustia (no recuerdo bien), que no sé dónde se conserva ahora.

En el testero de la capillita se ofrecía un retablitto, custodiado hoy en la pieza inmediata a la Secretaría de Cámara en el Palacio Arzobispal, retablo que sufrió en tiempos la mala ocurrencia de reformas, y se destrozó la parte alta, precisamente, lo que le daría mayor realce y magnificencia.

El retablo está dividido por delgados pinaculillos góticos en tres zonas; la parte principal de la central lleva nicho para una escultura, única del retablo. Tiene «predella» de tres tablas, llevando las extremas arcaturas de gótico muy trabajado. Las zonas laterales están divididas en dos alturas y las tablas van separadas por doseletes calados menudamente. La parte alta del nicho donde va la estatua, tiene tallados arquillos góticos; pero las impostas de separación, el fondo del nicho, los costados del doselete que coronaba la estatua, y molduras que recuadran lateral e inferiormente el retablo, así como un frontón central, son de dibujo del Renacimiento, por lo que puede alargarse la construcción del retablo a los primeros años del siglo XVI.

El retablo ha sido muy mal tratado: se puso una volada repisilla a la estatua, repisa del Renacimiento también; se colocó, cortando las tablas altas, un voladizo horizontal para «adornar» con otros detalles el retablo; se quitó el doselete central, así como los altos; y, lo que es peor, se serraron las tablas altas para acomodarlas a una forma más clásica, pero desgraciada e imprudente. Todo el retablo está muy mal conservado y es difícil apreciar el detalle de las pinturas.

Las de la «predella» representan: la central, a la Virgen con el cuerpo muerto de Jesús delante y San Juan y la Magdalena a los lados. La tabla de la izquierda del observador, ofrece, muy borrosa, por cierto, la figura de un caballero con un ángel detrás, de medio cuerpo; y al otro lado, una señora con un fraile a su espalda. Ese caballero y esa señora serían, probablemente, Juan Pérez de Otalora y su mujer doña Teresa Hernández.

La zona lateral de la izquierda, del visitante, ofrece dos tablas; la superior, con San Pedro y a sus lados San Juan Bautista y San Juan Evangelista; y la inferior, con la Virgen y el Niño, figura

(1) Al pedir datos de esta capilla a mi buen amigo Don Fernando del Valle Lersundi, me remitió unas notas genealógicas de los Vitorias que, por su interés, he tenido a la vista para formar el apéndice A.

de medio cuerpo. La zona de la derecha tiene en la tabla alta un santo obispo con iglesia en la mano, y figuras de otros dos frailes de distinta orden; y en la baja, la Virgen con Santa Lucía (atributo de los ojos en el plato) y Santa Catalina (palma y espada).

¿Carácter de estas tablas? ¿autor? ¿filialción de la pintura? Tuve la suerte de ser el acompañante del desgraciado M. Emile Berteaux en sus paseos y visitas en esta ciudad de Valladolid, y mi satisfacción era mayor porque conocía lo sabedor que era de los primitivos españoles y porque de sus observaciones podría deducir alguna cosa. ¡De él se podía aprender mucho! Le interrogué, a la vista de estas pinturas y otras que indicaré inmediatamente, sobre su significación y artistas, y, prudente el hispanista y sonriéndose, me contestó lentamente: «Escuela castellana indefinida»—que era como no decir nada—; «en esto, como en otras cosas, ustedes, los «eruditos» de Valladolid, tienen la palabra»—y me llamó erudito!— «trabajen, investiguen ustedes, que luego nos echaremos nosotros encima y aprovecharemos los datos»—y seguía riéndose bonachona y maliciosamente a la vez. Indiqué que, entre otros, se citaba en Valladolid un pintor llamado Alonso Rodríguez (1), que en 1488 sostenía pleito con el cura y beneficiado de la parroquia de Santiago sobre una casa, cuyo pintor ya había fallecido en 1516, y que de su mano no se sabía de obra ninguna; que sería una temeridad aplicarle tales pinturas, y que no sabía más; bien poco, por cierto.

A esto insistió: «En verdad, faltan datos documentales y datos para comparar; pero... sigan ustedes investigando; ya irá saliendo todo, poco a poco», y quería decirme luego que éramos muy impacientes, que así como habíamos tenido olvidados a los primitivos castellanos por tanto tiempo, queríamos saberlo todo una vez iniciada la corriente de simpatía por sus obras. Recomendábame paciencia y constancia, y no pude arrancarle opinión personal sobre esas tablas y las demás que citaré en seguida.

Lo que creo, de todos modos, es que las tablas del retablo de Otalora son algo más modernas que las que voy a relacionar inmediatamente; pero siempre dentro del tiempo de doña Isabel la Católica.

No se hizo para Valladolid, pero en Valladolid está el retablo de San Esteban, procedente de la arruinada iglesia de San Esteban de la villa de Portillo, de la cual se trajo a la capilla arzobispal en época del cardenal Moreno, y en Valladolid debió de ejecutarse, por detalles que más tarde expondré. En 1866 se bendijo la capilla arzobispal, y por entonces sufrió una «acabada» restau-

(1) Ya citado, hijo de Andrés y Catalina Rodríguez.

ración que quitó carácter a la obra, pues no se conformaron con hacer la restauración (1), sino que agregaron y suplieron detalles, dejándole «muy bonito». Es, sin embargo, de gran efecto y obra importante, y las pinturas de mucho interés, a pesar de los repintes y del desgraciado barnizado hecho a «mucha conciencia».

De tal magnífico retablo se ocuparon don Manuel Ignacio Moreno en una biografía del cardenal don Juan Ignacio Moreno; y mi amigo don Antonio de Nicolás en un trabajo descriptivo titulado *La capilla del Palacio Arzobispal de Valladolid* (publicado en el *Bol. de la Soc. castellana de exc.*, núm. 27—Mar. de 1905—, t. II, p. 41), reflejo de una serie de visitas que hicimos varios aficionados a las cosas artísticas de la ciudad.

No he de describir por menudo el retablo, y me bastará indicar que consta de tres zonas verticales; la central, más alta que las laterales, subdividida en otras seguidas de abajo arriba, y en dos las laterales, componiendo siete fajas verticales, en conjunto, subdivididas cada una, en sentido de la altura, en tres compartimientos por paño, a excepción del del medio, en el cual el superior compartimiento está sustituido por un alto y delicado doselete de sutil calado. Las pilastritas de separación de los compartimientos son delgados contrafuertes o pilarcillos sumamente estrechos, pero que determinan bien definitivamente las líneas de los recuadros. Las divisiones en sentido de la altura se logran por anchos repisillas-doseletes, compuestos de multitud de arcos de medio punto, conopiales, florenzados, con otras estrechitas arquerías y abundante crestado de lises, hojas trilobuladas, agujas caladas, grumos, crochets, etc., dominando, como he dicho, la más refinada labor en el doselete superior del paño central. Está recuadrado el retablo con laborada moldura.

Los compartimientos inferiores de los tres paños de la zona central tienen tablas pintadas, así como la portezuela del Sagrario; en la parte alta hay cinco estatuas, con la titular de San Esteban en el nicho principal, de que ahora no he de ocuparme. Los otros cuatro paños laterales, dos por cada flanco, tienen tres compartimientos con tablas, igualmente. En totalidad, diez y seis pinturas.

El conjunto de las tablas puede descomponerse en dos partes: una de ellas la forman las tablas inferiores de los siete paños y además la tablita del Sagrario; y otra, las otras ocho tablas de los compartimientos altos de las zonas laterales. Estas últimas constituyen un conjunto: pasajes relacionados con el Santo protomártir, las ocho de un estilo y de una misma mano.

(1) Véase el apéndice B.

Aquellas, todas las inferiores, representan, de izquierda a derecha: San Andrés y San Simón, un Ecce-Homo entre dos ángeles, San Pedro, la Visitación (es la tabla central), San Pablo, Santa Elena y Santa Catalina, San Juan Evangelista y Santiago el Mayor; la portezuela del Sagrario, Jesús camino del Calvario. Esta última es más moderna y carece de importancia al objeto actual. Las otras siete no debieron pertenecer al retablo primitivo y se aprovecharon, desde otros lugares traídas, para componer el fastuoso retablo modernizado. Cabe la seguridad de que las tablas de los Apóstoles son de una mano, y quizá de la misma el Ecce-Homo y las Santas Elena y Catalina; la Visitación es ya de otro estilo y carácter, y don Manuel Ignacio Moreno barajó nombres y la supuso anterior a los hermanos Van Eyck. Los fondos de estas siete tablas son dorados, y pudieran sacarse a relucir influencias, y hasta procedencias, aragonesas o catalanas. Sigo con Berteaux diciendo: escuela castellana todo ello, con reflejos, chispazos o imitaciones de maestros no determinados claramente, con lo que se puede fantasear a gusto de todos. La tabla de la Visitación parece ser más antigua que las seis restantes, no mucho más, es claro; pues eso de Van Eyck, como los rasgos de los «que caracterizan a algunas obras clásicas de los siglos XV y XVI, como las del beato Angélico y Perugino, que parece divisarse ya como en lontananza las escuelas de tan afamados maestros», no es más que juego de palabras, ya que las figuras son como tantas muchas más de la época de los Reyes Católicos en estas tierras, sólo que no pueden examinarse bien por los exagerados repintes y pulimentos a que se las ha sometido. Sufrió una lamentable equivocación el ilustrado magistrado al restaurar tan a fondo las pinturas, porque, por lo menos, privó de poder hacer un examen concienzudo a los entendidos y de comparar estas tablas con otras similares. Lo que a mí me parece es que son pinturas algo arcaicas, pero castellanas, sin duda alguna; de esa serie de anónimos que no es posible, hoy por hoy, sacar a la luz pública.

La colección de las ocho tablas de la vida de San Esteban de los compartimientos altos de los laterales, es curiosísima, interesante y de gran significación.

Fijándose primero en las cuatro más altas y luego en sus inmediatas inferiores, las ocho tablas, que son próximamente de un metro de alto por unos 75 centímetros de ancho, representan, como he dicho, pasajes relacionados con San Esteban, de este modo:

1.^a San Esteban, actuando de diácono, lee en un libro, a la derecha de un altar, de pie en una tribunilla o púlpito de barandilla de barrotes de hierro; al lado del Evangelio se agrupan varias

mujeres, y en el otro lado varones; sobre el Santo, un globo dorado con la blanca paloma simbolizando el Espíritu Santo.

2.^a San Esteban es apresado estando en el Concilio. Hacia la derecha está el Santo de pie, siendo acometido por algunos hombres, de los cuales uno le sujeta por una muñeca y otro por un brazo; a la izquierda, en trono elevado, el príncipe de los sacerdotes y otros varones, todos lujosamente ataviados; un perrito blanco se ofrece en el centro, ladrando hacia el grupo de San Esteban y sus aprehensores.

3.^a San Esteban se prepara al martirio y aparece arrodillado y mirando al cielo, donde se le ofrece el Redentor, apoyando los pies en un mundo, adorado aquél por un santo varón y una mujer arrodillados ante el Salvador; los verdugos aderezan, hacia la izquierda, el poste en que había de ser sujeto el Santo, cuyo madero, en sentido horizontal colocado, es serrado por uno de sus extremos. Está el príncipe de los sacerdotes con soldados armados de lanzas y no faltan los detalles menudos y realistas, como el cesto de las herramientas de los obreros verdugos y el libro de los Evangelios del Santo.

4.^a Sigue inmediatamente la escena del martirio de San Esteban, en la cual, atado sobre el poste o madero clavado verticalmente en el suelo, está el Santo arrodillado recibiendo las piedras que le lanzan varios hombres, cuyas capas o mantos tendieron a los pies del mártir; vuelven a aparecer el cesto de las herramientas y el libro del diácono.

5.^a Varios honrados varones se disponen a dar sepultura al cuerpo del Santo, figurando el momento de entrar el cadáver por la boca del sepulcro.

6.^a Figura la invención del cuerpo de San Esteban por el obispo de Jerusalén, quien revestido de pontifical y rodeado de varios acompañantes contempla de cerca la abierta sepultura de la cual no han sacado el santo cuerpo; entre otras personas está arrodillado el sacerdote Luciano, a quien se le apareció Gamaliel—que llevó a enterrar el cuerpo de San Esteban a una aldea suya, distante veinte millas de Jerusalén, y allí le hizo exequias y sepulcro—, revelándole el sitio del enterramiento de San Esteban.

7.^a Pinta la adoración de las reliquias del Santo por multitud de personas agrupadas a los lados de un altar en que aquéllas se suponen; un niño sentado en las gradas de aquél es uno de los favorecidos por San Esteban en curación milagrosa, niño que estaría baldado y habría sido conducido en una carretilla allí representada, y un hombre con saco o morral a la espalda, del que sale el mástil de un instrumento musical, recobra la perdida vista, ce-

guedad que motivaría ser un mendigo músico ambulante el pobre varón.

8.ª El cuerpo del santo fué trasladado a Jerusalén y luego a Constantinopla y Roma, y representa esta tabla la traslación de las santas reliquias en una nave abarrotadas de hombres y mujeres, con la caja dorada que guardaba el cuerpo; el Santo aparece en el Cielo como descendiendo a la nave para guiarla a puerto seguro; sobre la proa, ángeles volando; una vela de la nave, hinchada con viento favorable, lleva pintada gran cruz roja; sobre las olas inmediatas al barco, cuerpos desnudos de demonios queriendo, sin duda, detener la embarcación.

En las tablas en que se ve a San Esteban está pintado el Santo con gran nimbo dorado y rica dalmática; las indumentarias son espléndidas; todo está pintado minuciosamente y con gran detalle; los accesorios realistas que se ofrecen encantan, y realistas son las historias en escenas cuya composición anecdótica entretiene y distrae; no hay grandeza, ni altos ideales en estas pinturas; hay, sí, detalles comprensibles a todos: pintura para el pueblo, para el que no ahonda en el espíritu de las cosas, pero que necesita la impresión de la riqueza con las galas en el vestir, con los dorados fuertes que hieren la retina, con la pintura descriptiva, al fin, que le va explicando, como libro abierto, los pasajes notables de la vida de los Santos, cosa entonces que preocupaba mucho por el carácter religioso y piadoso de la época.

Esta serie de ocho tablas de San Esteban, separando, como no hay más remedio que apartar, los desgraciados repintes y barnices con que han sido embarnadas, señalan, no obstante, una tendencia en el pintor francamente acusada en las pinturas del tiempo de la reina doña Isabel la Católica. Y en ellas se ve bien claramente esa escuela castellano-flamenca no afiliada a nada, porque adquiere independencia personal según el artista o según las exigencias del encargo, que del mismo modo pinta la riqueza y suntuosidad, si la esplendidez en el donante es abundosa, que la modestia y humildad, si el favorecedor es sencillo y parco de recursos.

Más pequeño, de menos pretensiones que el anterior; pero muy interesante, también de la misma época y más del estilo que el retablo de Santa Ana de la Antigua, es el retablito de San Jerónimo, conservado en el Museo de Bellas Artes y perfectamente comprobada su procedencia del monasterio de jerónimos de la Mejorada, de Olmedo. He seguido con mucho interés las referencias de este retablo. Estuvo en el primer claustro, y allí le inventariaron el alcalde y secretario del Ayuntamiento de Olmedo el 8 de Febrero de 1838, reseñándole como «Otro id—[reta-

blo]—del mismo tamaño—(3 varas de alto)—con figuras alegóricas de N. P. Sn. Gerónimo»; fué restaurado, como tantas más pinturas, pero éste parcamente, por don Pedro González, primer director y restaurador del Museo, según relación que dió el 1.º de Julio de 1848, al decir «Un retablo Gótico con cinco pinturas, la vida de S. Gerónimo»; aparece en el Inventario del Museo, de 28 de Mayo de 1851, descrito de este modo: «Un retablo gótico dorado con cinco pinturas, q.º representa la vida de San Gerónimo y con las armas del Arzobispo Fonseca, en los dos cuerpos del zócalo doce pinturas». (Sala 7.ª, número 14); y en el *Catálogo* de Martí al número 375, se le relaciona: «*Escuela primitiva.*—Retablo gótico: en el centro San Gerónimo, y a los lados varios asuntos de la vida monástica.—Alto 2'52. Ancho 2'50—(metros)—. Tabla».

Está compuesto el retablito de una «predella» con siete arcos de medio punto, muy adornados de lóbulos, apoyados en columnitas salomónicas, y sobre la sencilla moldura que la remata, se eleva el cuerpo principal dividido en tres zonas: la central corresponde a tres arcos de la «predella» y cada una de las laterales a dos; separan y encuadran las tres zonas altas pinaculillos, a todo lo alto del retablo, y se rematan las tres por volados doseletes, más elevado el del medio que los otros, pero incompleto hoy. Las zonas laterales quedan subdivididas por una calada faja, sostenida por doble arco conopial muy bajo, en dos compartimientos, y vuelven a repetirse las columnillas salomónicas a los lados de los pinaculitos o pilastritas, de las que arrancan los arcos que sostienen los doseletes. Es una arquitectura parecida a la de los dos retablos ya mencionados.

Todos los fondos de los compartimientos son pinturas sobre tablas, constituyendo una sola la zona central, dos cada parte lateral y siete la predella. En total, doce.

La tabla principal representa a San Jerónimo, sentado, escribiendo en un pequeño bufete adornado por la espalda con dosel de rica tela; a la izquierda tres monjes leen en un libro; a la derecha el simbólico león devorando una pierna de una res; se ve campo del lado y por encima de los monjes; el suelo de azulejos; tanto la figura del león como la de los monjes, muy pequeñas en relación con la del Santo.

La tabla alta de la zona izquierda tiene a San Jerónimo sentado bajo un pórtico de construcción sencilla; el león se aproxima al Santo en actitud pacífica, tanto que éste le alarga una mano que el león va a tocar con la suya, mientras cuatro monjes, asustados de la presencia de la fiera, hacen ademán de entrar en la edificación, otro se cobija bajo una mesa y otro huye todo azorado.

Bajo portal parecido al de la tabla anterior, en la inferior aparece San Jerónimo arrodillado ante una pequeña mesa en la cual está el cáliz sobre paño blanco, y un monje con estola le ofrece la sagrada hostia; dos acólitos acompañan con altas velas en las manos; otros dos monjes permanecen arrodillados ante una mesa circular, sobre la que hay un libro y tres frutas, mientras dura la comunión.

La escena de la tabla superior de la zona de la derecha representa a dos monjes, sin barba (San Jerónimo la tiene en las demás tablas), a la puerta de un cenobio y reciben con beneplácito la llegada de dos hombres, uno de ellos con lanza, precedidos de tres caballos y un asno cargados de sendos fardos y el león al pie de ellos, dirigiéndose todos hacia los monjes de la puerta. Excuso indicar que caballos, asno y león son de tamaño muy chico en relación a las personas y que están pintados de un modo muy convencional y primitivo.

La inferior es el entierro de San Jerónimo, composición bien agrupada de diez figuras. El Santo es sostenido y descendido al fondo del sepulcro por tres monjes, uno de ellos con unos lagrimones tremendos; otros sostienen la cruz, el hisopo y caldero del agua bendita, el incensario, mientras otro monje lee en un libro y dos más le acompañan.

El hábito de los monjes es blanco, con escapulario, negro algunos de ellos, y capa con cogulla pardos otros, como el mismo Santo está en la tabla central.

Los asuntos de la predella son, de izquierda a derecha, siendo las figuras de medio cuerpo: fraile con libro encarnado, obispo con castillo e iglesia en una mano y báculo; la Virgen; Jesús saliendo del sepulcro; San Juan (en estas tres tablas se ve el sepulcro del Señor); un Papa con cruz de doble travesaño en la derecha y libro en la izquierda; un caballero que sostiene con la diestra en alto una vara, cetro o vela y con la siniestra una banda que le cae de la gorra.

Acusan estas pinturas la presencia de un maestro muy influido del arte flamenco; pero también cierta ingenuidad en algunas composiciones, y, sobre todo, en las figuras de animales, que le hacen muy interesante; pues mientras se ve un pintor completo al tratar las figuras humanas, con rostros bien característicos y plegados de las ropas estudiados, tirando a los pliegues quebrados y angulosos, en la fiera y en los animales de carga se ofrece verdaderamente infantil, con un desconocimiento tal de la forma propia de cada uno, que parecen pintados aquéllos por simples referencias, como si nunca hubieran sido vistos por el artista. Hasta la desproporción de tamaño de hombres y animales

es tan exagerada que ni el león pudiera atemorizar a nadie, ni los caballos y asnos pudieran conducir carga, sobre sus lomos, que fuera esperada con deseo tan vehemente.

Con todo, son todas ellas pinturas muy curiosas, de una escuela castellana de gran atractivo, sumamente interesante siempre.

Tiene un detalle este retablo que le hace doblemente curioso, y que ya apuntó el inventario citado de 1851: lleva «las armas del Arzobispo Fonseca». Efectivamente, el escudo de los Fonseca aparece en la parte inferior de la tabla principal, timbrado con cruz, y el mismo escudo de las cinco estrellas rojas en campo de oro sobre cruz se encuentra en el remate de cada compartimiento lateral, con capelo y los consabidos cordones con borlas. El escudo es de Fonseca y de prelado; pero ¿de cuál de ellos? El inventario dice solamente «del Arzobispo Fonseca», y hubo tres arzobispos que se llamaron, igualmente, don Alonso de Fonseca: uno, arzobispo de Sevilla y temporalmente de Santiago; otro, sobrino del anterior, arzobispo de Santiago y ocasionalmente de Sevilla, y un tercero, hijo del segundo, que fué arzobispo de Santiago y de Toledo.

El primer don Alonso de Fonseca, el que figuró tanto en los reinados de don Juan II y don Enrique IV, llegando a ser virrey en Valladolid, fué hijo del doctor Juan Alonso de Toro, del Consejo de don Enrique III, y de doña Beatriz Rodríguez de Fonseca. Ejerció el arcedianato de Saules en la iglesia de Santiago, la abadía de Valladolid (1442-1446) (?), el obispado de Avila (1446-1453) y luego el arzobispado de Sevilla. Murió el 18 de Mayo de 1473 y se le enterró en Coca luego, en magnífico sepulcro.

Hermano de este don Alonso de Fonseca fué don Fernando de Fonseca, maestresala del rey don Enrique IV, (fallecido el 11 de Sep. de 1463) y quien estuvo casado con doña María de Avellaneda, primero, y, en segundas nupcias, con doña Teresa de Ayala, de las cuales nacieron don Alonso de Fonseca, don Juan y don Antonio, siendo, por lo menos el primero de estos hijos, de la primera mujer.

De ellos don Alonso (murió en 17 de Agosto de 1505) había estado casado con doña María de Toledo, sobrina del duque de Alba don García de Toledo, fallecida en 1509 y enterrada en la Mejorada de Olmedo.

Don Juan fué don Juan Rodríguez de Fonseca († en 4 de Noviembre de 1524), arcedianano de Olmedo en la iglesia de Avila, provisor de Granada, deán de Sevilla, obispo de Badajoz (1497-99), Córdoba, Palencia (1505-1514) y de Burgos (1514-1524), titulado arzobispo de Rosano en Nápoles.

Don Antonio de Fonseca († el 27 de Ago. de 1523) fué el celeberrimo a quien se conoció desde las Comunidades por el «incendiario de Medina».

Los dos hermanos, el arzobispo de Sevilla y don Fernando, las dos mujeres y los tres hijos de este último fueron enterrados en Santa María de Coca.

Pero aún suenan más Fonsecaes en Valladolid. El arzobispo de Sevilla tuvo otro sobrino que se llamó también don Alonso de Fonseca y fué deán de Sevilla, personaje de gran influencia en la corte de la Reina Católica, presidente de la Chancillería de Valladolid en 1485 y arzobispo de Santiago, al que subió desde el deanato de Sevilla. Por dificultades surgidas en la regencia de Santiago, se convino en nombrar al sobrino arzobispo de Sevilla y al tío de Santiago, entendiéndose que se cambiarían otra vez los arzobispados, una vez que renaciese la paz. A pesar de ello, se resistió el sobrino a dejar la silla de Sevilla; mas reducido el rebelde, se restituyó a su primera sede el tío en 1463, ocupando aquél la suya de Santiago, la cual renunció en 1505 en su hijo, también llamado don Alonso de Fonseca, tomando él el título de Patriarca, «lo cual fué tenido en todo el reino por cosa muy dura y áspera y de mal ejemplo». El Patriarca murió en Salamanca en 13 de Marzo de 1512, y su hijo, el arzobispo de Santiago, pasó al de Toledo en 1524 y murió en 4 de Febrero de 1534, sepultándosele en su Colegio mayor de Santiago, así como en el otro Colegio que había fundado en Salamanca, se enterró a su tío.

Hay otro detalle, además, en el retablitto de San Jerónimo del Museo de Valladolid, y es que el escudo de armas pintado en la parte alta de los costados e inferior de la tabla principal tiene cruz de un solo brazo y los cordones del sombrero o capelo, aunque no están rematados en las borlas clásicas, acaban en tres borlas terminales; luego el escudo es de obispo y no de arzobispo, y el prelado que donó el retablo al monasterio de la Mejorada fué don Juan Rodríguez de Fonseca, no el arzobispo Fonseca, que, dada la fecha de la obra, principios del siglo XVI, hubiera tenido que ser el que se tituló Patriarca, y no cabe que prescindiera de la cruz de dos travesaños, arzobispal o patriarcal, y de las cuatro borlas terminales de los cordones del sombrero, que le correspondían como arzobispo.

Además, la proximidad de Olmedo a Coca, solar de los Fonseca, y el enterrarse en la Mejorada una cuñada del obispo don Juan, hace suponer que la familia tuviera alguna fundación en el monasterio, alguna capilla, donde se colocara el retablo. Otro dato más que señala la afición de don Juan Rodríguez de Fonseca a las Bellas Artes, aun antes de ser obispo de Burgos, está en lo que

hizo en la Catedral de Palencia, durante su prelación, así como el políptico que la regaló, y fué colocado en 1508 en el trascoro, hermosa obra de pintura traída de Bruselas, donde se hizo en 1505, cuando fué el obispo a participar a doña Juana la Loca y don Felipe el Hermoso el fallecimiento de la reina doña Isabel y la elevación al trono de Castilla de tales príncipes. Don Juan Rodríguez de Fonseca salió de España siendo obispo de Badajoz y volvió para ocupar la silla de Palencia. Por poco hubiera ido la magnífica pintura flamenca a Córdoba, seguramente, como la colección de los tapices de la Redención que con su escudo de armas mandó tejer el obispo en Flandes y están colgados en la sala capitular de la Catedral palentina.

Los cuatro retablos últimamente reseñados de Santa Ana de Otalora, de San Esteban y de San Jerónimo, se hicieron en Valladolid, y veo en ellos la mano del maestro Martín Sánchez, vecino de Valladolid, como dijo Ceán Bermúdez, pero por lo que se refiere al trabajo de talla y disposición general de los compartimientos. Más de una vez se ha recordado que el estilo, el carácter y los detalles del retablo de San Esteban son idénticos al de la silla del preste oficiante de la Cartuja de Miraflores de Burgos; y está probado que la hizo el vecino de Valladolid Martín Sánchez y la acabó de labrar en 1489. De la misma mano, a mi modo de ver las cosas, con más fuerza que puede dar la probabilidad, pero no tanto como el documento escrito, son los cuatro retablos de que he hecho mérito, así como la sillería del coro alto de Santo Tomás de Avila, de la misma época y del mismo estilo. Martín Sánchez vivió en Valladolid y no es ello poco, ahora que ya es más dudoso que este Martín Sánchez fuera el que en compañía de Pedro de Zaldívar contrató en 1495 la conducción de aguas de Argales al convento de San Benito de Valladolid, por más que no fué la primera vez que todo un artista se ocupaba en trabajos no del todo afines a su actuación más conocida. Todo era trabajar, y más si se asociaba a otro maestro en la especialidad que se contrataba.

Otro maestro entallador llamado Diego, también vecino de Valladolid, otorgaba escritura en 28 de Diciembre de 1488 para hacer el retablo de Todos los Santos en el monasterio de San Benito, todo él de escultura y talla. Pero no conociendo la obra de éste, que forzosamente había de ser gótica, por la época, y conociendo, en cambio, alguna documentada de Martín Sánchez y ser ella de iguales trazados, motivos, delicadeza y rasgos que los retablos citados, no es de extrañar que sostenga la atribución que sostengo.

No puedo decir, en cambio, lo mismo de la pintura de las ta-

blas de las obras. Ella es diferente en los cuatro retablos; las tablas son de manos muy distintas. Poca influencia flamenca en las del de Otalora, más en el de San Esteban y algo más en los de San Jerónimo y Santa Ana. Nada puedo decir del autor de las tablas de los dos primeros; respecto de las de los otros, ya es otra cosa; se pueden barajar suposiciones. Ha sonado el nombre de Miguel Sitium en Valladolid aplicado a una hermosa tabla que pronto examinaré, y que he sido el primero en fijar la atribución, y quiere verse ya al pintor flamenco de la Reina Católica y de la archiduquesa doña Margarita de Austria, muy relacionado con el retablo de San Jerónimo y hasta con los obispos, como apunta don Manuel Gómez-Moreno en el tomito *Valladolid* de la colección *El Arte de España*. De ello trataré pronto.

No otro retablito gótico, pero sí las tablas que formaron la parte principal de él, se encuentran en un altar del lado del Evangelio en la iglesia del convento de religiosas franciscanas de Santa Isabel, y tampoco ha sido citado por los historiadores locales y no detuvo la atención de los inteligentes, a pesar del carácter de las tablitas. Yo las cité más de una vez, y aparece reseñado el retablo en el inventario de lo existente en los conventos no suprimidos, hecho cuando la exclaustación, de este sencillito modo:

«Colateral de la Izquierda. Un retablo de buen gusto con diez pinturas en tabla de varios tamaños antigua de bastante mérito».

Según digo, de la obra primitiva no se conservan más que las diez tablas, y fué sustituida la antigua armazón gótica por detalles muy modernos, del siglo XVII, probablemente, variando algo la disposición primera. Sobre un zócalo o «predella» de cinco tablas, se eleva el cuerpo principal, con un nicho con la Concepción de bulto, en el centro, y dos tablas a cada lado, superpuestas; encima del nicho, un ático con otra tabla, que quizá fuera el asunto principal del retablo, pues es mucho mayor que las otras tablas.

Esta pintura del ático representa la Purísima Concepción rodeada de los atributos clásicos del huerto, pozo, palmera, etc. La Virgen tiene las manos juntas, en actitud de orar; el manto es azul oscuro y la túnica recamada de oro; sobre la Virgen se ve al Salvador, de medio cuerpo, con manto rojo oscuro y globo en la mano.

Las tablas del lado izquierdo representan, la de arriba, a la Virgen sentada ante un dosel de grandes rameados de oro, sosteniendo a Jesús sobre la rodilla izquierda, estando de ese lado San Juan niño en actitud de adorar. Los nimbos de la Virgen y San Juan, grandes, dorados, como todos los de estas pinturas; la de abajo, a San Juan apoyado en una rama de árbol, con dosel dorado también a su espalda, santo que muestra a algunos per-

sonajes, alguno arrodillado, el simbólico cordero, con cuernos de oro, puesto sobre un libro en el suelo.

En el lado derecho, la tabla alta ofrece la Visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel, con acompañamiento de otros santos; y la baja, la Degollación de San Juan con el cortejo consiguiente de Salomé, verdugo y otras personas.

Las tablas de la «predella» representan, de izquierda a derecha, a San Cristóbal con el Niño sobre el hombro derecho; Jesús muy pequeño, desproporcionado; a San Francisco, con un Crucifijo en la mano izquierda, en el momento de la impresión de las llagas; a Cristo descendido de la cruz con la Virgen, San Juan y la Magdalena; a la Adoración de los Reyes; y a Santa Isabel, con libro y corona en la mano derecha, y apoyando la izquierda en la cabeza de una mujer, arrodillada y en oración; tiene una filacteria con un letrero gótico en el que leo: «nouis mor(ib)us adjuua me d(omi)ne meus».

Las figuras de la «predella» son de medio cuerpo; llevan nimbos dorados y orlas, también de oro, en los vestidos, como las de las tablas del cuerpo principal. Los colores son oscuros; los rostros, tostados. Son las tablas muy curiosas y además de reflejar el tiempo de la Reina Católica, son de escuela castellana con ciertas reminiscencias flamencas, por lo general, pero no bien definidas.

Dada la época de las pinturas, es probable que la monja o señora pintada en la última tabla citada de la «predella», sea doña Juana de Hermosilla, fundadora del convento en 1484, por más que como beaterio venía ya funcionando desde 1462, como alguien ha dicho, o 1472. Los asuntos de la vida de San Juan apoyan mi idea de que doña Juana fuera la donante y la retratada en la tabla referida.

El retablo sería muy lindo, en su origen; pero no es pequeña suerte que aún se conserven las pinturas, tan interesantes y tan curiosas, incluso por mostrar la Concepción en tiempos tan antiguos con los atributos que tanto se han repetido en tiempos posteriores.

Otro retablo de muchísima importancia y curiosidad, del mismo período que las tablas del convento de Santa Isabel, o que le siguió inmediatamente, está en la clausura del monasterio de las Huelgas. No sé que se haya ocupado de él nadie más que Martí, pues don Francisco Mendizábal en su serie de interesantísimos artículos *Del Valladolid desconocido*. — *Las joyas de la clausura monacal*, citó la obra y el lugar en que se conserva sólo con las palabras: «Dentro del coro de clausura, pero conocido ya, el reta-

blo de la primitiva iglesia...» No describió el retablo Martí; pero fijó de él un concepto artístico bastante aproximado (1):

«El retablo antiguo de las Huelgas hállase colocado hoy en la nave lateral de la izquierda (mirando hacia el altar mayor) de las dos que tiene el amplio coro; pero no es obra del período gótico. Corresponde al primer renacimiento, tiene gran parte de labores y decoración plateresca realizada con oro sobre fondo blanco, un gran relieve de la Asunción también dorado en su casi totalidad, y cuadros pintados en tabla que representan una época más anterior que la parte escultural. Esta diferencia de estilo entre los pintores y escultores a principios del siglo XVI—respecto a lo cual ya se ha discurrido algo en el presente libro—se ve marcadísima en la obra que nos ocupa, donde la escultura de la Asunción obedece a un franco renacimiento, y en cambio los Misterios de la Virgen que forman los asuntos de los cuadros, tienen marcado sabor gótico en sus condiciones artísticas y en su ejecución material».

Cierto que el retablo es del primer Renacimiento, mas no hay tanta diferencia entre la escultura y la pintura; todo ello es de la misma época, y nada tiene de extraño que parezca más arcaica la obra del pintor, pues hasta pasado el primer cuarto de la centuria XVI, no se notó una franca tendencia, en estas tierras por lo menos, a seguir otros derroteros que los que venían sucediéndose desde los venturosos tiempos de doña Isabel la Católica. Porque yo fecho ese retablo en ese período del primer cuarto del siglo XVI, quizá cuando por aquí había andado ya don Carlos I.

Por una verdadera casualidad he podido admirar ese retablo, y, francamente, me interesó muchísimo y le doy mucho más importancia que hasta la fecha se le ha dado. Es una obra completa, la cual se catalogó en el «Inventario de las Pinturas y Esculturas pertenecientes al Convento de las Huelgas», hecho por la Comisión clasificadora de la época de la exclaustración, con estas sencillas palabras: «1.ª Nave del Coro.—Un Retablo de 3 cuerpos de buen gusto con 7 pinturas en tabla que comprende la vida de Cristo».

Efectivamente, se compone de tres cuerpos, dividido cada uno en otros tres compartimientos, y nicho de remate sobre el central. La disposición es la general de los retablos góticos; pero ya no hay nada de arquillos apuntados ni pinaculillos. La zona o cuerpo inferior, el zócalo, se subdivide en los tres compartimientos citados, por medio de pilares cuadrados con fina decoración en los netos; las zonas o cuerpos altos, separan los compartimientos por

(1) *Estudios histórico-artísticos*, p. 397.

columnas abalaustradas, corriendo entablamentos con cabezas de serafines en los frisos. El ático o remate ocupa la sección de compartimientos centrales y está flanqueado, también, por columnas abalaustradas. A los lados del retablo, en la altura de los dos cuerpos altos, se ven tableros planos con decoración, recordando las pulseras de los retablos góticos. Todo el detalle es francamente del Renacimiento del primer estilo y está pintado con fondos blancos o azules sobre cuyos colores resalta el dorado ornato relevante. En el compartimiento central del zócalo, está el Sagrario, también con columnillas y serafines en el friso, con busto del Ecce Homo en la portezuela y relieves en los lados achaflanados. En el centro del cuerpo primero, nicho con la Virgen, en escultura dorada, rodeada de seis ángeles niños volantes; lleva la imagen media luna a los pies, pero parece representar la Asunción. El nicho del remate, la espiga de los retablos góticos, contiene el Calvario, con el Crucifijo, la Virgen y San Juan, en talla igualmente. A plomo de las columnas extremas del cuerpo más alto y de las del ático o remate, niños, del mismo modo en talla, dorados y en diversas actitudes. Los otros siete compartimientos son tablas pintadas; pero para que el recuerdo con los retablos góticos sea mayor, llevan las tablas en la parte alta un lambrequín, que trae a la memoria los arquillos y motivos de decoración delgada y repetida que se observa en aquéllos, mas aquí de dibujo de Renacimiento en fondo blanco.

Los asuntos de las tablas son los siguientes: Cuerpo alto, izquierda del observador, abrazo de San Joaquín y Santa Ana a la puerta dorada del templo con el pastor y el cordero sobre los hombros, es decir, el modo de representar antiguamente la concepción de la Virgen; centro, la Anunciación; derecha, Visita de la Virgen a su prima Santa Isabel. Cuerpo o zona central, izquierda, Adoración de los Reyes; derecha, Nacimiento de Jesús. Zócalo o cuerpo inferior, respectivamente, debajo de las anteriores, Presentación de Jesús en el templo por la Virgen y Huída a Egipto.

Las tablas están pintadas con minuciosidad, con la minuciosidad y detalle de las góticas, fuertemente acusados los perfiles, sin veladuras ni mezclas de tintas, de composición sencilla, pero noble; llevan las figuras principales nimbos dorados, así como de oro son las cenefas de las túnicas y mantos, y otros detalles curiosos, como, por ejemplo, la puerta del templo de la primera tabla mencionada.

Forma todo ello un conjunto simpático y risueño. Compuesto sobre líneas generales que extendió el goticismo de última hora, no se aprecia, sin embargo, el detalle más nimio que recuerde su progenie, no hay ninguna concesión a la idea matriz. Los últimos

retablos góticos, y en los mencionados y reseñados antes puede hacerse la observación, se admitía algún vislumbre renacentista, alguna impostilla, que alternaba con pinaculillos, arcos conopiales, arcaturitas de curvas encontradas, columnillas en espiral; aquí aun siguiendo un paso sucesivo a aquéllos, ya es todo el detalle de estilo renaciente, lo llamado plateresco; es, por tanto, lo que más inmediatamente, lo que más insensiblemente sucede a los retablos góticos de la última época de los Reyes Católicos. Renacimiento; pero calcado en las líneas generales de aquélla, como ya he dicho.

Si ese concepto puede atribuirse a la arquitectura y escultura del retablo de la clausura de las Huelgas, la pintura sigue el mismo criterio. Se inspira ésta en las tablas del siglo XV, y por eso pudo parecer a Martí más arcaica que la labor de bulto; pero hay que convenir en que obedece todo al mismo ideal: quería salirse del gótico, quería desterrarse lo antiguo, quería ejecutarse a lo romano, y no llegaba la solución decantada; era, sin embargo, un paso más, se iba superando el Arte de lo seguido por tantos años; la transición ya se dejaba sentir fuertemente. El retablo del coro de las Huelgas es como el de San Martín de Medina del Campo: un primer paso del Renacimiento, con resabios en algunos detalles; pero sin concesiones a lo antiguo. Por eso creo que en escultura, como en pintura, sea muy próximo a los años de aquél, y si en otra ocasión feché éste en 1514, una data aproximada puede fijarse al de las Huelgas, siempre en el primer cuarto del siglo XVI, repito.

No es tan fácil aproximarse a los autores de la obra, y digo autores porque, ciertamente, el pintor no era tan renacentista como el escultor o entallador, y en él hay que considerar dos momentos distintos en la cultura artística, es decir, dos capacidades, una más adelantada a la otra, en los artistas. En la primera impresión, y por aquello de que la primera tabla que observé fué la de la Huída a Egipto, como cuando por primera vez ví el retablo de San Martín de Medina del Campo, se me llegó a las mientes el recuerdo de Alonso Berruguete, pintor, en sus primeros años. Parece que me perseguía el tema repetido en los retablos de San Benito, de Valladolid, de Irlandeses, de Salamanca, y de San Martín, de Medina del Campo, con muy escasas diferencias; pero he desechado la idea de atribuir la obra de las Huelgas a Berruguete, porque en pintura fué más adelantada que representan las tablas del convento vallisoletano de bernardas.

Los autores de este retablo son muy apreciables y dignos que se conocieran; pero no adelanto, ni puedo adelantar más, por ahora,

sobre estos particulares. Es lástima que, hasta la fecha, no se haya encontrado documento alguno que haga referencia a la obra, y mucha más lástima que tan magnífica producción artística no pueda contemplarse y admirarse en público, por merecerlo, en primer lugar, por representar una fase en el arte castellano, de gran interés y hasta por lo bien conservado e íntegro que lo guardan las bondadosas «monjas de las Huelgas».

No puede dudarse que hubo muchos más retablos de pinturas de los tiempos de los Reyes Católicos y sucesivos, y de carácter más o menos castellano, en Valladolid; pero se desharían bastantes por pasarse la moda, en tiempos más modernos, y otros se habrán perdido por completo en la época de la exclaustración, que se llevó tan mal y desgraciadamente para el arte, por lo menos. Un botón de muestra está en que se recogió multitud de objetos artísticos de los conventos suprimidos, sin seleccionar, sin escoger, y se llevaron en montón a las salas del naciente Museo; pero se dejaron muchas cosas, también, que fueron desapareciendo luego, poco a poco, por decir que eran de patronato particular, etc. etc., y entre ellas tengo registradas, según relación de 16 de Mayo de 1836, algunas que quedaron en el convento de San Francisco, siendo pertinentes al objeto actual, ocho tablas en un altar de Santa Juana y otras siete en otro altar, ambos en la capilla mayor, y ambos, según la opinión, poco autorizada, ciertamente, de don Pedro González, de Durero. No hay que hacer caso de tal atribución; pero ella dice que las tablas serían de primitivos castellanos, y, lo más probable, de fines del XV o principios del siguiente siglo.

Todo ello demuestra que en Valladolid se pintaba y se pintaba mucho en los venturosos tiempos de la gran Doña Isabel, y que de aquí habrían de salir numerosos retablos, pues eran los encargos más frecuentes (así como los trípticos o cuadros de devoción familiar), entre los cuales pueden contarse, por de pronto, el de la iglesia del inmediato pueblo de Viana de Cega, uno que cito de los pueblos por su proximidad a Valladolid mismo, ya que en continua relación estaba con la capital el punto para donde se hiciera; porque... (lo dejaré decir a mi llorado amigo don Francisco Sabadell y Oliva (1): «El pequeño retablo es obra de mérito, procedente de la Cartuja de Aniago, cosa que no pudimos comprobar porque los libros parroquiales de fábrica son mucho más modernos. Por su estructura pertenece a fines del siglo XV, lo mismo las tablas pintadas que los doseletes colocados sobre cada una de ellas y las pequeñas pilastras que las encuadran, notándose en la

(1) *Excursión campestre a Viana de Cega*, publicado en *Bol. de la Soc. cast. de exc.*, t. III, pág. 566.

pulsera o moldura exterior del retablo una ornamentación más moderna, perteneciente a la época del renacimiento. Entre todas las pinturas son de mérito superior los Evangelistas, colocados en primer término en la parte baja, conviniendo que todas las tablas del mismo serían iguales, cosa que no pudimos apreciar por la escasa luz que daba una ventana (si así podemos llamarla), y no existir una escalera en la iglesia. De los asuntos representados puede, no obstante, darse alguna idea, pues a ambos lados del nicho central (en cuyo hueco se ha colocado una imagen moderna) están San Jerónimo, San Agustín, San Ambrosio y San Gregorio; en la parte superior del centro, la Crucifixión; y a derecha e izquierda la Anunciación, la Adoración de los Reyes, la Virgen y Santa Ana, el Nacimiento del Señor, la Presentación del Niño de Dios en el Templo, y algún otro que no se pudo descifrar porque tampoco era posible verle. A pesar de los desperfectos, de varios géneros, sufridos en el retablo, es muy digno de que se le conserve».

Ya no es tan probable fuera pintado en Valladolid otro retablo de gran importancia, del que hasta el año 1926 parecía desconocerse o se había olvidado por completo. Mutilado y todo, es una buena pieza que merece se la mencione aquí, mucho más por las consecuencias que pudiera deducir su estudio por los expertos. Es conveniente que se le haga propaganda.

La iglesia de San Juan Bautista, de Villalón, antes parroquia y hoy filial de la de San Miguel, experimentó, como tantas más, los cambios de la moda, siempre avasalladores; y su retablo principal sufrió más que ningún otro elemento del templo, los rigores de una incomprensión dañosa, por cubrirse sus curiosísimas pinturas en tabla con lienzos también pintados, ya del siglo XVII o XVIII, y suprimir todos los detalles de Arquitectura en pinaculillos y pilarcillos, fajas, repisillas y doseletes, que habrían de ser calados y dorados finamente.

Una feliz ocurrencia hizo entender, no hace mucho tiempo, que, debajo de los lienzos que por completo ocupaban el frente del retablo mayor de la iglesia mencionada, en sus zonas laterales, había tablas pintadas, y cuerdamente se han quitado tales óleos, apareciendo la parte principal de las pinturas del retablo primitivo, en cantidad de 22 tablas con 26 asuntos.

La iglesia de San Juan Bautista es interesante. Es de tres naves, separadas por delgados pilares octogonales en número de seis o siete por cada lado, cubriéndose con armadura de maderas vistas, sustituidas por viguería, machones y tablones modernos en su mayor parte. La capilla mayor, de planta cuadrada, se cubre con curiosa armadura de las que vulgarmente se llaman artesanos, resolviéndose en octógono, con interesantes casetones y gran

piña central colgante. Esos detalles, así como otros, de la fábrica del templo, impostas de ladrillo, etc., dan elementos para suponer que la iglesia se construyó a fines del siglo XV o principios del XVI, a lo sumo, observándose la influencia del mudéjar de ladrillo, como en Medina del Campo, por ejemplo, en construcciones de la época mencionada.

Del mismo período era el retablo mayor de San Juan Bautista, de Villalón, y son las tablas pintadas que del mismo quedan, y recientemente han podido examinarse, por fortuna. Yo las examiné el 25 de Marzo de 1926, acompañándome en la visita el entonces gobernador civil de la provincia don Pablo Verdeguer, buen aficionado, y el jefe del archivo de Simancas y bibliotecas de Valladolid don Mariano Alcocer.

Ocupa el retablo toda la pared de testero de la capilla mayor, y como los semejantes de la época a que pertenece, estaba compuesto de un cuerpo central, elevado poco más que los dos laterales, en el que habría, seguramente, algún nicho o nichos para la estatua del Precursor, y algún otro asunto, rematándose con una tabla en que se pintara Cristo en el Calvario con la Virgen y San Juan. Todo ese cuerpo central fué suprimido y en su lugar dispusieron elementos modernos, pero mediocres.

Los cuerpos laterales, cuyas pinturas son las aparecidas y únicas que se conservan del primitivo retablo, se subdividen en cuatro zonas en el sentido de la altura; y bien se notan sin pintar, los espacios correspondientes a las fajas decoradas, impostillas y arquillos muy calados, que separaban las zonas dichas, y a los pilarcillos que subdividían cada una de las tres altas, en tres tablas con asuntos propios, y la inferior, como si fuera alta *predella*, en dos tablas con otros dos asuntos por tabla.

La disposición no puede ser más semejante a la adoptada en el siglo XV en sus finales.

Los asuntos de las diez y ocho tablas de las tres zonas altas representan detalles y motivos de la vida de San Juan Bautista con los temas conocidísimos de la Anunciación de la Virgen; San Zacarías, padre de San Juan, haciendo oración en el templo y apareciendo el arcángel San Gabriel; llegada de San Zacarías a su casa, saliendo a su encuentro su esposa Santa Isabel, después de la aparición del arcángel, que le anunció tendría un hijo en su ancianidad; la visita de la Virgen a su prima Santa Isabel; nacimiento de San Juan Bautista; circuncisión del mismo; bautismo de Jesucristo por San Juan; predicación de San Juan; San Juan presentando a Jesucristo, al que señala con el dedo, a los oyentes, y el corderillo; San Juan en la prisión de Macheronte, visitado por sus discípulos; banquete de Herodes Antipas, hijo de Herodes el

Grande (el de la degollación de los Inocentes); decapitación de San Juan y presentación de la cabeza del Precursor por la hija de Herodiades; San Juan Evangelista, escribiendo; el mismo, predicando; el Evangelista metido en la tina de aceite hirviendo; otro asunto en que el hermano menor de Santiago el Mayor bendice a la Virgen, que está en cama; otras dos tablas cuyo tema desconozco y representan un templo y personas orando.

Los ocho asuntos de las cuatro tablas de la *predella* representan, de medio cuerpo, Evangelistas y otros Apóstoles y Santos, entre los cuales bien definidos están San Juan, Santiago y San Andrés.

Los fondos de estos últimos son dorados, así como algunos de las tablas de más arriba, que también llevan paisajes o arquitecturas.

Indudablemente, estas pinturas son castellanas; me atrevería a calificarlas de castellano-leonesas, por la serie de accidentes nimios y anecdóticos que se observan en algunas, como en las de León. En otras se notan solerías de piezas como si fueran azulejos, que pudiera recordar la escuela valenciana del XV; pero eso no dice nada, porque en pinturas genuinamente flamencas en Valladolid se tienen solados parecidos y han sido calificadas por los críticos de puramente flamencas sin nada de estas tierras. Pudiera suponerse esas pinturas como pertenecientes a la escuela leonesa, a algún discípulo u oficial de maestre Nicolás Francés, quien pintó mucho para la catedral de León (hay que recordar que Villalón es de la diócesis de León), y no dejaría de influir poderosamente en su época e inmediata sucesiva. Su influencia, sino su mano, se observa en las pinturas del retablo de la capilla del Contador Saldaña, en Santa Clara, de Tordesillas.

Las tablas han sufrido mucho con haber clavado sobre ellas los lienzos y pilastras de madera, que se han quitado; se embadurnaron algunas de yeso para recuadrar los postizos óleos del XVII, y no ha sido todo lo cuidadoso que fuera de desear el intento de despegar de las tablas esos pegotes de yeso.

Con todo, manifiestan la magnitud de la obra pictórica, y la importancia e interés de ésta son bastante para que sea escrupulosamente conservada, en lo que queda. Una limpieza esmerada, pero muy juiciosa, es indispensable; mas sin restaurar nada, sin reponer cosa alguna. Deben dejarse esas tablas tal como están, y ellas serán un documento más del Arte de esta región, una muestra de la pintura castellana, que se va conociendo poco a poco y que refleja una modalidad de la pintura indígena, algo influida por la flamenca, en los felices tiempos de los Reyes Católicos, a que

parecen corresponder las precitadas tablas del retablo mayor de San Juan Bautista de Villalón.

Una requisita por los pueblos de la provincia daría, seguramente, un buen caudal de noticias de retablos castellanos pintados, anteriores al pleno Renacimiento castellano, en que ya la Pintura caminó por otras sendas. La relación habría de ser extensa y habría que repetir muchas veces los conceptos.

De los retablos que tengo registrados de ese período, algunos no vistos por mí, por lo que pudiera ser rectificada la época, ya que son las referencias muy deficientes, pueden señalarse uno en Foncastín, mencionado por los papeles de la Comisión clasificadora: «El retablo pral de los Mostenses de Medina q.^e contiene 9 tablas de mucho merito, por disposicion del Sor. Vicario Eclesiastico se halla en el pueblo de Fon-Castin dos leguas de Medina»; otro, gótico, en la iglesia de Santiago, de Fuentes de Duero, iglesia filial de la parroquia de la Asunción de Tudela de Duero; otro, lo mismo, en Megeces de Iscar; otro, me dicen que muy estropeado, en Melgar de Arriba; más, en la parroquia de Tordehumos; en la mal llamada capilla del cementerio de San Román de la Hornija...

VIII

LAS ULTIMAS PINTURAS FLAMENCAS

En los postreros días de doña Isabel la Católica y en los primeros años que sucedieron a su fallecimiento, si no abundaron en demasía las pinturas flamencas en Valladolid—y supongo que no abundaron porque no se conocen—, en cambio se ofrecieron obras de gran importancia y capital interés, como si quisieran despedirse aquellos tiempos con primores y producciones de subido mérito, que no habían de volverse a ver, porque en seguida caminó el arte de la pintura en Castilla, y en Valladolid mismo, por otros derroteros y con otros ideales más altos, pero también menos sinceros y espontáneos, desapareciendo a poco aquellos detalles anecdóticos y descriptivos que fueron y constituyeron una escuela completa en el arte castellano y otra escuela en que gráficamente aprendía el pueblo lo que más interesaba a su espíritu piadoso y cristiano.

La coincidencia de estar en Flandes los príncipes herederos de la corona de Castilla, a la muerte de doña Isabel, con la consecuencia obligada de los viajes que a aquellas tierras habrían de verificar personajes distinguidísimos de éstas por su riqueza y su cul-

tura, favoreció también la pintura flamenca en Valladolid y hasta se importaron obras con el auténtico marchamo de la ciudad de Amberes, detalle que se repitió en la ciudad próxima a la villa del Pisuerga.

Ya no se conformaron los aristócratas del buen gusto con decorar sus fundaciones con trabajos hechos aquí mismo por artistas indígenas flamenquizados o flamencos castellanizados, de los que se contaban algunos, como se ha visto, al servicio mismo de la gran reina; los entusiasmos y aficiones llegaron a más y de Flandes vinieron obras, y se acudió a la fuente originaria en donde había estado condensado intensamente el espíritu artístico de la época.

Cierto que en los últimos años de doña Isabel, Valladolid da un acelerado paso en la marcha del arte, como reflejo también o consecuencia de su engrandecimiento material e intelectual: el Estudio general, los colegios de San Gregorio y Santa Cruz fueron un corolario de todo ello, y a su alrededor se instaura buena parte de fundaciones de carácter religioso o se renueva otra porción no menos considerable de lo establecido, en términos tales que casi todo lo artístico y curioso, al menos, viene de aquellos tiempos: se reforman las fábricas de San Pablo, San Benito, Santiago; se erigen las de Santa Catalina, Santa Isabel, Comendadoras de Santiago; se construyen palacios, casas de magnates, a granel, y lo mismo preladados, que oidores, que ricos mercaderes, que casas linajudas, desean respirar un ambiente de arte a que conduce el bienestar, la satisfacción, la esplendidez, en suma, el progreso y el apogeo de Castilla en aquellos dichosos tiempos que tan bien supieron regir los Reyes Católicos, ayudados de la cooperación de hombres sabios y patriotas, sobre todo muy patriotas, muy castellanos.

Uno de ellos fué el licenciado Gonzalo González de Illescas, y a él debe Valladolid las pinturas más importantes y de más alto valor artístico de la época a que me voy refiriendo.

En efecto, ese licenciado llamado Gonzalo González del Castillo, más conocidamente por de Illescas, como él mismo se titulaba, siguiendo la costumbre de poner el pueblo de la naturaleza, fué oidor y del Consejo de los Reyes Católicos, y una de las personas más prestigiosas de la villa de Valladolid por esos tiempos y de las más elocuentes en cuanto que llevó la voz de la villa e hizo «la fabla», como era costumbre hiciese un gran letrado, el 29 de Septiembre de 1474, al dar la obediencia a la reina una comisión de regidores, y en 1475 al ser recibidos doña Isabel y don Fernando como reyes (1). El licenciado de Illescas, con su mujer doña Marina de

(1) Puede verse en mis *Anotaciones a los «Extractos de los diarios de los Verdesotos de Valladolid»*, publicadas en la *Revista Castellana*, Diciembre 1919.

Estrada y Septián, construyó y dotó la capilla de San Juan Bautista en la parroquia del Salvador de Valladolid, terminándose la capilla, de cantería, en Abril de 1492 (2), y la adornó con el importantísimo retablo que «mandaron hazer... el qual se asento aqui en comienço del año del señor de mill e quinientos quatro», como reza la inscripción gótica de la imposta de la capilla.

Ni de ésta ni del hermoso retablo he de decir nada ya, porque, precisamente, he hecho gran propaganda de las obras allí reunidas. Pero para seguir el curso del arte pictórico en Valladolid, he de transcribir algunos párrafos que dediqué a *La pintura* de la magna obra.

«En dos partes también, como he dicho, puede dividirse la pintura de las puertas del retablo: las tablas de la *predella* y las del cuerpo principal, muy inferiores aquéllas a éstas en calidad.

»Cerradas las portezuelas del zócalo o basamento se representan en cuatro cuadros, de izquierda a derecha, con los rótulos significativos abajo, «S. Dominice», con lirio y libro; «S. Luca», en actitud de escribir su evangelio; «S. Marce», en posición análoga o semejante a la anterior; y «S. Francisce», que sostiene una cruz en las manos. En el interior de esas portezuelas se representan con orla calada gótica arriba y abajo, del estilo de la labor de talla en las tablas inmediatas a la parte esculturada del retablo, un cardenal con un libro y un punzón de escribir en una mano, en situación de dirigirse a un perro, que atentamente le escucha, en la tabla de la izquierda; en la de la derecha «S. Agustino». Las tablas extremas llevan, la de este último lado, el retrato del fundador, en primer término, y a su espalda otras seis figuras de varones, indudablemente parientes de aquél; las cabezas descubiertas a excepción del que supongo ser el licenciado Illescas, que lleva gorra; todos orando. Haciendo juego con esta tabla, la del extremo izquierdo, tiene el retrato de D.^a Marina de Estrada y Septián, con toca o manto negro en la cabeza, y otras cinco mujeres de la familia. No puedo dar otra representación más probable a estas dos tablas iconográficas que la que dejo sentada de ser retratos de la familia de los fundadores, presididos en uno y otro grupo por las efigies de los espléndidos donantes.

»Todas las figuras son de medio cuerpo; aparecen encuadradas, las de fuera, en arcos con fondos claros en algunas. Las ropas son negras; sólo San Lucas y el cardenal ofrecen vestiduras rojas. Están muy mal tratadas estas pinturas, y no pueden apreciarse

(2) De esta capilla y de su precioso retablo me he ocupado extensamente en el libro *Del Valladolid artístico y monumental.—La capilla de San Juan Bautista en la parroquia del Salvador.—(Un retablo flamenco con pinturas de Metsys).*—1912.

bien la técnica y circunstancias de la labor; con todo, aunque de escuela flamenca, son de mérito muchísimo más inferior que las del cuerpo principal del retablo, punto primordial de la obra en conjunto para los inteligentes, por más que yo admire tanto como a ellas la escultura que acabo de reseñar, cuyo interés he fijado, también, de modo relevante.

»Y, en esta presentación de las obras de arte que constituyen el retablo del Bautista en el Salvador, llego a las tablas que no dudo en calificar de preciosas, en obras de grandísimo mérito, sean o no de Metsys. Si se comprueba la atribución del entendidísimo Justi, y se confirma la unanimidad de opiniones de los peritos en pinturas antiguas flamencas, que las han examinado, tendremos en Valladolid una firma de artista insigne; yo, por mi cuenta, no aseguro nada; verdad que tampoco estoy preparado para esos escarceos críticos, mucho menos cuando tan exigua es la obra de Metsys en España, y no se le puede estudiar en conjunto no acudiendo a los Museos de Bruselas y Amberes, donde están sus producciones indubitables. Veamos, pues, las hermosas tablas.

»Cerradas las puertas del cuerpo principal del retablo, se pinta, en un solo conjunto, la *Misa de San Gregorio*, con gran ambiente y pocas figuras de tamaño algo menor que el natural. El momento culminante de la escena es el en que San Gregorio, arrodillado ante el altar, en el instante de adorar el cáliz consagrado, ve aparecer la imagen de Jesucristo, que descende de la cruz con los brazos levantados y las piernas dobladas en actitud de andar, dirigiendo la mirada al santo Pontífice. Por detrás de Jesús, sobre el altar, está una cruz de fuertes y sólidos brazos, apoyando en uno de los horizontales la escalera. A los lados de San Gregorio dos asistentes con altas varas o cetros, sostiene uno la casulla, y el otro empuña, en la derecha, una campanilla. A la izquierda de este asistente, hay un cardenal, también arrodillado, como todas las figuras del cuadro, que sostiene en ambas manos la tiara pontificia; detrás de San Gregorio, otro cardenal, con el capelo sobre la espalda, sostiene una alta cruz; por detrás de éste asoma el busto de un sexto personaje, que se me representa el pintor del cuadro. En la tabla de la derecha, se ve una columna del templo y dos ventanas incompletas de arquitectura gótica de parteluces, arcos y rosa lobulada, muy delgados. Completan el fondo de las otras tres tablas bustos de los personajes que intervinieron en la Pasión y signos de la misma: Judas con la bolsa colgada del cuello, Pilatos, Caifás, el bueno y el mal ladrón, los dineros de Judas, la antorcha con que se iluminaron los sayones en el acto del Prendimiento, la Santa Faz en el paño de la Verónica, la alta columna donde fué azotado Jesús y arriba el gallo, las cuerdas, las disciplinas, la

espada de San Pedro y la oreja de Malco, la lanza y la caña con la esponja de la hiel y vinagre, etc., etc., detalles todos ellos que, a decir verdad, distraen y hasta perjudican la solemnidad del soberbio momento, representado de un modo magistral y grandioso, con gran naturalidad a la vez que fuerte emoción. Solamente la presentación del momento acredita la manera de un artista de grandes vuelos, que además saca recursos naturales para destacar, sin violentas desentonaciones, las partes que estudió con más esmero. Las cabezas parece que viven, las expresiones de los rostros son reales, me recuerdan retratos hechos con aquel dibujo y aquellas suaves tintas que tanto se admiran en las obras de los cuatrocientistas de más fama. Las vestiduras de San Gregorio y de los asistentes son blancas, primorosamente hechos los paños en las de San Gregorio; la casulla, con gran cruz griega, y las dalmáticas de los dos asistentes, negras; las sombras de los rojos vestidos de los cardenales, son duras, modelan menos que los blancos. El fondo general de las tablas, amarillento. Con los trabajos recientes de limpieza de las tablas, se ha hecho desaparecer en parte lo desentonada que se ofrecía la tabla que se lavó hace tiempo.

»Es toda una obra de verdadero empeño el conjunto de las cuatro tablas; de una mano más experta, de un artista de muchos más recursos, pero todos de buena ley, que la que pintó y trazó las tablas de la *predella* (1).

»Con todo, con ser tan importante el cuadro y observar la escena de conjunto con deleite, tienen para mí mayor admiración los dos asuntos interiores de las portezuelas; aquella serie de detalles que cité, de la Pasión de Jesucristo, hace, a mis ojos, desmerecer la obra que sin ellos hubiera sido más emocionante y hubiera tenido más fuerza y energía, por lo mismo que la mirada no se distraería y se reconcentraría en el asunto que subyuga por su majestad y grandeza.

(1) El mismo asunto de la *Misa de San Gregorio*, y tratado de idéntico modo, aunque más reducido el espacio y con menos personajes que esta de Valladolid, es la tabla de la Academia de Lisboa, cuya fototipia se publicó en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, t. V (1911-12), pág. 175. Aquí se la calificó de obra de la antigua escuela portuguesa, sin apuntar la gran influencia del arte flamenco en las provincias lusitanas del siglo XV. Son obras ambas que parecen de la misma inspiración y de la misma escuela, y hasta con disposición análoga en los personajes. La diferencia esencial estriba en que en esta *Misa* del Salvador de Valladolid, el artista dispuso de una gran superficie; por eso aumentó el número de personajes y llenó los fondos de las paredes con los múltiples atributos de la Pasión de Jesús. Creo, de todos modos, que la tabla de Lisboa y esta de Valladolid deben tener muchos puntos de relación.

»Más apacibles, de una dulzura simpática y de paleta más rica y variada, son las pinturas del interior; verdad que los asuntos en ellas tratados son todo alegría, alegría que el pueblo cristiano celebra y celebrará con júbilo y fiestas.

»El interior de las portezuelas de la izquierda, es la *Adoración de los pastores*. El Niño aparece desnudo por completo, echado horizontalmente sobre un cajón de tablas, y tiene las piernas un poco encogidas, un brazo levantado y el otro, el izquierdo, sobre el pecho; la Virgen medio arrodillada y algo inclinada sobre el Niño, está a los pies en místico arrobamiento, con las manos juntas; es rubia, con el cabello dorado, suelto en grandes crenchas; tiene manto azul y toca blanca. Detrás de la Virgen, San José, con túnica y gorra encarnadas, de pie, sostiene un farol con la mano izquierda, mientras lleva la diestra a la gorra. A la cabecera del Niño Dios, un coro de tres ángeles, con alas abiertas, oran de rodillas contemplando a Jesús: son rubios, tienen túnicas y mantos o capas; el que está de frente sostiene la capa con un gran broche redondo. El buey y el asno, o la mula, adelantan sus cabezas sobre el punto principal de la escena. Más en segundo término, algo a la izquierda, aparecen dos pastores con los clásicos cayados, uno se lleva, como San José, una mano al sombrero, el otro está en ademán de hablar al anterior. En lo alto del cuadro, en el aire, uno por cada lado hay dos ángeles orantes con las alas extendidas y larga túnica, la del uno azul y amarilla la del otro. La escena se representa en una estancia de rica arquitectura: el fondo lo ocupa una gran ventana o puerta de medio punto, subdividida, por columnas en el medio, en otros dos arcos de medio punto también, con un ojo circular en el tímpano. A través de este hueco se ve el paisaje claro con árboles; en el cielo otro ángel volando, con vestidura roja, señala el punto elegido para el Nacimiento del Redentor. A la izquierda hay ventana sencilla dividida en dos luces. Es un cuadro precioso.

»Del mismo corte y con tipos análogos es el asunto del interior de las portezuelas de la derecha. Representa la *Adoración de los Reyes Magos*. Parece ser el lugar de la escena un alto portal o zaguán con construcciones a ambos lados, cielo en el fondo y grandes árboles dentro de edificaciones a la derecha. En este lado está sentada la Virgen, del mismo modelo que en la tabla de los pastores; sobre la toca tiene echado el manto azul. Sostiene al Niño sobre el brazo derecho, dejando ver la mano por debajo de aquél; con la izquierda sujeta el cuerpecito de Jesús, cubierto de medio cuerpo abajo por paños blancos. Por una puerta detrás de la Virgen asoma medio cuerpo San José y se ve la cabeza del asno. San José está asombrado de la escena que contempla; también sirvió el

modelo de la otra adoración para la figura de San José en ésta. Uno de los Reyes está arrodillado delante de la Virgen y besa la diestra mano a Jesús; este Mago tiene la cabeza descubierta, cabello corto blanco, sin barba; lleva gran manto recamado de labores de oro. Detrás de él se presenta otro Rey, arrodillado también, con capa y gorra blanca y túnica roja; es moreno, con barba oscura; la mano izquierda la lleva a la gorra, mientras con la derecha ofrece una copa de forma de esfera, dividida en dos segmentos. El Mago negro está detrás del anterior, de pie; lleva capa de matices amarillentos; con la mano derecha sostiene el turbante, apenas le ha separado de la cabeza, y con la izquierda agarra una gran joya de oro, que sostiene un criado negro, colocado de rodillas entre los dos primeros Reyes. Esa joya es de un tipo curiosísimo: sobre un pie como los de los cálices antiguos, se apoya un cilindro tendido horizontalmente, y en el centro se eleva un templecito gótico; es rara de forma por el cilindro. En último término un grupo de tres soldados o guardias, sobre sendos corceles, que sostienen tres altas lanzas rematadas en ondulantes banderas largas y triangulares, dos rojas y una azul. Un criado o soldado, con ropas encarnadas, sostiene por la brida uno de los caballos del grupo.

»Son estas pinturas, preciosas; de un ambiente simpático; estudiadas en todos los detalles con minuciosidad y sin perder el dibujo en ningún accidente, ni en las figuras de términos secundarios; los colores se funden, aunque puros, y hay variedad de matices en las tintas mal observadas por la oscuridad de la capilla. Las figuras están tratadas con admirable verdad; quizá el pintor sea algo esclavo del modelo en este particular; las telas bien hechas, algo huecas en algunos personajes. Prueba de que el artista se sujeta al modelo, está en la Virgen y San José; las mismas cabezas, y casi idénticos ropajes en las dos repetidas figuras. Son dos cuadros que acreditan la maestría de un artista de principios del siglo XVI o fines del XV.

»Son éstas más ricas de tonos que la *Misa de San Gregorio*; más dulces; de conjunto general más simpático y atrayente, quizá, como he dicho ya, por la diferencia de asuntos y de emociones que habían de inspirar la *Misa* y las *Adoraciones*. Pero hay que convenir que en los tres cuadros se nota la mano del mismo artista; pinta del mismo modo, le subyugan los rojos brillantes y caídos, coloca las figuras, en uno y otros, de idéntica manera, y las composiciones en los tres están pensadas, estudiadas por el mismo sistema, pareciendo que se buscan más recursos en la *Misa* para destacar las testas de los personajes, que en las *Adoraciones*; verdad que el menor espacio disponible para estos dos parejos asun-

tos, con más figuras que la *Misa* le da más naturales medios para dar a los personajes el relieve e importancia apetecidos.

»En todas tres obras, aparte detalles de técnica y modos de hacer, se observa una agrupación atinada de las figuras, que ni se estorban ni escasean; ocupan su lugar apropiado, dada la diferencia de representación en las escenas de dentro, comparadas con la del exterior; y si esa expresión general de los asuntos es admirable, de la expresión de los rostros puede aún elevarse el elogio, porque dentro de las sensaciones variadas que hay que suponer experimentan los personajes, con la misma naturalidad refleja el artista el asombro que la íntima satisfacción de la maternidad, el grave respeto que la mística adoración, sin afectaciones ni exageraciones a que fácilmente se puede llegar.

»Indudablemente son obras de un gran artista, de un maestro. El nombre de Quentin Metsys ha sonado entre los entendidos, y hay que seguirle mientras otra cosa no se demuestre».

Efectivamente, se ha generalizado la atribución de esas pinturas, las de la *Misa* y las dos *Adoraciones*, a Quentin Metsys. A C. Justi corresponde el descubrimiento, pues aunque W. Cohens Bemühungen (*Studien zu Quinten Metsys*, Bonn, 1904) y Jean de Bosschère (*Quinten Metsys*, Bruselas, 1907, de la *Collection des grands artistes des Pays-Bas*), señalan la atribución de estas tablas al pintor de Amberes, aprovecharon la noticia que Justi, que vió la obra, publicó anteriormente, pues sus *Miszellaneen* se imprimieron en Berlín en 1908; pero reunían artículos publicados antes, de uno de los cuales tomaron la noticia.

En mi citado libro no hacía yo la atribución de las tablas de la iglesia del Salvador a Metsys, por cuenta propia. Antes, al contrario; me declaraba incompetente por falta de conocimientos apropiados; pero en otro trabajo de 1914, *El retablo con pinturas de Metsys en el Salvador*, inserto en mi libro *De arte en Valladolid*.—*Notas sueltas* (págs. 77-82) demuestro la atribución acertada de Justi, y no he de repetir los argumentos. Recogí de los críticos la opinión, por mí sustentada sin conocer la de ellos, de que las tablas de la *predella* están hechas «por algún pintor castellano», y, comparada y estudiada la obra del flamenco, escribí: «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*; a 1510 pertenece la tabla de la *Adoración de los Magos*, de la colección de M. R. Kaun, de París; de 1511 data el tríptico del *Entierro*. Con razón puedo decir que las portezuelas del retablo del Salvador, señalan el límite, o confirman al maestro, desde cuya época sus obras son más celebradas».

Otra comprobación que pude verificar la consigné en el trabajo de 1914 referente a Metsys. Manifesté también «... 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 éste 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.

De modo que si la comprobación del nombre del artista de las pinturas de la iglesia del Salvador está hecha definitivamente, tenemos también en Valladolid el autorretrato de Quintín Metsys, «del herrero de Amberes», como se le ha llamado, que si no parece fuera herrero nunca, fué siempre un gran pintor.

Después de esa gran propaganda que he hecho de las tablas referidas y de generalizada la atribución, viene a ser ésta puesta en tela de juicio y hasta se señala otro autor a las pinturas, Max J. Friedländer, el más experto especialista en cuestiones de primitivos de los Países Bajos, segundo jefe (hoy único director) del Museo de Berlín (*Kaiser-Friedrich*), publicó un estudio en la primera entrega del año 1914-15 de *Zeitschrift für bildenden Kunst* (Revista de Artes plásticas), en el que sostiene que las tablas del Salvador de Valladolid no son de Quintín Metsys, sino de un discípulo suyo que llama el maestro del tríptico de Morrison y a quien atribuye también el tríptico que el Seminario de Belchite presentó en la Exposición de Zaragoza de 1908. En su reciente obra *Von Eyck bis Bruegel* (De Eyck a Bruegel) (Berlín, 1921, pág. 94), Friedländer desecha las suposiciones acerca de las pinturas de Valladolid que expuso Cohens y aunque reconoce que Justi abrió las puertas «con bastante eficacia para Massys», lo que quiere decir que estuvo atinado y muy razonable en su atribución, él, Friedländer, no cree sea el autor de las tres tablas el famoso Quintín Metsys. Pero, Friedländer ¿ha visto las pinturas de Valladolid? Yo creo que no.

Sin embargo, tiene prosélitos, fundados en sus grandes conocimientos. El erudito don Juan Allende-Salazar es de la opinión del director del Museo de Berlín, y hasta le extraña, como a mí mismo me ha expresado ante las obras, que arqueólogos meritísimos españoles no hayan rechazado de plano la atribución de Metsys de esas tablas.

El ilustre doctor José de Figueiredo, director del Museo nacional de Arte Antiga, de Lisboa, a la vista de las tablas, me ha negado también la atribución de Metsys, y la fija en un discípulo suyo que le siguió poco después; y la razón principal que me daba es que no observaba ciertas veladuras, características de Metsys, detalle que ya me había expresado el señor Allende-Salazar.

Podrán tener razón estos expertos críticos peninsulares; mas no me han convencido. Nadie ha puesto en duda la autenticidad de las tablas del tríptico de Santa Ana del Museo de Bruselas. Es obra indubitable de Metsys, como he dicho. Compárense muchos detalles, sobre todo, la Virgen y el San José de las Adoraciones de Valladolid, con los de la tabla central del tríptico citado: unas figuras están hechas, no sólo recordando, sino con los mismos modelos a la vista, que las otras. Lo mismo puede decirse del Jesucristo saliendo del sepulcro, en la Misa de San Gregorio de Valladolid, y la figura de San Juan Evangelista, en un postigo del tríptico del Entierro de Cristo del Museo de Amberes. Estas coincidencias se las hice observar a Figueiredo, y me contestó, no dándolas importancia, que era la influencia del maestro, copias, imitaciones del discípulo que él suponía. Pero ¿los discípulos copian e imitan lo que aún no está pintado por el maestro?, pues conviene recordar que el retablo de Valladolid estaba puesto en su capilla de San Juan en el Salvador en 1504, y hasta 1509 no se fecha el tríptico de Santa Ana de Bruselas y en 1511 el del Entierro de Amberes.

Podrán tener razón mis buenos críticos; pero no convencen. Metsys pintó, probablemente antes de 1504, las tablas de Valladolid, cuando aún era joven (nació en 1466), cuando aún no tendría discípulos que le siguieran los pasos; por eso he dicho, y fui el primero en indicarlo, que el encargo del doctor de Illescas fué la primera gran obra importante que realizó Metsys. Después vinieron los trípticos de Santa Ana, del Entierro de Cristo y otras muchas más tablas de gran interés, ya más maestro el pintor; entonces modificaría, en poco o en mucho, la técnica de sus primeras obras; introduciría esas veladuras echadas de menos por Allende-Salazar y Figueiredo; pero no puede suponerse, por ello, en las tablas de Valladolid, un discípulo de Metsys que se adelantase al maestro mismo. Metsys, es cierto, tuvo muchos imitadores; pero le sucedieron, como es natural; no le antecieron.

No encuentro, hasta la fecha, razones bastantes para desechar una atribución, que si al principio la sostuve por lo que me decían otros, luego se ha arraigado en mí con la firmeza que dan las comparaciones, y, con ellas, las semejanzas y las igualdades de obras. Con ese fundamento se ha hecho, se hacen y se harán atribuciones de obras artísticas a autores determinados con algunas documenta-

das. Por genial que sea un artista repite tipos, maneras, temas, modalidades: el estilo, al fin, que siempre tiene algo de personal e inconfundible en cada autor.

Si algún día me convencen de que estoy equivocado en tal atribución, rectificaría, como siempre, sinceramente.

Pinturas como estas tablas y de la misma época, no hay otras en la comarca. Otras son señaladas, a las cuales se las ha hecho mayor propaganda, y ciertamente que también son importantísimas, no tan *solemnes* como las del Salvador de Valladolid; y, aunque salga del cuadro que me he trazado, me ocuparé algo de ellas por su gran interés.

Me refiero al políptico del trascoro de la catedral de Palencia, que trajo también de Flandes el generoso y entusiasta mecenas, ya citado anteriormente, obispo don Juan Rodríguez de Fonseca. Probablemente traería sueltas las tablas y en Palencia se armaron, formando el conjunto. La tabla principal, que ocupa el centro, representa a Nuestra Señora de la Compasión adorada por el prelado arrodillado a la derecha. Las otras siete tablas más pequeñas rodean por los costados y por arriba a aquélla y ofrecen la Presentación de Jesús en el templo, la Huída a Egipto, Jesús en el templo con los doctores, el Camino del Calvario, la Crucifixión, Cristo descendiendo en brazos de San Juan con la Virgen, la Magdalena y los dos santos varones, y el Entierro con las tres Marías, el discípulo amado, San José de Arimatea y Nicodemus.

Las pinturas son hermosísimas; pero no han fijado los escritores españoles modernos filiación exacta, ni aproximada siquiera, y menos han podido señalar el artista que las pintara, que había de ser todo un maestro. Se ha repetido muchas veces que el obispo Fonseca las trajo de Flandes cuando fué de embajador a notificar a doña Juana la Loca y don Felipe el Hermoso su advenimiento al trono de Castilla por la muerte de doña Isabel, y nada más. Así que Quadrado (*Valladolid, Palencia y Zamora*, pág. 414) escribió que Fonseca «... hizo pintar a uno de los mejores artistas de aquel ilustrado país un cuadro de Nuestra Señora de la Compasión sostenida por el discípulo amado, y representa alrededor sus siete dolores, pintura interesante hasta lo sumo no sólo por la expresión de los rostros y por lo acabado de los detalles, sino por el retrato del obispo figurado de rodillas ante la Virgen». Becerro de Bengoa (*El libro de Palencia*, pág. 134) expresó: «Nada compite en riqueza de detalles y en fantasía con el trascoro, debido a la iniciativa y munificencia del Obispo Fonseca, quien hizo traer de Flandes en tiempo de Felipe el Hermoso, el precioso retablo de gusto flamenco, rico en detalles, en colorido, en recuerdos y celebrado por la admiración de todos». Tampoco el erudito Simón y Nieto (*Los antiguos*

campos góticos, pág. 59) se atrevió a señalar autor a la obra y no dejó dicho sino que «Entre las obras pictóricas hay algunas flamencas de mérito notabilísimo, como el tríptico del trascoro». También yo me ocupé de la pintura del trascoro en la monografía *La catedral de Palencia* (pág. 150) y no apunté de sustancia más que la obra de arquitectura y escultura se terminó en 1508 y entonces hizo poner Fonseca el llamado tríptico, que mandó hacer en 1505, que calificué, en resumen, de «hermosa tabla flamenca con chispazos de la escuela italiana»:

Más modernamente *La Esfera* ha dado muy reducidas notas del ya famoso políptico con preciosos fotgrabados de la obra. En el número 115 (11 Marzo 1916) se dice de él: «Es una de las obras maestras de la escuela flamenca. No se sabe con certeza quién sea su autor. Pero sea quienquiera es una verdadera maravilla. Representase en el centro a Nuestra Señora de la Compasión, teniendo a sus pies al obispo D. Juan Rodríguez de Fonseca, que lo hizo pintar en Bruselas en el año 1505, y en los demás cuadros, los Siete Dolores de la Virgen María. En perfección de dibujo y de colorido es digna hermana de las obras maestras de Van Eyck, de Metsys, de Van der Veyden». Y en el número 288 (5 Julio 1919), firmado por L. R. A., conocido y meritísimo fotógrafo, se señala ya autor seguro a las tablas, diciendo: «Como dejamos consignado, este trascoro, por su mérito extraordinario, es, acaso, la más valiosa joya escultórica que se conserva en la catedral de Palencia, y su mérito escultórico hállase acrecentado con el soberbio tríptico que en él figura y que se debe, según todos los datos, al mágico pincel de Vander-Weyden». ¿Qué datos serán esos?, pues ya antes de esta equivocadísima atribución se había dado otra más razonable, que no conocía el fotógrafo y que lleva muchos indicios de aproximarse a la verdad, según mi criterio, ya que lo de Roger Van der Weyden es un error garrafal de don Luis R. Alonso, quien escribió de memoria y sin tener en cuenta que Van der Weyden falleció en 16 de Junio de 1464, y según el letrero de una de las portezuelas del políptico, se mandó pintar, o se pintó la obra, en 1505.

Carl Justi, primero que bien documentado viajó por España y señaló algunos primitivos flamencos, en sus *Miszellaneen aus drei Jahrhunderten...* (t. I, pág. 329) se hizo cargo de las notabilísimas pinturas del trascoro de la catedral de Palencia, y oyó decir que las historias de la iglesia nombraban a Juan de Holanda, y a un pintor así titulado se aplicó el políptico. El Juan que había sonado en las pinturas del retablo mayor y citaban los papeles de la iglesia, era Juan de Flandes, no de Holanda. Justi, al describir las preciosas pinturas del altar del trascoro, con un gran espíritu crítico de estas cosas se preguntó: pero ¿qué Juan, holandés, es el autor de

estas pinturas tan importantes? Por la época y por la patria pensó Justi que ese Juan fuera Mostaert, nacido en Haarlem hacia 1470 y llamado el «maestro de Oultremont» hasta poder ser identificado. No pensaba mal Justi, porque Mostaert fué pintor de doña Margarita de Austria y alguna relación podía tener todo ello; pero las obras que se salvaron del fuego de 1571 en Haarlem y queidaron por auténticas suyas, son de carácter y emoción muy diferentes a las de Palencia.

Menos aún apuntó del autor de la preciosa obra pictórica mi desgraciado amigo M. Emile Berteaux en la *Histoire de l'Art* dirigida por Michel (t. IV, parte 2.^a, pág. 892—año 1911): «A poco de la muerte de Isabel la Católica, uno de los prelados más ilustres y más ricos de su reino, Juan Rodríguez de Fonseca, fué enviado a Bruselas para notificar a la hija de su reina, Juana (la Loca), y a su marido Felipe el Hermoso, su elevación al trono de Castilla. Cuando el obispo volvió para tomar posesión de la silla de Palencia, a la cual había sido trasladado durante su ausencia, trajo a su nueva catedral un precioso políptico, pintado por un Holandés de nombre Juan, en cuya obra se hizo representar de rodillas delante de la Virgen del Dolor, al lado de una inscripción que conmemora su embajada». No se pronunció, pues, por ningún maestro.

El que se decide francamente y señala autor fijo y determinado a las pinturas de Palencia es Max J. Friedländer en su ya citado libro *Von Eyck bis Bruegel*, y lo hace por razón de estilo, únicamente. Según él, el Juan de Holanda mencionado con el políptico del obispo don Juan Rodríguez de Fonseca, es Jan Joest (Juan, hijo de Justo), de quien hace una breve biografía artística (páginas 135-141), citando solamente las siguientes obras suyas: el altar y portezuelas de la iglesia de San Nicolás de Kalkar, con veinte asuntos, pintados por los años de 1505 y 1508; el políptico de Palencia, con ocho asuntos, pintado ya en 1505, antes del de Kalkar; un Descendimiento en la galería principesca en Sigmaringen (número 72 del catálogo. Colección Weyer, 149); y un pequeño Nacimiento de Jesús en la colección Bissing de Munich.

Efectivamente; una de las escenas representadas en el templo en el políptico de Palencia, es igual a otra del altar de Kalkar; el Descendimiento del de Palencia, es tabla hermana de la de Sigmaringen, a juzgar por la reproducción que trae Friedländer en su libro. Seguramente, el director del Museo de Berlín no habrá visto el políptico de Palencia; pero no se puede negar que ha comparado bien fotografías y que ha encontrado una razonable filiación a la obra del obispo Fonseca.

Por lo demás, pocos datos cita de Jan Joest; el experto Fried-

länder. Dice que se nombra al maestro en una guerra de los kalkarenses hacia el 1480, y que de él se habla también entre los maestros de Kalkar por 1505, siendo posible que fuese hijo de esta ciudad. El nombre de Jan Joest se le ve citado en Haarlem, y dice que se ha aceptado la identificación del maestro en los documentos de Kalkar y de Haarlem. En esta ciudad holandesa compró Jan Joest una casa en 1510, y en 1515 trabaja en un encargo de la ciudad en la iglesia de San Bravón, siendo retenido en 1519 en esta gran iglesia. Los antecedentes de Kalkar y Haarlem se anotan sucesivamente; pero antes de 1505 no estuvo Jan Joest en Haarlem, y de esta ciudad volvió a Kalkar y quedó allí. El Jan Joest de Kalkar y el Jan Joest de Haarlem, son, pues, un mismo artista, y no es de extrañar, dice Friedländer, que en patria extranjera se le citase con el nombre de Juan de Holanda, y a ello da derecho ser las obras de la misma escuela y las pinturas confundirse, lo que es una prueba más de identidad.

Las tablas de Palencia fueron encargadas en Bruselas para Fonseca en 1505, y en 1505 pinta Jan Joest en Kalkar. Esto pudiera dar lugar a dudas; pero, no hay motivo para ello, porque pudo ir a Kalkar el obispo, viviendo en Bruselas, por haber sido llamado, para hacer el retrato que figura en la tabla central, o pasar Jan Joest a Bruselas para pintar a Fonseca. «No hay datos que lo puedan justificar de un modo exacto—dice Friedländer—, pero desde luego se puede asegurar que los trabajos de Palencia datan de la misma época que los de Kalkar. Quizá, según los escritos, el altar estaba terminado en 1505, por lo tanto, antes que el de Kalkar».

En esto insiste, ciertamente, Friedländer y vuelve a determinar que «Solamente el altar de Palencia es algo más antiguo que el de Kalkar, si se les compara. Yo me inclino a creer que es del 1505, y que cuando Jan Joest fué a Kalkar ya lo había terminado. La mayor parte de los conjuntos de Palencia están inmóviles, son menos movidos que los de Kalkar; los tipos son dignos y de igual tamaño». Todo tiende, pues, a hacer semejante la obra de Kalkar y la de Palencia y mucho más ésta y la de Sigmaringen.

¡Si se pudieran encontrar con facilidad los papeles del obispo Fonseca! porque el asunto tiene gran importancia. Es un paso de interés el dado por Friedländer al señalar atribución tan razonada a las tablas palentinas; pero no está dicho todo, ciertamente, aunque haya que asociar para siempre a las pinturas el nombre de Jan Joest, de quien, por otra parte, «las relaciones de su arte con los maestros holandeses antiguos no son muy exactas; según las referencias del siglo XVII, puede colocarse a Jan Joest entre Gedrtgen y Jan Van Scorel».

Sea quienquiera el pintor de las tablas de Palencia, lo evidente es que constituyen una obra hermosísima y un regalo espléndido de don Juan Rodríguez de Fonseca a su nueva iglesia, que aún acrecentó con las estupendas colecciones de los tapices de la Redención que llevan su escudo y están colgados en la sala capitular de la misma catedral palentina y los de *Salve Regina*.

Sólo el retablo, que ya cité, de San Jerónimo, pintado para la Mejorada de Olmedo, y hoy en el Museo de Valladolid; esas obras en Palencia; otras en la catedral de Burgos, ciertamente ofrecen a don Juan Rodríguez de Fonseca como un generoso protector y admirador decidido de las Bellas Artes. Aparte fundaciones piadosas y similares, en nada mejor podía emplear sus riquezas; y así lo hizo, continuando espléndidamente la costumbre que seguían los aristócratas del saber y del buen gusto.

Pero vuelvo a Valladolid y he de citar, por último, la postrimera obra de pintura flamenca, de gran importancia por supuesto, que en Valladolid mismo se pintó por pintor flamenco, según todos los indicios, obra que como despedida es de gran significación y relieve.

Soy el que mejor y con más cariño puedo hablar de la obra, por haber sido el descubridor de ella, y el que primeramente ha manifestado sus excelencias y su filiación. Perdóneseme, por ello, la inmodestia.

Encontré una hermosa tabla flamenca en la clausura del monasterio de Santa Clara de Valladolid, en Noviembre de 1908; pero dije poco de ella, en diferentes ocasiones, y reservé el estudio consiguiente y detallado para cuando, ya desaparecida la pintura de Valladolid, se encontraba en una colección particular, la del pintor don Ignacio Zuloaga, en Zumárraga (Guipúzcoa), después de haber pasado por las manos de los anticuarios de Roma señores Setieri y del escultor italiano don Paulino Bartolini.

A lo ya publicado bajo el título de *Obra de arte que hay que rescatar.—La tabla del convento de Santa Clara de Valladolid*, que inserté en *El Norte de Castilla* y en el *Bol. de la Soc. española de exc.* (1), aquí con buena fototipia, poco puedo añadir ahora, a no ser que han resultado negativas cuantas gestiones he verificado para rescatar la hermosa pintura, y que he hallado reseñada la obra, entre los papeles del archivo de la Comisión de monumentos, en el «Inventario de las Pinturas y Esculturas del convento de Monjas de S.^{ta} Clara», hecho de lo que quedó en las casas religiosas cuando la exclaustación, en la sección de *Pinturas* y en el *Claustro Baxo* (donde yo la vi), de este modo: «Un Cuadro en tabla de

(1) T. XXIX (1921), págs. 229-247.

2 varas en cuadro con un círculo en el Centro la virgen y el niño y una porcion de Religiosas muy antiguo (algun merito)».

Y itanto como le tiene el *Cuadro de los pellejeros*, según me dijeron en el convento que titularon algún tiempo a la hermosa pintura!

En un gran círculo se representa a la Virgen, sentada en magnífico trono, con el Niño sobre la pierna izquierda. Jesús está desnudo y «tiene una flor en su mano derecha, como ofreciéndose a su Madre. La Virgen sostiene con su mano izquierda al Niño por el muslo de ese lado, y con la derecha el pie izquierdo también. La cabeza de la Virgen, muy inclinada hacia su derecha; el Niño mirando hacia arriba. El trono es un detalle curiosísimo de arquitectura del Renacimiento. La Señora está sentada como en un ancho zócalo, del que avanzan, a los lados, pedestales, con relieves en los netos; flanquean columnas lisas, con capiteles compuestos, adelantándose a pilastras sencillas; un arco de medio punto constituye el fondo de la arquitectura, con cabezas de querubines en los capiteles; entre la Virgen y ese fondo de arco, se pinta una rica tela, como si fuera dosel, de dibujo amplio. Sobre los capiteles de las columnas que encuadran el trono, hay figuritas desnudas de sabor clásico y como si fueran relieves del alto friso; encima, exentas, están: a un lado, el Angel, y al otro, la Virgen, representando la Anunciación; frontón curvo de poco vuelo completa el detalle de arquitectura».

Al lado derecho, según se mira y dentro del círculo, está arrodillada la familia donante, compuesta del matrimonio, cuatro hijos varones y otras dos jovencitas, un santo monje fundador con iglesia en la mano. Haciendo juego con ese grupo, se ve otro muy numeroso que forman, todas arrodilladas, Santa Clara con dos religiosas niñas delante (éstas, quizá, hijas de los donantes) y otras quince detrás, de cuyo grupo, al lado del trono, se eleva una filacteria con letrero gótico y en latín.

«A los lados del trono, campo libre: el fondo del lado de la comunidad, izquierda del observador, ofrece un paisaje de ruinas de gran construcción y altos árboles; el de la familia donante, edificaciones con almenas y una pequeña figurita de monje arrodillado».

En los cuatro ángulos, en medalloncitos terminados por medios puntos, se representan San Antonio y San Bernardino, en los de arriba; San Francisco y San Miguel, en los de abajo.

Entre el medallón circular central y los cuatro de los ángulos de la tabla, se cubre el paramento con un rosal emblemático finamente pintado. El marco era de la época de la pintura, muy bonito, reflejando sin duda alguna el tiempo en que se hacía: primera veintena del siglo XVI.

La pintura notabilísima: con influencias italianas, pero mucho más flamencas. «Todo está pintado con gran minuciosidad de detalle, y tengo anotado en mis apuntes, tomados muy de prisa en aquella tarde de Noviembre de 1908 en que vi la tabla, que las cabezas de Santa Clara, las de las monjas inmediatas, la de la Virgen, la del santo y las ocho de la familia donante son excelentísimas, descollando aún más estas de la familia, de gran expresión, perfectamente dibujadas, como retratos, hechas con gran cuidado y a la vista de los personajes: son notables».

Por razones fáciles de comprender, mucho más según dejo ya expresado en capítulo anterior, he descartado la atribución a Antonio del Rincón que se ha hecho de la tabla de Santa Clara o Cuadro de los pellejeros. En cambio, la creo obra probabilísima, casi cierta, y para quitar el *casi* falta el documento escrito, del pintor flamenco Miguel Sytiun, maestro que estuvo al servicio de doña Isabel la Católica y de doña Margarita de Austria, el «misterioso maestro Michel» o Michiel, el Miguel flamenco que estuvo tanto tiempo sin identificar y que algunos llamaron Miguel Zitoz, Zittos, Sythium, Sitium, Sitiun, Sittium, Sittiun o Sintium. El se firmó Sytiun y así lo escribiré yo.

¿Razones que tuve para ello? En primer lugar, su relativa semejanza con la tabla del Museo del Prado (Madrid), que representa a la Virgen adorada por los Reyes Católicos, el príncipe don Juan y la infanta doña Juana (luego la triste reina loca), acompañados de fray Tomás de Torquemada, Santo Tomás de Aquino, San Pedro mártir de Verona y Santo Domingo de Guzmán, pintura procedente del convento de Santo Tomás de Avila. Se supuso esta tabla pintada por el indocumentado Antonio del Rincón, aunque citaron también a Gallego y Pedro Berruguete; pero Cruzada Villaamil la juzgó como obra probable de Miguel Zitoz, y hoy «generalmente se admite que la tabla es obra del flamenco maestro *Michiel*», basándose en la época en que se pintó (hacia 1492); en que decoró la capilla del Cuarto Real de Santo Tomás de Avila; y en que Sytiun entró al servicio de doña Isabel la Católica en 1492, además de su estilo; influencias, más flamencas que italianas; y otros detalles de minucias que dicen mucho.

Fundándome en varios motivos fijé en el estudio mencionado el carácter de la tabla de Santa Clara; y dije al efecto: «Yo calificaría la obra, por el tipo étnico que representan las figuras pintadas, menos la Virgen; por la ejecución decidida y firme y por el colorido intenso y vigoroso, de un artista eminente de aquellos tiempos, ya fuera castellano influido por el arte flamenco, pues es la influencia que domina; ya un flamenco aclimatado en nuestras tierras y a nuestro ambiente, que pintase los tipos de nuestra raza.

La tabla es de principios del siglo XVI; esto es evidente; y lo prueba el marco, que es, con toda certeza, del mismo tiempo, hecho para la pintura; la arquitectura representada en la tabla, francamente del Renacimiento, y los cuatro medalloncitos de los ángeles, rematados con sencillo arco semicircular: todo ello pregona y patentiza que la pintura se aproxima hacia el 1520 más que hacia el 1500».

Pasé revista a los pintores que por esa época pudieron vivir en Valladolid, y no podía satisfacerme su obra para acomodarla a la tabla de Santa Clara: unos eran muy jóvenes para obra tan magnífica; otros, como Berruguete, Antonio Vázquez... tenían influencias más distintas y más italianas. Me quedaba por buscar un pintor, muy flamenquizado, que fuese notable, desde luego, y que viviera o residiera en Valladolid en el tiempo citado, y hallé que Miguel Sytiun reunía todas las condiciones que yo exigía para atribuirle la tabla de Santa Clara.

En efecto; Miguel Sytiun reside en Valladolid en 1515 (más próximo al 1520 que al 1500, como fijé), es el que estuvo al servicio de doña Isabel la Católica desde 1492 hasta que la reina finó, y fué «cryado de madama la princesa doña margarita», y hasta da la coincidencia que el 28 de Noviembre del año citado no quiere salir de Valladolid para cobrar una porción de miles de maravedís, que aún se le debían de su cargo de pintor de la Reina, y da poder a Alonso de Argüello para hacer efectivos 105.416 mrs. (casi toda la paga). Al dar poder y no querer salir de Valladolid para cobrar tal cantidad, el importe de su trabajo a la reina en casi trece años, tenía que ser por una ocupación muy perentoria, y en nada mejor podía estar ocupado que en pintar la tabla de Santa Clara, de muchísimo trabajo, que tenía que hacer a la vista de los personajes retratados y con los apremios de tiempo a que conducían los contratos que para todo, cuanto más para una obra de ese género, se hacían.

Queda perfectamente justificada la obra por las circunstancias de época; nada lo rechaza. Por la pintura misma, por el modo de desarrollar el asunto y hasta por el carácter de la obra, se acentúa la atribución que tengo hecha. Repito que no puede tachármeme de ligereza ni temeridad expresar que Miguel Sytiun es el pintor más probable de la tabla de Santa Clara; tan probable, que parece se está leyendo el documento notarial, al reunir todas las observaciones que llevo hechas sobre el asunto, que demuestra y comprueba la atribución.

Como es natural, ese maestro Miguel Sytiun, solamente por ese hecho, me ha interesado. No era poco residir en Valladolid tan notable artista como representa el ser pintor de la Reina Cató-

lica. ¿Pudo influir en la marcha de la Pintura en la villa? No puedo decirlo: haría falta saber si su permanencia en Valladolid fué muy larga. Pinturas flamenquizadas no deja de haber en la villa, como ya he citado. Mas haría falta conocer fechas exactas, y, desde luego, hay que suponer, forzosamente, que las tablas mencionadas son anteriores al 1515, única fecha indudable hasta ahora de la estancia de Sytiun en Valladolid.

El «misterioso maestro Michel» va mostrando sus obras, va conociéndosele más concienzudamente, se identifican sus pinturas, aunque muchas de ellas con la reserva consiguiente o el «muy probablemente» por si un papel desmiente luego todos los razonamientos aducidos. Bueno es hacer constar, sin embargo, que si antes no se le podía adjudicar ninguna pintura, hoy se le atribuyen, a más de las dos mencionadas procedentes de Santo Tomás de Avila y Santa Clara de Valladolid, los San Juan Bautista y San Juan Evangelista (números 1.922 y 1.923) del Museo del Prado, según Beroqui (*Adiciones y correcciones al Catálogo del Museo del Prado*, t. III, Escuelas españolas), y las quince tablitas de la colección del Evangelio que se conservan en el Palacio Real de Madrid (1), salón de Gasparini, que estuvieron antes en El Escorial, Casita de abajo, y que por los asuntos parecen pertenecer a una serie más extensa, de treinta o cuarenta asuntos, que fué vendida por los albaceas de doña Isabel la Católica, pasando parte de ella a doña Margarita de Austria y luego a don Carlos I.

Y aunque no complete la biografía, o simplemente nota artística de Sytiun, apunto que como pintor de doña Margarita de Austria, en sus colecciones habría multitud de obras del maestro a quien han supuesto discípulo de Van der Weyden, y al efecto he repasado el Inventario de los cuadros, libros, joyas y muebles de la princesa, firmado por ella misma en Amberes el 27 de Abril de 1524 (2), y aunque en él no se especifican los autores y no ha sido posible la identificación de todos, algo puede deducirse comparándole con el inventario de 1516 en el que se dan algunos nombres. Aparecen «maistre Jacques de Barbaris», «Jean de Maubeuge, dit Mabuse» y «maistre Michiel», como pintores de la infanta archiduquesa, gobernadora de los Países Bajos, y este Miguel, que Mr. Le Glay, así como Mr. Laborde, supone fuese Coxie, creo que

(1) «La Pintura aragonesa cuatrocentista y la Retrospectiva de la Exposición de Zaragoza en general», por don Elías Tormo, en «Bol. de la Soc. española de exc.», t. XVII, 1909, pág. 240.

(2) Se publicó por primera vez en la «Revue Archeologique» de 1850 por Mr. Laborde y en el «Bol. de la Soc. esp. de exc.», t. XXII, 1914, págs. 29-58.

fué Sytiun, error fácilmente cometido, ya que también a Jean de Maubeuge le supusieron Van Eyck, pues en la época de esos escritores franceses no se había identificado ni se conocía el apellido de aquel Miguel que se tituló criado de doña Margarita, aunque Coxie también pintó, luego, para la archiduquesa.

Lo que parece comprobado es que de Miguel Sytiun eran:

«Ung petit tableaul du chief de la royne donne Isabel, en son eage de XXX ans, fait par maistre Michiel». (Inv. de 1516).

«Ung aultre petit tableau de la pourtraiture du contrôleur Ourssin», que en el Inventario de 1516 se reseñaba: «Ung visaige du conterolleur de Madame, fait de la main de Michiel sur ung petit tableau».

«Une petite Nostre Dame fort bien fête, â un manteau rouge, tenant une heures en sa main, que Madame appelle sa mignone», descrito en el Inventario de 1516: «Une petite Nostre Dame disant ses heures, faicte de la main de Michiel, que Madame apelle sa mignone et le petit Dieu dort».

«Ung double tableau de bois de cyprés, en l'ung et portraict l'assumption Nostre Seigneur et en l'aultre l'ascension de Nostre Dame, auquel tableau il y a deus ferrures d'argent»; si hubiera dicho la Ascensión del Señor y la Asunción de la Virgen, lo hubiera dicho mejor. En el inventario de 1516 se añade que es de mano de Michiel.

«Ung aultre petit tableau de Nostre Dame d'ung costel et de saint Jehan l'evangeliste et de sainte Marguerite tirez après le vif du feu prince de Espagne, mary de Madame, aussy après le vif de madite Dame». En el Inventario de 1516 se describe: «Ung bien petit tableaul à double feullet de la main de Michiel de l'ung des coustез de Nostre Dame..., de l'austre costez d'ung saint Jehan et de sainte Marguerite, faiz à la semblance du prince d'Espagne et de Madame».

Me he detenido un tanto en estas obras atribuidas a Miguel Sytiun por la importancia del pintor y por haber residido en Valladolid, lo probable más de una vez, más de la vez que pintara la tabla de Santa Clara, ya con la Reina Católica, primeramente, luego en las distintas ocasiones en que la Corte estuvo en Valladolid, hasta que marchó a Flandes definitivamente.

A buen seguro que no sería Sytiun el único flamenco que visitó Valladolid. Era inmensa la importancia de la villa a principios del siglo XVI, para que los artistas venidos de fuera, principalmente de Flandes, con la que había una comunicación no interrumpida, no se detuvieran en ella. Por Valladolid pasaría también Van Lathan, que estuvo en España en 1501 y más tarde otras diferentes veces, de quien parece es el hermoso retrato, en tabla, de don Fe-

lipo el Hermoso, en el Museo del Prado, que tantos años ha estado sin catalogar. Pero de él, y de otros, no queda ni recuerdo de sus nombres: sólo Sytiun ha sido sacado a luz, y bien que con obra magnífica aunque haya emigrado a otras regiones. Ya que no he podido conseguir rescatarla para Valladolid... ¡si se tuviera la certeza de que nunca saliera de España!

IX

LOS ITALIANIZANTES

Aunque dominó tanto la influencia de la pintura flamenca en Valladolid en los tiempos de los Reyes Católicos, como se ha visto en los capítulos anteriores, no avasalló de tal modo al arte pictórico para no ver en ella las exquisiteces y elegancias italianas, según se observa en la tabla últimamente mencionada de Santa Clara, que puede llamarse cuadro castellano que une la riqueza flamenca a los naturalismos y tendencias renacentistas que venían directamente de Italia, cosa que demuestra, del mismo modo, el cuadro de los Reyes Católicos do Santo Tomás de Avila. Los tiempos habían avanzado considerablemente, y aunque los castellanos fueran retardatarios, habían de admitir los ideales del Renacimiento con la franca y buena acogida manifestada en todas sus actividades.

Quizá el primer pintor del Renacimiento en Castilla, el primer pintor de renombre, lo fuera Pedro Berruguete, a quien se ve primeramente pintado en Toledo y luego en Avila, y a poco moriría sin terminar el retablo mayor de la catedral, comenzado en 1499.

Fué Pedro Berruguete de los buenos artistas, apreciadísimo en la época y favorecido de príncipes, tanto que está fuera de duda que pintó para Felipe I el Hermoso, como se deduce de un apunte genealógico que presentó don Diego de Ulloa para ingresar en la orden de Santiago (1): «Alonso González Berruguete—(el famoso escultor)—fue hijo de Alonso—(debió decir Pedro)—Berruguete que en Roma fue compañero de Michael Angelo y fue de los mejores artifices de pincel de aquel tiempo fue criado del Rey Philippo primero como parece por los libros del Rey caso con Elvira González de los González de la Torre de Sancta olalia...»

(1) «La familia Berruguete», por don Juan Allende-Salazar, en «Bol. de la Soc. cast. de exc.», t. VII, pág. 104.

Lo de que Pedro Berruguete fué pintor de don Felipe I también lo expresó otro sucesor suyo, el comisario Lázaro Díaz, quien en el testamento otorgado el 17 de Septiembre de 1611, según cláusula publicada por Ceán, dijo que «Por parte de madre declaro que mi abuelo Pedro Berruguete fué pintor del Rey Felipe I, quien dicen le ennobleció y a su descendencia, y murió en Madrid».

Lo probable sería, como ya apuntó el señor Allende-Salazar, en su interesante artículo de *La familia de Berruguete*, que Pedro Berruguete fuera nombrado pintor de don Felipe I el Hermoso, cuando vino a España en 1502 para ser jurado, con doña Juana, príncipes herederos de la corona de Castilla.

Y comprendiendo su valor hoy, Carl Justi en la Guía titulada de Baedeker, dijo de él, sin conocer el primero de los anteriores apuntes: «El colorido, el carácter peculiar de la técnica y en parte, también, el modo de concebir los asuntos, muestran claramente que el pintor de estos cuadros—(se refiere a las tablas de Santo Tomás de Avila)—ha debido formarse en Italia bajo la influencia de Melozzo y de Signorelli. Sobrepuja a todos los primitivos maestros españoles por la enérgica originalidad de la concepción y la brillantez y vigor del colorido».

Berteaux, como no podía menos, comprendió también la importancia del Berruguete, padre, y dijo de su obra (en *Hist. del Art.*, IV, 2.^a parte, pág. 918): «El color al aceite tiene la solidez flamenca, enriquecida por los oros españoles de los fondos y de los brocados a grandes dibujos; la preparación roja que recubre la hoja de metal precioso da al oro un reflejo cobrizo; el modelado tiene el vigor de un bajorrelieve en las sombras color de bronce. Una influencia italiana hartamente confusa se nota y da a los ropajes, a las actitudes y a los tipos una elegancia, una solemnidad y una energía que eran desconocidas en Gallego. Esta influencia es muy distinta en las siluetas y los gestos de los personajes que componen escenas más animadas», como las pintadas por Berruguete en Avila en el retablo de Santo Tomás. En éste «Los grupos de seglares que figuran en tres de estas escenas recuerdan las pinturas italianas del *Cuatrocento*». «Ante estas escenas de la historia dominicana, es preciso recordar las del convento de San Marcos y las dulces pinturas de Fra Angélico. Algunas figuras de acompañantes de segunda importancia tienen un aire italiano. Los monjes del pintor castellano y los santos del bienaventurado de Fiésole tienen la misma fé, pero no la misma dulzura, llena de resignación y amor».

Muy gráficamente expresó Pijoán (*Hist. del Arte*, t. III, página 404) el juicio artístico sobre Pedro Berruguete: «Poco conocemos aún del Berruguete, que trabajó para los Reyes Católicos

y Felipe el Hermoso; sus facultades artísticas, su estilo, debemos estudiarlos tan solo con la base del ya citado altar de Avila. Las tradiciones de la escuela local castellana de retablos son aún har-to vivas, pues este pintor parece ignorar que Juan Van Eyck ha pasado por la península. En cierto sentido es un retardatario, pe-ro como es muy español y castizo, con justicia puede llamársele el primer pintor castellano del Renacimiento».

Un hijo de tal padre fué el famoso escultor Alonso Berruguete, pero pintor, y de nota, antes de dedicarse de lleno a sus ya cono-cidos y revolucionarios retablos con su abundante y sugestiva es-cultura y talla. ¿Con quién, joven aún, pudo trabajar Berrugue-te más que con Pedro? Otra cosa sería después de su regreso de Italia. Además que, según datos, la vida de Pedro Berruguete se prolongó más de lo que se ha creído, pues si fué pintor de don Fe-lipe I, según los «libros del Rey», no pudo serlo hasta 1506, en que con doña Juana vino a España para tomar posesión de su corona de Castilla. Si Pedro Berruguete fué pintor de don Felipe I, cuan-do era príncipe con su mujer, lo sería desde 1502. Y, sea de ello lo que quiera, resulta, según noticias que publicó Alonso Cortés en *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII*, que Pedro Berruguete o González Berruguete, sostuvo en 1505 un plei-to con la ciudad de Palencia, sobre unas casas en Paredes de Monte, del término de dicha ciudad, y en 5 de Enero, estando en Valla-dolid, otorgó un poder, viviendo aún en Abril de 1506 a la ter-minación del pleito. Debió de fallecer entre esa fecha y Septiem-bre de 1506, y ello no contradice que pudiera ser pintor de don Felipe I, ya como rey, pues que llegó éste a Valladolid el 10 de Julio de dicho año.

Alonso Berruguete, es indudable, tuvo de primer maestro a su padre, y a la muerte de éste debió de residir en Valladolid y en Valladolid debió de pintar mucho y con fama, y se constituyó como el jefe de la pintura en la villa. Pues hoy está ya fuera de duda que las armas que primeramente se le ve esgrimir aquí son los pin-celes.

Mucho antes de sus cuatro conocidísimas tablas de San Mateo y San Lucas, evangelistas, y la Natividad del Señor y la Huída a Egipto (1), pertenecientes al retablo mayor de San Benito de Va-lladolid, hoy en el Museo, y también, por desgracia, restauradas por don Pedro González, pintó mucho Berruguete, y como pintor figura siempre hasta que aparece en los retablos de la Mejorada

(1) En los papeles oficiales de la Comisión de monumentos titularon los asuntos: San Jerónimo de claro oscuro, Huída a Egipto, San Lu-cas y Sacra Familia, indicando en otros San Mateo y San Jerónimo.

de Olmedo (hoy en San Andrés de la misma villa), de San Benito de Valladolid y del colegio del Arzobispo (Irlandeses) de Salamanca.

Aun descartando la pintura de la catedral de Palencia, que representa a Jesús acompañado de los Padres del Limbo presentándose a su Madre, tabla que ha sido atribuida a Alonso Berruguete—y yo caí en la misma tentación, aunque he rectificado más tarde—, atribución no seguida ya por ningún crítico, aunque pertenezca al estilo y época del maestro la pintura, quedan otras de gran fuerza atribuidas a Berruguete cuando solamente era pintor. Fuí el primero en adjudicarle, no sin cierta timidez, las once tablas del retablo mayor de la iglesia de San Martín de Medina del Campo, especie que han confirmado don Elías Tormo y don Manuel Gómez-Moreno (1). Nadie se había ocupado de retablo tan importantísimo y yo le saqué a luz; y siendo de tanto interés la arquitectura como la escultura, aún dí mayor mérito a la pintura, porque vislumbraba en ella la mano de Berruguete, a que me condujo la contemplación de la tabla de la Huída a Egipto, igual a las conservadas en Valladolid y Salamanca del eximio artista. Por ahí empecé a fundamentar mi atribución.

Es una obra tal retablo de valor incalculable, que ofrece una serie de problemas artístico-históricos de suma importancia. Mas concretándome ahora a las pinturas, he de manifestar que, ya por su número (once), representan la parte de mayor mérito del trabajo de conjunto. En ocho tableros del cuerpo principal del retablo, se ofrecen, en los de la izquierda del observador, la Anunciación, Visitación, Nacimiento de Jesús y Adoración de los Reyes, y en los de la derecha, la Circuncisión, Huída a Egipto, Jesús en el templo y Coronación de la Virgen (que creí de otra mano, pero me rectifica el señor Torma); en los medios puntos que coronan las series de tablas, la Gloria o muerte del justo y el Infierno o muerte del pecador; y en el tímpano del remate central, el Salvador, de medio cuerpo.

Mi primera impresión fué que la serie de ocho tablas rectangulares estaba pintada con los mismos pinceles, a excepción de la Coronación, en la que la entonación es otra; menos correcto el dibujo de los medios puntos, me parecieron de otra mano, quizá *más primitiva*. La serie de las tablas rectangulares es de un valor inmenso. «Hay en ellas—decía yo—un gran naturalismo y una gran

(1) V. mis libros «Los retablos de Medina del Campo», págs. 89-103, y «La obra de los Maestros de la Escultura Vallisoletana», t. I, páginas 103-105, y «Notas al estudio sobre «Los retablos de Medina del Campo», por don Elías Tormo, en «Castilla artística e histórica», tomo III (1919), págs. 49-55.

firmeza de colores con un dibujo cuidadosísimo, que no pierde el detalle más insignificante; allí todo está hecho, no se deja nada para adivinar». Y añadía que el «pintor sería acaso un discípulo de Pedro Berruguete...» y «Algo de ello pudiera suceder observando la Huída a Egipto que tiene composición parecida a las dos tablas del mismo tema que Alonso Berruguete, el hijo de Pedro, pintó en los retablos de San Benito, de Valladolid, y en el de hoy Irlandeses, de Salamanca, aunque en uno—(en el de Valladolid)—invertió la dirección de la marcha, y suponiendo que Alonso habría de recibir de su padre las enseñanzas de la pintura, así las modificase algo en su estancia en Italia».

La atribución la daba hecha, y, como digo, ha sido confirmada por los señores Tormo y Gómez-Moreno. El primero supuso que las pinturas se ejecutaron por Alonso Berruguete inmediatamente después de su regreso de Italia, y Gómez-Moreno las califica de «obra indudable de Berruguete, pero sin nada italiano... puede estar hecho antes de su viaje a Italia». El retablo puede fecharse hacia 1514, que se lee en la inscripción del friso de la capilla, o a lo más en 1516. Según ello, ¿cuándo hizo el viaje el maestro a Italia? ¿no se tiene por probable que fué hacia 1512, cuando acompañó a su tío abuelo fray Pedro Berruguete, del séquito del obispo fray Pascual de Ampudia? La estancia de Berruguete en Italia fué corta, más corta de lo que se ha venido creyendo, y el haber en las tablas de San Martín detalles romanos, bien pudieran hacer creer que la obra era posterior al tan comentado viaje, así en ella se observen recuerdos de Juan de Flandes, cosa que a mí no me extraña, porque la primera educación artística de Berruguete en Castilla, había, forzosamente, de ofrecerle la pintura que por aquí se hacía, ya en Avila, en Salamanca o Palencia, influida sino ejecutada, por flamencos mismos.

Correspondan las tablas de Medina del Campo a Berruguete antes o después del viaje a Italia, lo cierto es que constituyen una muestra bien meritoria de un pintor de valor, y por aquí, por Valladolid, debió quedar residiendo el artista, y en Valladolid, casi seguramente, le conoció don Carlos I y le hizo pintor suyo y le llevó consigo.

Una declaración del cura de la parroquia de San Juan de Paredes de Nava en 1603, en el expediente citado de don Diego de Ulloa, biznieto de Berruguete, expresa que dicho cura don Gonzalo Aguilar, de 84 años, conoció a Alonso Berruguete, el escultor, quien «aunque nació aquí—(en Paredes)—... no tuvo casa ni hacienda... y se fue mozo de aquí a Roma y a otras partes y principalmente a Valladolid donde vivió y nació el dicho su hijo Alonso Berruguete—(y Pereda)—abuelo materno del pretendiente».

Cierto que no aclara este particular cuándo por primera vez fué Berruguete a Valladolid, y si lo verificó antes o después de su viaje a Roma, pues lo de que «se fue mozo de aquí a Roma», es decir, directamente desde Paredes de Nava, es más que dudoso, porque Berruguete ya llevaba aprendido el oficio de pintor y en Paredes no pudo tener maestro; pero todos los indicios aseguran que Alonso Berruguete entró, como pintor, al servicio de don Carlos I, en su primera estancia en Valladolid que duró desde 18 de Noviembre de 1517 hasta el 22 de Marzo de 1518. De aquí partió Berruguete con el séquito del Emperador para Zaragoza, y en la capital aragonesa estuvo la Corte desde el 9 de Mayo de 1518 hasta el 24 de Enero de 1519, que salió para Barcelona. Y, efectivamente, el 7 de Enero de 1519 está Berruguete en Zaragoza y otorga una escritura de contrato ante Juan de Aguas, en la cual «los honorables maestre Felipe de Borghonia, ymaginero, vezino de la ciudad de Burgos, de una parte, y Alonso de Berruguete, pintor del rey nro. senyor y siguiente su corte, de la otra» (1), convienen en formar sociedad para que cualquier obra que ambos maestros o cualquier de ellos tomara a hacer, fuera donde quisiera, dentro del período de cuatro años seguidos a contar desde la fecha del otorgamiento del contrato, ya fuese aquella «de pintura, de bulto o de maçoneria o de otra cualquiera manera», se partan las ganancias y corran los gastos a medias, regulándose el trabajo de más o de menos de cada uno de ellos, y pagando 500 ducados de oro el que se apartase del contrato, al otro.

No puedo decir si Berruguete, por entonces, quedó en Zaragoza, ya que se han citado obras suyas en esta ciudad hechas en 1520; pero, de todos modos, el 5 de Marzo de 1520 sale el maestro de Valladolid con la Corte, ya de regreso de Barcelona, y marcha con don Carlos I a Santiago y la Coruña, mas no embarca con el rey el 20 de Mayo, porque cayó enfermo. Lo dijo también don Diego de Ulloa: «Alonso Berruguete—(y Pereda)—fué hijo de Alonso González Berruguete criado del Emperador Carlos quinto de su Camara que quando el emperador pasó a Alemania por enfermar en la Coruña se quedo en España embarcandose el emperador, este fue aquel grande artifice compañero del excelente pintor Michael Angelo naturalmente pintor como lo fueron sus hermanos caso con Doña Juana de Pereda Sarmiento».

Y sigue viéndose a Berruguete como pintor, y titulado «pintor del rey», en Granada, en 1521, donde contrata las pinturas de

(1) Abizanda, «Documentos para la historia artística y literaria de Aragón», t. II, pág. 253.

la sacristía de la Capilla real (1), obra que no se llevó a cabo, aunque hizo los cartones del Diluvio y del Nacimiento, y que entraría de lleno en el contrato con Felipe Vigarni, quien del mismo modo hacía obras importantísimas en la Capilla.

Y, por último, se presenta en Valladolid con su primera obra documentada, y lo que hace entonces Berruguete es pintar también. Martí halló la noticia (*Estudios*, pág. 133). En 22 de Mayo de 1523, fuera ya del período de sociedad con el Borgoñón, concertó Berruguete, estante en la corte, en Valladolid, con don Alonso Niño de Castro, regidor y merino mayor de la villa, la pintura de un tríptico (ya pintado) que estaba «en la portada de nra señora stan̄ de san lloreñ» (la iglesia de San Lorenzo). Por la parte de fuera de las puertas se habían de pintar cuatro escudos de armas de don Alonso y de doña Brianda de Manrique, su mujer, y encima de la puerta (tendría espiga) dos escudos de armas, si pareciera bien. En el interior de las portezuelas habría de pintarse una Quinta Angustia donde estaba un Nacimiento, y otra «historia del crucifixo» donde estaba la Adoración de los Reyes, y en la parte fija del tríptico «q̄ toca sobre la puerta se Remite a su parecer... del... berruguete». Las portezuelas habrían de llevar los retratos de don Alonso y doña Brianda. La obra se haría por el precio de 65 ducados de oro y se daría acabada para el 15 de Agosto de 1523.

Pero la obra no la terminó Berruguete: se alabearon las maderas y se hndieron, y la falta de cumplimiento del contrato motivó un pleito, que perdió Berruguete, quien fué condenado en 1526 a pagar nueve ducados de oro en que se tasaron los daños que las portezuelas recibieron. No empezaba bien el maestro, aunque su fama estuviera ya extendida y su mérito reconocido, por cuanto los pintores de la villa habían visto la obra según se iba haciendo, y los del oficio no se toman esa molestia sino cuando van a ver una obra buena. Por cierto que los pintores y otros artistas de Valladolid que figuran como testigos en el pleito conocían a Berruguete, en 1525, desde hacía unos tres o cuatro años antes; alguno, cinco; otro, ocho, y había quien hacía unos diez y ocho años que ya le conocía, como Pedro Guadalupe, que hizo el ensamblaje del tríptico. Es decir, que le conocían desde 1507 y 1517; razón por la que dije que Berruguete debió pasar en Valladolid su juventud. ¿Aprendería aquí, acaso?

Como pintor síguesele viendo en documentos oficiales. En el nombramiento de escribano del crimen de la Chancillería de Vallado-

(1) V. «La obra de los maestros de la Escultura Vallisoletana», tomo I, papeletas de Granada y Zaragoza.

lid, que don Carlos I le concedió en Logroño en 1.º de Octubre de 1523—le llama vecino de Paredes de Nava y hacía años que había salido de la villa—dice que lo hace «acatando... algunos servycios que nos aveys fecho y esperamos que nos fareys de aqui adelante...» En 27 de Noviembre de 1525 dió don Carlos una cédula en Toledo a Alonso Berruguete en la que decía: «estays al presente ocupado por my mandado en algunas cosas complideras a nro. servycio...», por lo cual le da licencia para poner sustituto en la escribanía del crimen «entretanto que estovieredes ocupado en my servycio como despues por tiempo de tres meses primeros syguientes...» Otra cédula fechada en Sevilla el 14 de Abril de 1526, llama a Berruguete «nuestro criado» y da el rey otra facultad análoga a la anterior por «el tiempo que estovieredes ocupado en nuestro servycio». En 15 de Agosto de 1532 la reina le excusa, desde Tordesillas, de ejercer el oficio de escribano porque «entiende y a de entender por mi mandado en cierta cosa de mi servycio...» Y esas cosas al servicio de los reyes eran pinturas, como claramente se desprende de un memorial del mismo Berruguete, en que pide licencia para poner sustituto en la escribanía por tiempo de tres años, «como se le ha dado los años pasados», pues «quel esta ocupado en servicio de vra. magestad en algunas cosas que tocan a su oficio de pintor». Y aun en 9 de Noviembre de 1536 firmó Berruguete otro memorial en Valladolid por el que renunciaba la escribanía en su hijo, niño de diez años, con facultad de poner sustituto, «por quanto el esta ocupado en cosas tocantes al servicio de su magestad», y repite «que el quiere servir al emperador nro señor en su oficio de pintor y rrenuncia...» la escribanía en su hijo. Detalles que se repetirían hasta que en 1542 traspasó la escribanía del crimen en Alvaro de Prado por 4.000 ducados de oro y en 1553 en Sebastián de Laso por otros 5.000. No dejó de sacar partido Berruguete de su escribanía del crimen aunque personalmente no ejerció de escribano.

Durante muchos años se repite lo de que Berruguete está al servicio del rey y reina como pintor, y sin embargo, ni un cuadro siquiera se cita de su mano en las colecciones reales. ¿De qué carácter serían las obras que realizó?

Y si documentalmente aparece Berruguete como pintor, y pintor de reyes, documentalmente aparece, también, como maestro de pintores. En Septiembre de 1532, un joven llamado Jerónimo, hijo del boticario Iñigo de Santiago, entró en casa de Berruguete en calidad de aprendiz, para que le «mostrase el oficio de pintor por tres años». El boticario pagó por ello al artista once ducados, ocho en dinero y tres en medicinas, y puso pleito al maestro, según extracta Alonso Cortés en *Datos para la biografía artística*, porque

no había enseñado el oficio al muchacho. Del pleito se deduce que el aprendiz fué con Berruguete a Toledo y Medina del Campo, probablemente, a entender en cosas del oficio; pero también se desprende que le ocupó en subir cantos, madera y tejas en la casa que el maestro hizo frente al convento de San Benito en Valladolid. El oficio de aprendiz siempre ha sido muy explotado. De todos modos, si se asentaba el chico del boticario Iñigo de Santiago para aprender el arte de pintar con Berruguete ¡no habría de ser porque el artista tenía fama y prestigios de maestro de pintura?

Aparte ya este particular, lo que sí puede añadirse es que en dos de las tres primeras obras de grandes retablos que ejecutó, cuando empezó a desarrollar su escultura impresionante y española, introdujo pinturas que ocupaban buen espacio. El retablo de San Benito de Valladolid llevó cuatro tablas: los dos evangelistas San Mateo y San Marcos, sobre fondo dorado, uno de ellos en mosaico a la italiana como iba a pintar en la Capilla real de Granada, y el Nacimiento y la Huída a Egipto; el del colegio del Arzobispo Fonseca de Salamanca le terminó con ocho tablas rectangulares, cuatro a cada lado, superpuestas, y un Padre eterno en el tímpano del frontón de coronación como en el de San Martín de Medina del Campo. Los asuntos de las tablas del colegio salmantino son, los de la izquierda, de arriba abajo, la Anunciación, la Venida del Espíritu Santo, la Sagrada Familia y la Presentación de Jesús en el templo; los de la derecha, la Resurrección, el Bautismo, la Huída a Egipto y la Adoración de los Reyes.

En Mayo de 1905 estudié con Martí este retablo del hoy colegio de Irlandeses de Salamanca. No pudimos hacer las observaciones precisas por la altura de algunas tablas, por su oscurecimiento, quizá debido al estado de suciedad, y por el día; pero desde el primer instante vimos la Huída a Egipto de composición análoga a la de Valladolid, pero invertida la dirección, como ya he indicado antes, y otros detalles que nos recordaban las pinturas del Museo de Valladolid, tantas veces contempladas por ambos.

Estas, las de San Benito de Valladolid, las hemos estudiado con más calma y comodidad y aunque hay que reconocer que el estilo de la pintura de Berruguete no se parece nada al de su famosísima escultura, encuentro yo semejanzas de carácter en algunas, como ocurre, por ejemplo, en la tabla de San Mateo, en la cual la actitud del evangelista como la de la figura que sostiene el tablero en que aquél escribe son recuerdo exacto de algunas de las primorosas de las estatuillas del maestro.

No he de describir los cuadros de la Natividad y Huída a Egipto que tan conocidos son y llevan el sello indudable de la escuela

italiana, así como marcadísimo el sentimiento cristiano de la época. Básterme recordar el juicio que de ellas formó Martí. «En cuanto a la ejecución—escribió el buen amigo—pónese de manifiesto en las dos obras el método seguido por Berruguete y las partes en que sobresalía de una manera más especial. Dibujaría primeramente los cartones... y trasladados al lienzo pintaría el bosquejo muy concluído de blanco y negro, dando encima el colorido necesario. Así Berruguete resulta dibujante, mas no colorista. Nada importa que los dos cuadros presenten las coloraciones del rojo, el amarillo y el azul armoniosamente repetidas; porque ni los contrastes decididos, ni las diferencias de valores en la tinta, ni lo fino del color son condiciones que buscara en el presente caso el artista palentino. Los oscuros y medias tintas de las carnes son generalmente grises por transparentarse los tonos del bosquejo; la manera de hacer no es franca y resuelta, sino apurada y concluída— aunque sin llegar a ser fatigosa—el modelado hecho con esmero, y los partidos de pliegues bien buscados y acusando el desnudo...» «Todos los rasgos característicos de la educación italiana a principios del siglo XVI; el respeto a la composición, a la línea, a la forma, encuéntranse fundidos con la idea y el concepto religioso...»

La impresión de los Evangelistas es la de pinturas al claro oscuro con ligera coloración en las carnes. Los paños, las nubes, los accesorios son blancos. La «conclusión esmeradísima de las cabezas y extremos—vuelve a decir Martí—contrasta con la libertad de ejecución empleada en los paños donde el toque es franco y suelto y donde la forma se determina por planos tan vigorosamente acentuados que revelan seguramente, como Martínez indicaba, la mano y la factura del escultor. Tienen, por lo tanto, estos cuadros grande analogía con las esculturas, un carácter distintivo y un sello personal».

Ciertamente que por estas tablas, de los Evangelistas, no había de verse al pintor de mérito; pero no puede negarse que la ausencia de celajes y su sustitución por el fondo dorado, mucho más en el sitio oscuro en que habían de contemplarse, haría sumamente decorativos los cuadros, ya con el dorado tendido lisamente, como en el San Mateo, ya con el dibujo a manera de mosaico que se comenzó a ejecutar en el San Marcos y que se suspendió quizá porque quitase brillantez al fondo.

Que obras pictóricas de importancia, y muchas, debió hacer Berruguete en Valladolid, es indudable. Los contemporáneos del maestro, los que le conocieron en el primer tercio del siglo XVI en Valladolid, le alaban como pintor y no como escultor, aunque ya había labrado, por lo menos, los retablos de la Mejorada de Olme-

do, San Benito de Valladolid y del colegio del Arzobispo de Salamanca, todo ello hecho en sus talleres de Valladolid, que desde bien pronto montó en gran escala. Y lo dijo Cristóbal de Villalón en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (publicada por primera vez en Valladolid en 1539): «Aquí, en Valladolid, reside Berruguete, que los hombres que pinta no falta sino que Naturaleza les dé espíritu con que hablen, el qual ha hecho un retablo en Sant Benito, que auéys visto muchas vezes; que si los Príncipes Philippo y Alexandro biuieran agora, que estimauan los trabajos de aquéllos de su tiempo, no ouieran thesoros con que se le pensarán pagar; y como los hombres de agora, por la bieuza de sus juyzios passan adelante, avn le hecha de ver».

En los primeros años de su residencia en Valladolid se hizo ya Berruguete el jefe o el amo del gremio, así que se le vé en seguida capitaneando el grupo principal de pintores de la villa, dirigiendo con Juan de Corrales una súplica al rey para que, no obstante cierto contrato, autorice a Hernando de Carmona para fabricar albayalde en Medina del Campo, súplica que con Berruguete y Corrales firmaron también los pintores Antonio Vázquez, Gregorio de Ribera, Alonso de Avila y Juan Macías, y en 1525 lleva a declarar en el pleito por lo del tríptico de don Alonso Niño de Castro a los dos primeros, Vázquez y Ribera, y Gaspar de Valladolid, Hernán García, Alonso de Ortega y Andrés de Melgar, todos los cuales, con Pedro de las Heras y Alonso Rodríguez, constituyeron el núcleo del arte indígena, los pintores de la tierra que reconocían como maestro principal a Berruguete, aunque alguno como Vázquez le llevaba algunos años.

Poco descollaron estos artistas; verdad que todo lo debió absorber el gran Berruguete; únicamente Vázquez despuntó algún tanto, y más tarde se ha de ver una obra suya; mas no fué gran cosa.

Por eso, sin duda, cuando no intervenía Berruguete en algún trabajo artístico de importancia, venían artistas de fuera, hasta del extranjero, como ocurrió al labrar el palacio de don Francisco de los Cobos en la Corredera, palacio en que se alojó el Emperador, más tarde adquirido y reformado por el duque de Lerma, para cedersele en seguida a don Felipe III y ser hoy la Capitanía general.

Efectivamente, el Comendador mayor de León y secretario de don Carlos I, poco después de casarse con la bella joven doña María de Mendoza—cosa que dió que hablar en la corte del César, pues Francisco de los Cobos era ya de alguna edad madura para casarse con una niña casi—hizo labrar de nuevo las casas que habían sido de la segunda condesa de Ribadabia, doña María Sarmiento, madre de doña María de Mendoza. Tal palacio que por la época de su cons-

trucción hubo quien le tituló y calificó de «imperial» (1), sin duda porque le habitó el César don Carlos I, se construyó a todo gasto (2); se indicó, sin fundamento, que el mismo Berruguete había labrado el patio, pero lo que ha resultado cierto es que «El Comendador mayor de León, Francisco de los Cobos—según escribió Cristóbal de Villalón, al tratar *De la pintura*—traxo aquí asalariados de Italia dos ingeniosos mancebos, Julio y Alexandro, para labrar sus casas, los cuales hizieron obras al gentil y antigüedad, que nunca el arte subió a tanta perfección».

Hoy están identificados perfectamente esos dos artistas: fueron Julio de Aquiles y Alejandro Mayner, ambos pintores, aunque entendieran de escultura. El primero se firmaba *Julius de Aquiles*, y de los documentos relacionados con la tasación del retablo mayor que Berruguete hizo para San Benito de Valladolid—pues tasador por parte del escultor aparece nombrado en 24 de Julio de 1533, «estante en esta dicha villa»—se deduce que era romano, ya que le llamaban algunas veces Julio Romano y Julio de Aquiles Romano, añadiéndole el oficio de «pintor» en la declaración de discordia que hicieron constar Julio y Andrés del Nájera, «entallador», el 29 del mismo mes.

El segundo se firma *Alesander Mayner, pitor*, y ello parece indicar que era flamenco, aunque el trabajar con Julio de Aquiles haga suponer que pintaba también a lo italiano.

Fué corriente suponer, porque lo dijo primeramente Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura*, que dichos «valientes hombres», que pudieron ser discípulos de Juan de Udine o de Rafael de Urbino por ser éstos los primeros que usaron «los gallardos caprichos de los grutescos», vinieron de Italia a pintar las casas que en la ciudad de Ubeda hizo Francisco de los Cobos, y que de allí pasaron a pintar al temple y fresco a la casa real de la Alhambra de Granada; y según Pallomino en *El Parnaso Español pintoresco laureado* se expresa que, «sin duda», por informes de Alonso Berruguete, los pintores Julio y Alejandro «fueron llamados» por don Carlos I

(1) Al tratar Villalón «De la Architectura» hizo expresar a uno de sus interlocutores: «¿Qué Memphis o qué Pirámides se pueden comparar con el monasterio y colesio de Sant Pablo, aquí en Valladolid? Y qué edificio de más excelencia que el colesio que hizo aquí el reuerendissimo Cardenal D. Pero Gonçalez de Mendoça, e con las casas que hizo aquí el Conde de Benaunte, y el palacio imperial que hizo Francisco de los Cobos?».

(2) Por ser tan buenos protectores de las Bellas Artes los dueños de la casa, en el apéndice C doy algunos datos de ellos.

para pintar en la Alhambra, trabajando también «las celebres casas» de Francisco de los Cobos, en Ubeda, «y especialmente la del hospital de Santiago en dicha ciudad, sin otras muchas obras».

No me hago cargo de lo demás que se dijo hecho por Julio y Alejandro ya por Palomino, ya por Ceán Bermúdez. Lo que resulta evidente es que los dos amigos vinieron de Italia por orden de Francisco de los Cobos para adornar sus casas de Valladolid, no las de Ubeda (aunque luego, quizá, pasaran a esta ciudad), y que en 1537 figura Julio de Aquiles en la Alhambra, ocupándose en sus labores hasta 1542 y luego apareciendo otra vez en 1545 y aun en 1546 pidiendo se le pagara lo que había hecho en la «Estufa», figurando, por su nombre propio, Mayner en la Alhambra en 1541 y 1542.

Aquiles debía ser el más entendido y trabajaba como jefe de Mayner, pues, además de otros detalles, figura en Noviembre de 1537 tasando nada menos que con Diego de Siloe y Pedro de Machuca, la figura de la Fama que para la portada de piedra hizo Nicolao de Corte (1).

Las obras de pintura que Julio de Aquiles y Alejandro Mayner realizaron en Valladolid en el palacio de Francisco de los Cobos, desaparecieron al ser reformado el edificio en tiempo del Duque de Lerma, primero, y de don Felipe III, después; pero debieron ser de gran curiosidad y de interés las que ejecutaron cuando tanta importancia se las dió. A Aquiles se le atribuyó en el siglo pasado una obra en el Museo hoy, mas se hizo la atribución por capricho y sin tener en cuenta otras razones que conducían a muy diferente adjudicación. Ya se verá más tarde.

Si no fue poco la venida de Julio de Aquiles y Alejandro Mayner a Valladolid, por cuenta de Francisco de los Cobos, para decorar su suntuosa casa, otros artistas cita el Conde de la Viñaza en sus *Adiciones al Diccionario histórico... de Ceán* (t. III, pág. 278), tomando la noticia de una minuta sin fecha del Archivo de Simancas. La papeleta no deja de ser, por lo menos, curiosa y la transcribo íntegra:

«*Pupini* (Biagio), pintor bolonés, que con su compatriota *Bar-tolomé Ramenghi*, llamado el *Bagnacavallo*, también pintor, vino a España en las primeras décadas del siglo XVI, al servicio y órdenes del Comendador mayor de León D. Francisco de los Cobos, Caba-

(1) Para ver la actuación de Aquiles y Mayner en la Alhambra, puede verse el interesantísimo librito de don Manuel Gómez-Moreno (padre), «Cosas granadinas de arte y arqueología», págs. 121-147.

llero de Santiago y Secretario del Emperador. Para su viaje recibieron del Rector del Colegio de españoles de Bolonia, 25 ducados de oro cada uno de ambos artistas, obligándose a no detenerse en el camino e ir derechamente hasta Valladolid dentro de cincuenta días desde el de la salida, poco más o menos, y si podían hacerlo en treinta lo harían, a no haber causa de enfermedad o caso fortuito. Además percibirían 100 ducados de oro largos cada uno, pagaderos en tres soluciones, hasta pasado el año; que habían de estar al servicio del Comendador de León, el cual les daría de comer y cenar *competentemente*, un mozo para su ayuda de trabajo, medicinas y médicos, si bien no percibiendo sueldo si enfermaren, y tendría que pagarles el viaje de regreso a su patria, si pasado el año no continuasen a su servicio o no hubieran tomado otra obra en Castilla. Los artistas boloñeses no pondrían, pues, más que su fatiga y los instrumentos o pinceles para pintar y moler los colores, pues éstos, así como los materiales y andamios, habrían de dárseles. Desde la salida de su patria no podrían ejecutar obra alguna, ni en el camino, ni mucho menos en España, y para tomar cualquier encargo fuera de su casa, aunque sólo fuera de un solo día, no podrían hacerlo sin permiso del Sr. Comendador, bajo pena de perder lo que hubieren ganado hasta entonces. Solamente los días festivos podrían hacer de sí lo que quisieren, dibujando o pintando para su provecho, pero sin salir del lugar que el Comendador les designare».

Así como de Julio de Aquiles y Alejandro Mayner dió alguna referencia el escritor Cristóbal de Villalón, de estos boloñeses Pupini y Ramenghi ni indicó nada ni yo he encontrado el rastro más insignificante. ¿Vinieron, en definitiva, a Valladolid? ¿pintaron en las casas del Secretario Cobos una vez que aquellos otros marcharon hacia Granada o Ubeda? ¿llegaron los boloñeses antes que los romanos y fueron despachados pronto, porque no gustara su labor o por otros motivos que no pueden ser penetrados? No sé nada más que lo expresado.

En cambio, hay datos de que por Valladolid anduvo Diego de Arroyo, pintor habilidísimo que lo mismo servía para hacer delicadas miniaturas que pintaba telas de dimensiones vastísimas; no se conocen obras de este pintor que estuvo al servicio de don Carlos I; pero se sabe que en 1545 «debutó en pergamino la casa que su alteza—(el emperador don Carlos)—quiere hazer en esta villa» de Valladolid.

Cierto que en ello hubo de pensar el César. Fué Valladolid la población de España en que por más tiempo residió don Carlos I, y no llegó a hacer su palacio. Toledo y Granada fueron más afortunadas. Mas ¿para qué le quería si a su disposición estaban las

casas de su acaudalado Secretario Cobos, el «palacio imperial» que dijo Cristóbal de Villalón?

Si observamos que, aparte de las influencias italianas que Berrugute pudo mostrar en sus obras de pintura en Valladolid, cuatro italianos, nada menos, se mencionan uniéndoles a las que heroseaba don Francisco de los Cobos, puede comprenderse la influencia dominante en la pintura vallisoletana. Pero aun más pintores italianos se ven por el Valladolid de hacia mediada la centuria XVI, que confirma tal influencia, que por lo mismo de venir de fuera había de ser considerada como de gran respeto y de prestigiosa novedad.

Así fué. De otros dos italianos se tiene noticia, y los dos debieron ser artistas de importancia. Apuntó algo de ellos el licenciado Balboa, provisor de la Abadía de Valladolid, quien en 1548 declaró, con motivo del pleito de Juní y Giralte por lo del retablo de la Antigua, que llamó a «ydonis pintor que andaba en Corte e a otro ytaliano que andaba con el principe nro. s.^a y con el duq̄ de Alba que decian que hera muy señalado obre», los cuales, con Ribera, dictaminaron sobre las trazas que los dos escultores que competían presentaron para hacer el retablo.

¿Quiénes pudieron ser esos dos italianos, pues el «ydonis» lo era también, ya que, refiriéndose a él y al otro italiano, decía Balboa «los dhos ytalianos»? El «ydonis» lo fué Manuel Dionis, con toda seguridad, pintor de la reina, y pintor a quien bautizaron en la Antigua en 31 de Mayo de 1551, un hijo suyo llamado Tomás, y de su mujer Ana Téllez, siendo padrino Berruguete, pintor. En 1554 vuelve a llamarse a «Manuel dionys pintor de la princesa», al recusarse a sí mismo, porque nunca hizo pintura al fresco, para ver como perito la que hizo Beneditto Rabuyate para su paisano Francisco Lomelín en el convento de la Concepción de Valladolid.

Esas circunstancias de titularse pintor del príncipe, reina y princesa, y de ser amigo de Berruguete, pintor, como se le dice, porque lo había sido también del rey, y esa cualidad preferiría consignar el italiano al registrar el bautismo de su hijo, demuestran lo bien relacionado que estaba Dionis y que no había de ser un artista vulgar, aunque no conozca obra ninguna suya.

El otro italiano, cuyo nombre no apuntó el licenciado Balboa, seguramente sería el ya expresado Beneditto Rabuyate, que habría de ser amigo también de Dionis, y que había pintado en el Bosque de Segovia para el príncipe. Pero se muestra muy relevante la personalidad de Rabuyate en Valladolid; fué artista de significación indudable y le identifico con el no nombrado por el provisor por ser muy señalado hombre; y de él he de ocuparme más tarde con mayor detenimiento.

Sino italianos, extranjeros al menos, y también con novedades que habrían de influir en la Pintura de Valladolid, se citan otros varios, ya entrada la segunda mitad del siglo XVI; serían de menor importancia que los acabados de mencionar y si aparecen documentalmente viviendo en Valladolid, ni se conocen obras de ellos ni se indica siquiera alguna de las que pudieran pintar. Valga por lo que valiere refiero las escasas noticias que de ellos adquirieron el Conde de la Viñaza, Martí y Alonso Cortés.

El primero de estos escritores apuntó el nombre de Arnao de Simuel, pintor y bordador, natural del condado de Flandes y vecino de Valladolid en 1555, de cuyo artista se tiene noticia hizo los paños para el enterramiento del marqués de Villena en el Parral de Segovia.

Un Enrique, flamenco, figura como pintor y testigo en 1567 en el pleito que sostuvo Rabuyate con el Ayuntamiento de Valladolid por el arco que se elevó para la entrada de la reina doña Isabel de Valois, y probablemente sería el mismo a que se refiere Juan de Juní en su testamento de 8 de Abril de 1577, pues menciona un Enríquez, flamenco, a quien titula ensamblador, y dijo que había sido oficial suyo. Murió el tal Enríquez, que sería Enrique, hacía nueve o diez años y se le enterró en Santiago, y pagados los gastos de la enfermedad, entierro y misas, alcanzó hasta cuatro ducados que Juní le debía por su servicio, por lo que lo declaraba en su testamento.

Del pintor Mechtilda Holbuquien, de Colonia, sólo se sabe que se bautizó en el Salvador el 9 de Marzo de 1587 a una hija suya y de su mujer Polonia de Roma, que se llamó Jerónima. El apellido de la esposa dice bastante para suponer que el artista hubiera estado, por lo menos, en Italia.

Muy jovencito debió venir a Valladolid otro pintor titulado flamenco, por su naturaleza, y llamado Enrique Trozo. Aparece en 1583 saliendo fiador el 20 de Octubre, del arrendamiento de una casa de la calle de los Baños, propiedad de Andrés García, platero, que tomaba el sastre Enrique Beres, flamenco también. Y de las cosas de su oficio de pintor tengo registrado que en 3 de Julio de 1594 tasó las imágenes y pinturas de doña Francisca de Aranda, viuda de Rodrigo de Butrón; según el Conde de la Viñaza, se le pagaron 1.750 reales en 1605, por la pintura del monumento de San Lorenzo de Valladolid; y en 1609 declaró en el pleito que el escultor Pedro de la Cuadra sostuvo con Fabio Nelli por los bultos de alabastro en el convento de San Agustín. Entonces dijo tener treinta años, y aunque haya que suponer que se quitara años, ya que no eran fieles los testigos al señalar la edad en diligencias sumariales, como se observa en repetidísimos casos de pleitos, hay que

suponer fuera muy joven en 1583 cuando figura ya como pintor, según he expresado.

No sale artista de mérito positivo en ninguno de los pintores últimamente relacionados; pero le sobraban, ciertamente, al que con algún detalle, según he ofrecido, voy a tratar a continuación.

X

BENEDITTO RABUYATE, INICIADOR DE UNA ESCUELA DE PINTURA EN VALLADOLID

El artista italiano que se avecindó en Valladolid hacia la mitad del siglo XVI y que ejerció una influencia decidida en el arte pictórico de la villa, fué el florentino Beneditto Rabuyate.

Desconocido hasta ser revelado su nombre por el benemérito Martí en sus *Estudios histórico-artísticos*, documentalmente se citan trabajos de Rabuyate en Valladolid y otros puntos de su comarca; pero se desconocen esas pinturas porque algunas de ellas eran para desaparecer en seguida, y otras se perdieron al ser modificadas las edificaciones en que lucieron algún día, por la naturaleza especial de la pintura al fresco, hecha directamente sobre los paramentos de las fábricas.

Así sucedió, efectivamente, con la obra más antigua que se cita de Rabuyate. Esta fué la pintura al fresco que hizo en la capilla que el genovés Francisco Lomelín tenía en el convento de la Concepción de Valladolid. En ella estuvo ocupado tres años, aunque no fuese constantemente, y adornó las paredes de la capilla con la historia de la Samaritana, de cinco varas por cuatro de alto, con la de la Mujer adúltera, de las mismas dimensiones, cuatro asuntos de San Juan, otras dos imágenes, los cuatro Evangelistas, y ocho Virtudes, con su guarnición de festones, frutas y flores. Las pinturas se hicieron con modelos de hombres y mujeres, y como los retratos de Lomelín y su hija doña Blanca (1) habían de estar entre aquéllas y no quisieron estar presentes en la capilla sirviendo de modelo, les retrató al óleo en su casa y estos retra-

(1) Doña Blanca Lomelín casó en Marzo de 1562 con el rico mayordago Pero López Henríquez de Calatayud, poeta y regidor de Valladolid, a quien se le redujo considerablemente su cuantiosa fortuna, y en 1601 renunció el regimiento a favor de su hermano Luis.

tos les copió en las obras de la capilla. Comenzó la obra en Mayo de 1552, y al terminarla, y en vista de que Lomelín no le abonaba su importe, demandó al genovés, quien contestó muy donosamente a la demanda con que no debía nada al artista porque lo había hecho a ratos. Como era lógico, la Chancillería sentenció en 27 de Noviembre de 1555 condenando a Lomelín a pagar a Rabuyate 500 ducados en que fueron tasadas las pinturas. De ellas nada queda en el convento, ni las actuales religiosas conservan el recuerdo más superficial de haber tenido tales pinturas al fresco la casa religiosa.

Por 1561 tornó a hacer Rabuyate otra pintura al fresco para Valladolid, desapareciendo también, porque desapareció la antigua iglesia en que hubiera de lucir. Se tiene noticia de aquélla por un extracto de pleito publicado por Alonso Cortés.

El 29 de Agosto de 1570 puso demanda Rabuyate a Sebastián Martínez, como heredero y testamentario del bachiller Cosme de Pesquera, cura de San Andrés de Valladolid, porque éste le mandó pintar al fresco una obra sobre la puerta de la iglesia y después de acabada le dijo que quería le pintase otra cierta obra en la misma iglesia.

En el ínterin se murió el bachiller que habría de pagarle la obra en su totalidad, y de la entrevista del pintor con Sebastián Martínez resultó que éste le pagaría lo hecho, desistiendo del segundo encargo.

Sobre la puerta de la iglesia, claro que por la parte de dentro, pintó Rabuyate una Quinta Angustia rodeada de cinco figuras (serían las acompañantes del Descendimiento) y cuatro Apóstoles. La había pintado Rabuyate nueve años antes.

El pleito le motivó la falta de pago, como era natural. Tasó la obra primeramente Gaspar de Palencia, en 150 ducados. Pero los tasadores oficiales fueron Antonio Zamorano, nombrado por Rabuyate, y Antonio de Avila, que lo fué por el Presidente de la Audiencia. Sebastián Martínez no nombró tasador por su parte, y el oidor licenciado Covarrubias nombró a Jerónimo Vázquez, que estaba trabajando en sus obras de Tordesillas.

Informaron oportunamente Antonio de Avila y Zamorano; mas recusado el primero por Sebastián Martínez, dada la amistad del perito con el artista demandante, se nombró en su lugar a Felipe Bosque. Martínez nombró, al fin, tasador a Pedro de Ibarguren, y se tasó la obra en 39.268 mrs., remediando lo hendido y manchado que tenía la ropa de Santiago, defecto ocasionado por una gotera, insistiendo Zamorano en los 150 ducados, o sean 56.250 mrs.

Esas obras de la capilla de Lomelín y San Andrés y otros trabajos que hiciera, como los del Príncipe o duque de Alba, no solamente le dieron prestigio, sino caudal que le permitió ayudar a

paisanos, aunque luego tuviera disgustos, pues, aficionado, como se verá, a los pleitos, se le puso en 1554 a Davite Benitendi, por un préstamo que Rabuyate le hizo.

Los prestigios vienen demostrados por la buena relación que tuvo con artistas de mérito.

Fué Rabuyate muy amigo de Juan de Juní, quien le recomendaría la ejecución de algunas pinturas. En 10 de Marzo de 1561 convino Juní con la iglesia de la Antigua de Valladolid en que recibiría de ésta 250 ducados para acabar la obra del retablo mayor, dando por fiadores a Francisco Martínez, rejero, y a Benito Rabuyate, pintor. Dos días después, los tres artistas se obligaban a formalizar el contrato; mas el día 19 no quiso otorgar la correspondiente escritura de fianza Rabuyate, y sin embargo del desaire no se entibió la amistad del escultor y del pintor, como lo prueba el que en 31 de Diciembre de 1562 se bautizó en San Andrés a Ana María, hija de Juan de Juní y María de Mendoza, y fueron padrinos «mjeer benedito» y Ana de Mendoza, tía de la recién nacida; y que en 16 de Junio de 1563 fueron nombrados tasadores Juní y Rabuyate, cada uno en su profesión, de las obras que don Pedro de Acosta, obispo de Osma, difunto, había mandado hacer en la iglesia mayor de Burgo de Osma y en Sancti Spiritus de Aranda de Duero, con tres ducados de salario diario cada uno, días de trabajo y de fiesta, desde que salieran de Valladolid.

Con Matías de Espinosa y Antonio de Avila por socios, ajustó Rabuyate la pintura del arco, que el Ayuntamiento de Valladolid mandó levantar en la puerta del Campo, para la entrada de la reina doña Isabel de Valois, en 160 ducados, o sean 60.000 maravedís. Fué Juní el maestro de la obra, como se deduce del extracto del pleito que publicó Martí, con los croquis del arco y corredores laterales, que hizo Rabuyate, y los tres pintores recibieron desde el 4 de Marzo de 1565 a 10 de Mayo, hasta 52.356 mrs., contándose aparte la partida de veinte ducados que acordó el Ayuntamiento, en 22 de Marzo de 1565, dar a Rabuyate por las trazas e industrias del arco, andenes, torres y pirámides, y otros treinta ducados a él y su compañero Antonio de Avila por la pintura del arco y corredores. El día de la Cruz de Mayo del indicado año estaba terminado el arco, y en ese día entró la reina. Consta que habían trabajado en él, además de Juan de Juní y los tres pintores que contrataron la pintura, Pedro de Gamiz, así como Baltasar de Castro y Luis de Villoldo, de Palencia, Julián y Juan Maldonado, de Cuéllar, y otros muchos más pintores. Como había muchas demasías en la obra, pues hasta tres veces hubo que pintar los corredores, sin duda porque se estropearon con el temporal de lluvias, reclamaron los tres artistas el pago completo, y previa petición de

testimonio, hecha el 2 de Junio del mismo 1565, de cómo habían terminado y ejecutado el arco' fueron al pleito, en el cual el Ayuntamiento contestó que no debía pagar más de lo abonado por haber ayudado, a su costa, con más de cien pintores y hecho otros muchos gastos. Pero tales fueron las ampliaciones en la obra contratada, como ocurre en casos semejantes, que la Audiencia, por sentencia de 8 de Febrero de 1567, condenó al Ayuntamiento a pagar dentro de los nueve días, a Rabuyate y consortes, 40.000 mrs. por la obra y pintura que hicieron de más de lo que eran obligados, pues las tres veces que se pintaron las galerías o corredores no fué por culpa de los artistas.

La facilidad con que se iba a los pleitos por las cosas, a veces, más insignificantes, ha dado lugar a que se conozcan muchísimas obras de artistas y se puedan documentar algunas de las aún existentes, aunque la mayor parte de ellas haya desaparecido, o permanezcan otras perfectamente desconocidas. Así ocurrió con pinturas que hizo Rabuyate para el Duque de Osuna. En 3 de Septiembre de 1566 puso pleito el pintor florentino a don Pedro Téllez, duque de Osuna, para que le pagase el tiempo que estuvo, por su cuenta, en Peñafiel, por lo que le demandaba a razón de tres ducados diarios. Había ido a dicha villa con buen repuesto de lienzos y tablas y otros materiales del oficio, además de ser acompañado de Juan Díaz, oficial, y de Jerónimo García y de Castillo, aprendices. En ese tiempo pintó Rabuyate para el Duque, un *Ecce Homo* sobre tela de oro y plata, un retrato de un doctor, otro de un hijo del Duque, y otro, que no acabó, de una hija del magnate. Todo ello fué tasado en sesenta ducados, y la Audiencia, en sentencia de revista de 15 de Julio de 1567, condenó al Duque a pagar al artista cincuenta ducados y «no sea obligado a eximir la tassacion» suplicada por Rabuyate.

Las relaciones de éste con Juní y otros artistas eran cordiales; pero con el genial escultor debieron ser íntimas. Juan de Juní y su mujer, María de Mendoza, por escritura de 17 de Abril de 1568, decían que «bendemos, fundamos e nuebamente instituímos un censo a vos benedito Rabuyate». En el mismo año se le pagaba por la iglesia de la Antigua la pintura de los Profetas, y sacaba de pila, en San Julián, el 21 de Febrero del año siguiente, a Luis, hijo del pintor, su amigo, Antonio de Avila y de su mujer, María de Ribera.

En 7 de Enero de 1569 vendió el entallador Miguel de Cieza un censo a Rabuyate, y es testigo del acto Juní. Otras relaciones con artistas vallisoletanos habrán de verse, así como actos que probaban su desahogada posición, como el poder que dió en 2 de

Mayo de 1583 a Alonso García y Juan y Andrés Bariego, vecinos de Ríoseco, para tratar asuntos, seguramente, de intereses.

Y las buenas amistades y relación de paisanaje hicieron que Rabuyate se concertase, en 15 de Marzo de 1568, con el escultor Juan Bautista Portijano, florentino, para acabar y pintar y dorar un retablo para Salas, villa del principado de Asturias, por cien ducados, dándole el oro Portijano.

La obra se realizó; pero Rabuyate demandó al escultor el 8 de Julio de 1570, porque decía que si había alguna demasía o refacción sobre el precio convenido, por parte de Portijano, había de partirse por mitades, y éste había cobrado cien ducados más, por lo que el pintor le pedía cincuenta.

Se sometieron las diferencias al juicio de Jerónimo Candiano y Juan de Juní, y a pesar de la amistad de éste con Rabuyate, llevó la parte de Portijano, así como Candiano la de Rabuyate. Se nombró de oficio tercero en discordia a Juan de Mercado, y condenó a Portijano, dándose la sentencia definitiva el 24 de Julio de 1571 y la de revista en 15 de Enero de 1572, por la que se adjudicaron a Rabuyate sesenta ducados, más de la mitad de la demasía.

Pudo haber intervenido Beneditto Rabuyate en la pintura de una obra de su compadre Juan de Juní, y le fué adversa la fortuna, y tuvo que acudir al pleito, aunque es de suponer que el escultor recomendase, para la terminación de una obra suya, al pintor natural de Florencia.

Gaspar de Alderete, vecino de Tordesillas, se obligó y comprometió, en 14 de Mayo de 1569, a dar a pintar a Rabuyate el retablo que le hizo Juní para su capilla de la Piedad en San Antolín de Tordesillas. Llegado el momento oportuno prescindió Alderete de Rabuyate y dió a pintar el retablo a Bartolomé Hernández, entallador vecino de Astorga. Como era de suponer, el pintor, en 10 de Marzo de 1581, entabló pleito con Alderete por el perjuicio que se le ocasionaba, y la Audiencia, en sentencia de vista de 6 de Octubre y de revista de 8 de Mayo siguiente, condenó a Alderete a pagar 400 ducados a Rabuyate.

Aunque pintó para el monasterio de San Benito y el colegio de San Gregorio, de Valladolid, según el mismo Rabuyate dijo, no se conocen de él pinturas, y después de las fechas indicadas sólo aparece en 4 de Noviembre de 1578, en unión de Simón de Isla, también pintor vecino de Valladolid, tasando la pintura y dorado del retablo mayor del monasterio de San Francisco de Valladolid, que al convento compraron los testamentarios de don Gómez Manrique, hijo de los condes de Castro, llegando los escrúpulos del artista a declarar, dos días después de hecha la ta-

sación, que sólo se referían en ella a la «pintura oro y estofado y colores», pues la de escultura y ensamblaje la hizo y dió Sebastián de Burgos.

Esa aclaración y otros detalles sueltos, así como la circunstancia de ganar siempre el artista los pleitos que sostuvo, por lo menos los registrados hasta la fecha, prueban la buena fe del hombre y que era complaciente, aunque defendía sus derechos. A su casa, indudablemente, asistirían con frecuencia los pintores de Valladolid y en ella verían las obras que poseía y que serían copiadas y estudiadas como enseñanza artística, convirtiéndose el taller del florentino en una academia. Eso parece desprenderse al observar la colección de pinturas que tenía Rabuyate y circunstancias que dejó bien manifiestas en sus disposiciones testamentarias, las cuales extractó Martí y de las cuales se deduce la cuantiosa colección de pinturas que poseía Rabuyate.

El testamento del pintor debió ser otorgado el 13 de Agosto de 1586, y en él se citaban—aparte decir que era natural de Florencia, vecino de Valladolid y que deseaba ser sepultado en la iglesia de Santiago, de donde era feligrés, o en el monasterio de San Francisco—numerosas pinturas, entre las cuales las más principales eran: «una ymagen de nuestra señora grande al olio de fra sebastiano»—(Fra Sebastiano Luciano o Luciani llamado comúnmente Sebastiano del Piombo)—que mandaba a Nuestra Señora de la Victoria y cofradía de San Roque; «una tabla de nuestra señora al olio de leonardo de winci (entre renglones «contraecha») tiene el tamaño de una vara y es cosa mui buena tiene nuestra señora con su ygio y san juan y san giusepe y santa ana y esta es una gioia de lo mejor despaña», mandada al Carmen calzado; tres retratos «de benedito rabuiati en tabla uno grande y otro pequeño», y otra porción de cuadros, «todos estos están en casa asta hoi 18 de marzo de mil y quinientos y ochenta y seis»; «un oratorio de baltanas q̄ resta de pagar da catorce ducados poco mas o menos q̄ lo tengo en mi casa asta que lo paguen la resta q̄ me deven»; otro «oratorio q̄ abia echo por mandado del dicho monge fray juan escudero q̄ era para frai ernando de medina,» ambos monjes de San Benito de Valladolid, para cuya obra le dieron seis ducados a cuenta y le debían más de cuarenta; pinturas para el Abad también de San Benito, de las que le quedaban debiendo más de cuarenta ducados. A su criado Rafael le mandaba «ciertos dibuxos y estampas e modelos q̄

tengo muy buenos... q̄ valen mas de trecientos ducados... y mas unas piezas de pintura q̄ son muy buenas q̄ valen mas de seiscientos ducados...», que no se le entregarían hasta que tuviera veinte años. Manda, igualmente, que los cuadros dejados a las iglesias les pudiera copiar su hijo Rafael, siempre que quisiera, y a este le nombra heredero universal, dejándole «todos los papeles de mano estampas y cartones q̄ seran mas de mil piezas con los libros de debuxo ansi de mano como destampa y lapiz q̄ valen mas de trecientos ducados.»

Es de notar en este testamento, que en unas de las primeras cláusulas hace mandas a Rafael su criado, por valor de más de 900 ducados, y en la última manda a Rafael, su hijo, además de declararle heredero universal, dibujos y estampas que valúa en más de trescientos ducados, igual que importaban los del criado. Eso puede hacer suponer que los dos Rafaeles, hijo y criado, fueran una sola persona, y si se observa que en el documento se dice «hoi 18 de marzo de mil y quinientos y ochenta y seis,» sin embargo de fecharse la carpeta en 13 de Agosto de 1586 por el escribano Diego Hordóñez, se afirma más mi creencia de que el documento le redactó el mismo Rabuyate, bien como testamento ológrafo, bien como minuta, y que le escribió dos veces, poniendo a Rafael, primero como criado y luego, como si rectificase, como hijo, y los dos debieron ser una sola persona, un hijo natural del artista, quizá, porque choca, del mismo modo, que no citase a su mujer, dada la costumbre, muy generalizada entonces, de decir «fulano, mi hijo y de mi mujer zutana.» Se asegura más esta mi creencia por cuanto que el codicilo que otorga Benito Rabuyate el 26 de Junio de 1589, no menciona para nada a Rafael, criado, y desde el principio hasta el fin se refiere siempre a Rafael su hijo, y al tratar de un dinero que Benito tenía de su hijo (50 ducados), expresa que era «de la herencia que le pertencio de su madre que sea en gloria», referencia bien insignificante si se trataba realmente de la esposa del artista.

Este último instrumento es muy interesante. Aparte detalles de dinero, y de decir que entierre su cuerpo en el monasterio de San Francisco, la cofradía de la Misericordia y acompañen las demás cofradías, «a quien mando se den por ello las pinturas y tablas de que en el dho mi testam^{to}. se ace mynción», Benito Rabuyate hace tres divisiones de los mejores retablos y

pinturas que poseía, y por ser los mejores les menciona muy especialmente.

De esa colección seleccionada hace tres grupos de pinturas, según digo: uno, el que dejaba a la cofradía de la Misericordia «para que agan un estudio y se aprovechen»; otro, el de las pinturas «que se an de bender»; y el tercero, lo que se había de dar a su hijo «por lo que otro diere.»

Lo que se había de vender en la «primera almoneda», lo expresó así Rabuyate:

«Primeramente tres crucifijos bivos de mical el vno en tabla que valen treinta e cinco ducados todos.

»Otros quatro cristos crucificados muertos el vno en tabla que balen todos sesenta ducados.

»tres lienços de franco salmati—(Francisco Rossi del Salvienti, llamado más comúnmente il Salviati)—de nra. s.^a de el papagayo q̄ valen treynta ducados.

»Un lienço grande de frai sebastiano—(Sebastiano del Piombo)—de nuestra señora y sant Josep vale treinta ducados.

»tres nuestras señoras de andrea del sarto las dos en lienço y la una en tabla con su guarnicion dorada bale treynta ducados.

»Una tabla de nuestra señora de rafael durbina con los dos niños que tiran del rretulo con sant Josep que balen v^{te}. y cinco ducados.

«yten cinco lienços grandes de la mysama ymagen de rrafael que valen treinta ducados.

»dos lienços de nuestra señora de rrafael Durbina que balen doce ducados.

»dos lienços grandes del correco—(Antonio Allegri, llamado il Correggio)—uno es el adonis y el otro es la plaga de oro de Jupiter no estan acauados y balen los dos lienços v^{te}. ducados.

«Una cincucion grande en lienço del parmysano—(Francisco Mazzuola o Mazzola, il Parmigianino o Parmigiano)—que bale doce ducados», y otros muchos más cuadros, sin indicación de autores.

Lo más curioso de ese codicilo era lo que sigue:

«Las pinturas y Retablos que se dejan a la cofradía pa^a estudio.»

«Y para que se entiendan las pinturas y Retablos que yo deajo en la dha cofradía que son cosa de mucha estima y balor son las siguientes

» Dos benus de la mano de micalael angel la una en pie y la otra echada q̄ valen trescientos ducados

» Un ganimede de micalael angel grande vale treinta d^{os}.

» Un lienço de nra s.^a de rrafael de Urbina que bale treinta ducados

» Un lienço de cristo crucificado de micalael angel bivo q̄ bale vte. du^{os}.

» Las quales dhas pieças... de jo a la dha cofradia de la misericordia para que agan un estudio y las tengan sin las poder bender ni enprestar ni dar a rretratar en ninguna manera durante el tiempo que bibiere rrafael my hijo por que son pieças de mucha estima y estudio y si se dieren a trasladar o se prestaren de manera que otro las pudiese rretratar y sacar dechado de ellas seria un gran daño de el dho rrafael my hijo al qual solamente se le muestren y dejen rretratar todas las veces que quisiere y en su vida como dho es no las rretrate otro... y si lo hicieren... las saquen de la dha cofradia y se lleben al Colegio de san greg^o ... con la mysma carga que a la dha cofradia... Despues de muerto el dho mi hijo... pueda la dha cofradia dejar rretratar y sacar dechados de los dhos rretablos y aprouecharse del interes que dello resultare...»

Aun se menciona otra pintura que poseía Benito Rabuyate, y era un lienzo de la Asunción de la Virgen, que los testamentarios del artista dieron a la penitencial de la Pasión en 10 de Diciembre de 1591, «por el acompañamy^{to}. que la cofradia hizo en su entierro y Por que le rrecibiesen por cofrade y le digan las mjsas que se dicen por cada cofrade.»

Fué Rabuyate artista apreciadísimo y debió pintar mucho. Su oficial Juan Díaz dijo de él que era «uno de los mejores pintores que hay en el reino» y que había visto «muchas obras hechas de la mano del dho benedito y a oido... que a fecho muchas obras en el bosque de Segobia y en el Colegio de San gregorio de San Pablo.»

En el pleito con Alderete se repite en el interrogatorio que había de hacerse a los testigos, interrogatorio para el que facilitaba los datos el mismo Rabuyate, lo que este había hecho en «las obras del colegio de san gregorio de Vallid», así como que «su mag.^t le a cometido las obras de la capilla mayor del bosque de segovia e otras muchas pinturas de su m.^t».

Debió ser artista de gran prestigio y por eso se dijo de él

que era «persona que por officio a ganado mucha cantidad de hacienda por ser muy buen artifice y muy perito en la pintura y rretratos.»

En el último año citado, poco antes quizá de la fecha expresada, murió Beneditto Rabuyate, y lo comprueba que ya en 1593 los testamentarios del pintor florentino se relacionan con la cofradía de la Misericordia, y su hijo «rrafael rrabuyate pintor vez.º de valladolid», dió en arrendamiento la casa que fué de su padre, en la calle de «xerez», citada en el testamento y en el codicilo.

A varias observaciones se presta la copiosa colección de pinturas que poseía Rabuyate, de la cual solo se citan los cuadros al lado de artistas de nombradía. En esa relación se leen los nombres de Miguel Angel, Leonardo de Vinci, Rafael Santi o Sancio (el titulado Rafael de Urbino), Sebastián del Piombo, Andrea del Sarto, el Correggio y el Parmigianino, y, en seguida, se presenta una cuestión: esas tablas y lienzos que mencionaba Rabuyate en sus disposiciones testamentarias, calificándolas de muy buenas, algunas; otras, de mucha estima y valor; y una, de joya de lo mejor de España, ¿eran originales, réplicas o copias, probablemente obtenidas estas por el mismo Rabuyate? Muy ligeramente trató de este particular Martí, y, fundándose en que el valor que el artista señala a algunas pinturas era escaso, le hace sospechar que pudieran ser copias; pero se queda con la duda, pues supone sinceridad en las declaraciones de Rabuyate y no cree «cosa rara que un pintor nacido en Florencia hacia el primer tercio del siglo XVI, que al tiempo de su muerte sostenía relaciones y tenía intereses en su país natal, poseyera cuadros de los principales pintores italianos», mucho más cuando añade Martí: «Y observen que las atribuciones de autores no están designadas inconscientemente sino dándolas toda la importancia merecida».

Yo creo que todas esas obras que mencionó Benedito Rabuyate fueron copias por él mismo hechas. No es pequeña razón, según apuntó Martí, que el artista las tasase en tan exiguas cantidades, pues oscilan entre 6 y 30 ducados cada pintura, sino que, además, las dió por series de igual motivo: cuatro Cristos crucificados muertos, tres lienzos de Nuestra Señora del papagayo, otras tres de Andrea del Sarto, cinco lienzos de la misma imagen de la Virgen de Rafael «con los dos niños que tiran del

rretulo», además de otra igual en tabla, son muchas repeticiones para aplicárselas a los eximios pintores italianos que se citan en el testamento y codicilo de Rabuyate. No cabe otra hipótesis que la de haber obtenido el pintor florentino vecino de Valladolid, todas esas copias viviendo en su tierra natal; allí estudió y allí copió las obras que le parecieron mejores para ser importadas, y con buen acopio de ellas se avecinó en Valladolid, por aquel entonces centro de gran cultura artística de España, donde se admirarían obras tan capitales que reflejaban lo que hacían los pintores de Italia.

Todo lo más que se puede conceder es que fueran originales las dos Venus que se atribuyen a Miguel Angel en el codicilo; muy especialmente se escribió en él: «Dos benus de la mano de micalael angel,» única vez que se mencionan las obras de ese modo, diciendo «de la mano.» Y ello está en relación, por otra parte, con el valor asignado a las dos pinturas: trescientos ducados ambas, o ciento cincuenta cada una, a cuyo precio no llegó, ni con muchísimo, ninguna de las otras pinturas relacionadas. Por tales razones creo que copias eran las tablas y los lienzos que poseyó Rabuyate; el señalar autor era como para detallar o reseñar la obra original.

¿Qué se hizo de esa copiosa colección de pinturas al morir Rabuyate? Unas se vendieron en almoneda, según se decía en el codicilo; otras se dieron a la cofradía de la Misericordia, si habían de cumplirse las disposiciones testamentarias del pintor, como parece, y hoy no se sabe de ninguna de ellas.

Martí se fijó, muy especialmente, en dos tablas: la de Leonardo de Vinci del testamento, la joya de lo mejor de España, mandada al Carmen calzado, y la de Rafael con los dos niños tirando del rótulo. La primera hace recordar a Martí la que existe en el Museo del Prado (núm. 242 del Catálogo moderno), atribuída antes a Vinci y ahora a Bernardino Luini; pero niega la indentificación, desde luego, Martí porque la que poseía Rabuyate tenía la Santa Ana que falta en la de Madrid, además que la del Museo del Prado fué regalada a Don Felipe II en Florencia, y éste la envió a El Escorial en 1574.

La segunda se relaciona, bien evidentemente, con la titulada La Virgen de la Rosa en el Museo del Prado (núm. 302), solo que la falta la rosa que en la de Madrid se añadió «modernamente», según dejó dicho Don Pedro de Madrazo.

La tabla del Museo de Valladolid del mismo asunto es una magnífica copia de la de Rafael del de Madrid. Los niños Jesús y San Juan cogidos a la tira con el letrero *Ecce Agnus Dei*, con la Virgen y San José, no pueden reputarse de otro modo que de una excelente copia, y de época, de las mismas figuras de la tabla madrileña; pero está tan magníficamente obtenida que por muchos años se la consideró original de Rafael de Urbino. Su historial en el Museo es el que expondré, aparte el lienzo de Nuestra Señora del Pez que, como copia de Rafael, estuvo en la sacristía del monasterio de Prado de Valladolid, que no tiene gran importancia.

Sí la tiene la siguiente nota que Don Pedro González puso en la relación de objetos artísticos recogidos en Olmedo. Refiriéndose a la Mejorada escribió: «Dos altares pequeños pertenecientes a dho convento de la mejorada, y q.^e existen colocados en la Parroquial de S.^{ta} María de Olmedo, q.^e representan el 1.^o una tabla con una familia Sacra de cinco cuartas de altura con su cristal y marco dorado, conocida en dicho pueblo por la Perla de Rafael... no han sido recogidos por haberse opuesto el Párroco de dha parroquial de S.^{ta} María hasta q.^e tenga orden de los Sres. Gobernadores del Obispado, contestándolo así por oficio.» Pero en otro papel de la Comisión de monumentos aparece recogida tal tabla, por el mismo Don Pedro González, el 5 de Agosto de 1845.

La obra era importante, y pareciendo demasiado fuerte atribuirle al mismo Rafael de Urbino, y recordando que en Valladolid había estado Julio de Aquiles, llamado también Julio Romano, y que se le supuso discípulo de Juan de Udine o de Rafael de Urbino, fué muy cómodo atribuir la tabla aunque la titulasen «la Perla de Rafael», a Julio Romano, y en el Catálogo de la Comisión de monumentos empezado a formar con las obras recogidas desde 1845, se reseñó la pintura: «Tabla.—Sacra Familia.—Su autor: «Julio Romano».—De escuela «Italiana»—en estado «Bueno».—«Conocido en el Partido por la Perla.» quitando lo «de Rafael» que antes se decía. Se la puso en el Inventario de 28 de Mayo de 1851 (1), en la sala 5.^a con el núme-

(1) Le firmaron Don Mariano Luis de Reinoso, Don Francisco Saco, Don Romualdo Gallardo, Don José Fernández Sierra, Don Pedro González Soubrié y Don José de Casas Lezcano.

ro 26: «tabla—Una Sacra familia, cuadro muy selecto, con su cristal y marco dorado,» y por autor también a «Julio Romano.»

Más prudente Martí en su *Catálogo* de 1874 solo dijo de la tabla: «Copia de Rafael.—Sacra familia» (número 308), lo mismo, sin darla mayor valor, que otra Virgen de la Rosa, en lienzo (núm. 330), y otra (la 666): «La Virgen del Pez en el centro de un retablo,» copias de Rafael todas ellas.

Si fué demasiada valentía atribuir la tabla de la Mejorada a Rafael de Urbino, no fué menos arbitraria adjudicar la copia, que tiene algunas pequeñas variantes con el modelo, a Julio de Aquiles. Y aquí viene la más moderna atribución que puede darse a la pintura, y que insinuó Martí en sus *Estudios*, y que yo hago mía, ampliando las razones dadas. ¿Hay fundamento para poder sentar que la tabla de la Mejorada, en el Museo vallisoletano hoy, fuera la mencionada en el codicilo del pintor Beneditto Rabuyate? Algunos indicios a favor de tal idea pueden contarse. Si se considera que la tabla de la Virgen y San José, con Jesús y San Juan cogiendo el «rótulo», tenía que ser buena pintura, según daba a demostrar Rabuyate; que fué vendida en pública almoneda al finalizar el siglo XVI; que el monasterio de la Mejorada fué aficionado a poseer buenas obras de Arte, como probaban, entre otros, el retablo anterior al de Berruguete, el de este mismo, el pequeñito de la celda prioral, y algunas más producciones artísticas de valor; no es difícil deducir, reuniéndolo todo, que sabedores los gerónimos de la Mejorada de Olmedo de la venta que se hacía de una buena colección de pinturas, quisieran adquirir alguna o algunas para su casa, para adorno de sus altares y dependencias, y, por lo mismo, logran la de que se trata por ver en ella una obra que, si no de Rafael de Urbino, se le aproximaba por ser una copia notable.

Puede suponerse, por tanto, dicho con toda clase de reservas, que la tabla de la Mejorada era la de la colección de Rabuyate, y que esta fué pintada por el mismo Benito Rabuyate a la vista de la que más tarde adquirida por Don Felipe IV, probablemente, pasó a El Escorial.

Por tales razones atribuyo la tabla de la Sacra Familia del Museo de Valladolid a Beneditto Rabuyate, pero con un pequeño interrogante a continuación del nombre del pintor florentino.

La última observación que he de hacer sobre las pinturas

que poseyó Rabuyate, se refiere a las que dejó para la cofradía de la Misericordia. Cinco obras de interés habían de servir de base a un estudio, a una academia, a un pequeño museo, donde los artistas, una vez fallecido el hijo del pintor, pudieran copiar cuadros magnos del Renacimiento italiano. Ese conato de academia o escuela, sin maestro, debió estar basado en la idea que parece tuvo Rabuyate de propagar las buenas obras pictóricas de su patria, unas veces con la venta de copias y otras facilitando hacer las copias.

¿Supieron aprovechar los pintores vallisoletanos las ventajas y facilidades que daba el florentino? No dejaron de sacar alguna buena enseñanza tales medios; pero no toda la que fuera de esperar, porque aunque se creó una especie de escuela vallisoletana, sin carácter fijo y definido, se hizo a cada artista, más independiente y, lo que fué peor, más mediocre, hasta llegar a desaparecer casi por completo por falta de cultivadores del noble arte.

Punto inicial de esa escuela puede suponerse a Beneditto Rabuyate; él sentó las bases y le siguió con algún provecho el vallisoletano Gregorio Martínez, destacada figura ya de la numerosa falange de artistas de la tierra que pululan en el Valladolid de fines del siglo XVI y principios del XVII.

Si hubiere que calificar de escuela vallisoletana de pintura a la sucesión en Valladolid de artistas que se hicieron y en Valladolid descollaron, poco o mucho, habría que buscar su origen en Rabuyate, porque debió ser artista merítísimo, de grandes prestigios; la amistad con Juan de Juní lo dice, como lo dice la tabla del Museo que le atribuyo, si es que es suya; pero no debió tener el carácter de Juní; debió ser tranquilo, quizá retraído; trabajó mucho, mas se perdieron sus obras, sus pinturas, sus dibujos, sus cartones, que habrían de servir de enseñanzas a los pintores vallisoletanos. Su influencia en Valladolid hay que afirmarla, aunque no esté comprobada, por lo mismo que se desconocen sus cuadros. Evidente es, desde luego, que la ejerció en el pintor vallisoletano últimamente citado, el más serio, el más pintor de cuantos dió la tierra, en el siglo XVI.

Sin embargo, documentalmente, no aparece, hasta la fecha, discípulo u oficial de Rabuyate el vallisoletano Gregorio Martínez, y, en cambio, se citan otros varios, como los siguientes, en distintos años, aparte de Juan Díaz, de Jerónimo García y de

otro aprendiz apellidado Castillo que acompañaron al artista a Peñafiel.

Pedro López figura en 1567 como criado de Rabuyate, al declarar en el pleito por el arco de la entrada de Doña Isabel de Valois (entonces tenía 20 años de edad aquél) y en el del mismo artista con el Duque de Osuna se dijo discípulo de Rabuyate. Y oficial de Rabuyate se llama en 1570 al declarar en el pleito de Portijano, habiendo ayudado a pintar el retablo para Salas, y criado de Rabuyate se dice en el mismo año en el pleito por lo de San Andrés.

En 1570 declaró Isaac de Juní en el pleito de Rabuyate por la pintura al fresco de la iglesia de San Andrés (34 años tenía el hijo del genial Juní) y manifestó que «fué su criado del dicho benedito rabuyate por tiempo de dos años», y hay que comprender lo que se quería decir con lo de ser «criado» en aquellos tiempos, y más dada la significación del padre del «criado» Isaac de Juní. Indudablemente, quiso Juní hijo aprender a pintar al lado de Rabuyate, y todos los menesteres de preparar colores, aceites y barnices sólo se conocían a fondo viviendo con el maestro.

Juan de Zuazo se dice también criado de Rabuyate en 1570 al declarar en el pleito por lo de San Andrés, y de este pintor, modestísimo, sin duda alguna, no vuelve a saberse más sino que en 10 de Marzo de 1573 recibe poder del, mismo modo, pintor Pedro de Ibarguren, para cobrar en su nombre diez ducados que de resto de cuenta le debían el entallador Cieza y los alcaldes de la cofradía de las Angustias por pintar dos figuras.

El pintor de Cuenca de Campos Alonso de Hoyos trabajó para la iglesia de Villagarcía, por cuenta de Doña Magdalena de Ulloa, pintando unas custodias, y declara en el pleito de Rabuyate por el retablo de San Antolín de Tordesillas (año de 1581 en que tenía 20 el pintor) que había trabajado algunas veces como oficial de Rabuyate.

En el mismo pleito últimamente citado aparecen Juan de la Cruz (18 años) al servicio de Beneditto, y Francisco González (de 33 años), vecino de Tordesillas, criado y aprendiz del pintor florentino.

A Rabuyate le sucedió algo de lo que le pasó a Berruguete: tuvo muchos oficiales a su lado y ninguno le sucedió en importancia y mérito. Su hijo Rafael, pintor también, como le llamó

el artista, no heredó, por lo menos, los prestigios de Rabuyate y no vuelve a citársele poco después de muerto el florentino ¿marcharía a la tierra del padre, donde tenía intereses?

De todos modos, y sea como fuere, se revela, estudiando en los extractos que aportaron Martí y Alonso Cortés, Beneditto Rabuyate como un gran pintor en estas tierras. Adquiere durante más de un tercio de siglo la primacía en la pintura vallisoletana; es el jefe de ella, ciertamente, y ¡no se conocen sus obras! No se ha identificado, más que por indicios, la tabla del Museo de Valladolid. Lo probable será que muchas pinturas que andan por Castilla atribuidas a artistas italianos de gran nombre, pero sin otra razón que parecidos y semejanzas más o menos vislumbrados, sean del artista florentino, fresquista de mérito como lo fueron tantos pintores de Italia en aquel brillante siglo.

XI

OTROS PINTORES DEL SIGLO XVI

Alternando con los artistas enumerados y mencionados en los dos capítulos anteriores, aparece en Valladolid una serie copiosísima de pintores, los cuales llenan por completo los tres últimos cuartos del siglo XVI con una labor intensa, imposible de detallar.

Casi todos ellos son artistas indígenas, naturales de Valladolid o de su comarca; no tienen, por lo general, tendencias decididas, ni tampoco el afán de asimilarse ideales novísimos. Marchan lentamente con los tiempos, y hacen buen papel no desentonando nunca al lado de las corrientes artísticas, con las cuales caminan bien compenetrados del ambiente que se respiraba, aun cuando parece que son arcaicos algunas veces, cosa nada de extrañar, pues aunque se hubieran dejado sentir los efectos de las pinturas de los que venían de Italia, ya naturales de estas tierras, ya de las mismas italianas, los artistas indígenas, los que no habían salido del terruño, conservaban una cierta independencia para interpretar las ideas renacentistas, así como se asimilaron, en tiempos anteriores, mucho del arte flamenco

mezclándolo a su especial modo de ver las cosas que ha hecho quede imprecisa aun la que pudiera llamarse escuela castellana.

Arcaísmo es lo que se observa, no pocas veces, hasta llegar a la segunda mitad de la centuria XVI, y un ejemplo bien patente de ello está en las pinturas en tabla del, más que por un concepto, interesantísimo retablo mayor de la parroquia de Santa María del Castillo, en Olmedo, que a pesar de estar fechadas en 1550 conservan resabios muy anteriores, que han conducido a clasificarlas como de la escuela de Alberto Durero (1), y es sabido que cuando en los escritores locales del siglo XIX salía a relucir Durero, era para querer significar obra de primitivos, con tendencias góticas, obra antigua incomprendida por los clasificadores de nuestros fondos artísticos.

Poco después ya, en el pleno desarrollo de la segunda mitad del siglo, cuando, indudablemente, el asiento de Rabuyate en Valladolid había de dejar consecuencias de su estilo florentino, evoluciona la Pintura algún tanto y, aunque retardada, acomete de lleno las composiciones religiosas, pues nunca se salió de los temas sagrados con los que se decoraban y adornaban retablos de iglesias y capillas, y se hace más libre al interpretar el dibujo y pretender ser colorista, no consiguiendo, sin embargo, obras maestras, pues que siguió la Pintura supeditada a la Escultura, dominante en toda la centuria como reina y señora. Se inspiran las composiciones, sin duda por efecto de la costumbre de verlos, en los relieves que magníficamente labraron los entalladores que se desprendieron de las menudencias góticas, no sin cierta timidez, y puede decirse que no había diferencia notable, a no ser en la falta de bulto o volumen, entre las pinturas y los relieves policromados; parecía como que a las composiciones historiadas de talla se las fué rebajando el relieve hasta dejarlas planas, pues tablas fueron casi siempre las recuadradas pinturas de grandes dimensiones que en los retablos se colocaron.

Esta, puede decirse, fué la síntesis de la Pintura en Valladolid, observada en los artistas que de la villa no salieron o que aquí aprendieron el oficio. Los que pudieron llamarse maestros, no dejaron discípulos asimilados a sus estilos o maneras. Esa independencia de carácter, de que tantas veces me he hecho eco,

(1) Ortega Rubio, *Los pueblos de la provincia de Valladolid*, II, 287.

domina siempre en la región, y muy principalmente en el Arte en Valladolid, y ningún gran maestro tiene sucesores, no por incomprensión ni por falta de aptitudes técnicas para seguirle, sino por bárbara independencia del carácter: hay que ser lo que sea uno mismo, con todos sus defectos y vicios, pero sin mezclas de ningún género; vulgar, si se quiere, sin grandes inspiraciones; pero tenaz, constante, algo tradicional; lo que dé la tierra.

Si no en producciones artísticas de la Pintura de verdadero mérito e importancia, es abundante Valladolid en pintores en el siglo XVI. No se contaban muchos hasta hace poco tiempo; mas los trabajos de investigación han acrecido considerablemente el número, y con la publicación de pleitos por Martí y Cortés, con las demás noticias de escritores como Ponz, Bosarte, Ceán Bermúdez, Conde de la Viñaza, y otros más modernos, se ha conseguido formar una larga lista de pintores, en la que están incluidos los más importantes, los cuales desarrollaron, con los ya mencionados anteriormente, la Pintura vallisoletana durante la mayor parte del siglo XVI.

Esos extractos de pleitos publicados, además de los nombres de gran número de pintores y otros artistas, dan series de noticias curiosas de relaciones de unos con otros y hasta, agrupados los individuos, forman familias completas dedicadas a la misma actividad. Ejemplos han de verse y se citarán unos cuantos.

Contemporáneo de Berruguete y compañero de él en más de una ocasión, fué el pintor Antonio Vázquez, quien debió ser artista de nombre en Valladolid y podía alternar con los maestros aquí establecidos. La noticias biográficas del pintor Vázquez no son muy abundantes; pero sí de cierto interés.

En 1525 tenía 40 años y era buscado para trabajos de su arte. Declaró en el pleito de Berruguete con Don Alonso Niño, sobre el tríptico para la iglesia de San Lorenzo, y expuso que Niño habló con Vázquez para que entre él y un compañero suyo que vivía en León se hiciese la obra de la pintura del tríptico. Escribió al compañero para que viniese y poder concertar la obra; pero dos días antes de que llegara el de León, se hizo el concierto con Berruguete. Llegado el artista de León, este y Vázquez se avistaron con el Merino mayor Don Alonso, el cual les dijo que había estado esperándoles, y por tardar se concertó con Berruguete no hacía más de dos días.

Con Berruguete, y otros pintores, firmó el memorial solicitando se pudiera hacer albayalde en Medina del Campo, y con Berruguete ha de vérselo más tarde, cuando en 10 de Septiembre de 1551 salieron fiadores de Inocencio Berruguete y Miguel de Barreda al contratar el retablo mayor del monasterio de la Trinidad calzada de Valladolid, que, por cierto, se creyó en un tiempo obra de Alonso Berruguete.

En obras de la profesión vésele en la pintura del retablo que el mismo día que él, contrata hacer Gaspar de Tordesillas con Juan Gutiérrez Alderete, escribano de la Audiencia, para la capilla de Doña Isabel Hernández Alderete, en Simancas. El 18 de Octubre de 1536 se otorgaron los contratos y, por el del pintor, Antonio Vázquez se comprometía, a más de pintar y dorar la obra del entallador, a pintar «los siete tableros del retablo y... los cuatro de los rebeses» con «figuras y estorias que el dicho Juan gutierrez alderete» indicara, «todas hechas al olio de muy buenas colores.»

Es esta la única obra auténtica que conozco de Antonio Vázquez, y se conserva, por fortuna, en la capillita o altar de los Alderetes al lado de la Epístola de la iglesia parroquial de Simancas. En un arco abierto en parte del grueso del muro existe la sepultura de Doña Isabel Hernández Alderete y de su hijo Juan Gutiérrez Alderete, con losa con escudo central e inscripción en el frente, que hace de frontal de la mesa de altar. Sobre ella está el retablito que labrara Gaspar de Tordesillas, obra plateresca de no gran importancia, hasta por las escasas dimensiones. Se reduce a algunas columnillas abalaustradas y pilastras y molduras talladas con grutescos. En la parte de pintura, que es lo más interesante de la obra, se compone de dos cuerpos con tres tablas cada uno; de modo que falta la pintura del medio punto que serviría de fondo al Calvario de remate, de toda talla en sus tres figuras clásicas. Esa sería la séptima tabla del frente. Las otras cuatro tablas están en los costados llenando el grueso del arco desde el fondo o frente del retablo hasta el paramento exterior del muro: los *reveses* que dice el contrato.

Por ella se ve que fué Vázquez un pintor atrasado, arcaico con relación al tiempo en que la pintura se hacía. Muy en su lugar hizo la crítica Martí de las pinturas de Antonio Vázquez, diciendo que eran «secas, duras, sin calidades de color; pero minuciosa y delicadamente ejecutadas, llamando la atención

una de las tablas de los *reveses* donde están representados los fundadores de la capilla amparados por un obispo, porque en su género y estilo es muy bella, y por que su estilo parece armonizar más con los trajes de fines del siglo xv o principios del xvi que visten las figuras—trajes pintados con mucho primor y conclusión—que no con el año 1536 en que fueron ejecutados y en cuya época había marcado nuevo rumbo Alonso González Berruguete con sus *cuadros de pincel*.» Así es, efectivamente. A no saberse de cierto que las obras del entallador y del pintor del retablo se concertaron el mismo día, cualquiera pensaría que las del pintor eran más antiguas y el retablo se hizo para aprovechar aquéllas.

Los diez asuntos que se observan son los siguientes: Cuerpo alto del frente: en el centro la Resurrección del Señor (84×56 cms.) con Cristo ya fuera del sepulcro y en la parte inferior los guardianes dormidos. Izquierda del observador (87×43), un pequeño ángel alado sentado en la losa del sepulcro; en el primer plano un guardia dormido y delante del ángel, de pie, las tres Marías, llevando la Magdalena los aromas para embalsamar a Jesús. Derecha (iguales dimensiones que la anterior), Jesús y los dos discípulos camino de Emaus.

Cuerpo bajo o zócalo: Centro (51×34), el Descendimiento. Izquierda (40×34), la Cena de Jesús con los Apóstoles; el Señor está cubierto con un manto encarnado echado sobre los hombros y sujeto con broche sobre el pecho; tiene la mano izquierda apoyada en la mesa sosteniendo el pan y la derecha levantada en actitud de bendecir; el torso le tiene descubierto, desnudo, con solo el paño superfemoral y con la llaga en el costado, detalle curiosísimo que no recuerdo haber observado en ninguna otra representación de la Cena. Derecha, siempre del observador (40×34), Santo Tomás metiendo las manos en la herida del costado de Cristo; éste también desnudo, con el paño superfemoral y manto encarnado sobre los hombros.

En el costado izquierdo (uno de los *reveses*), arriba (93×25), un papa, sentado, con cruz vestida con manga en la mano izquierda y bendiciendo con la otra (San Gregorio?); en la tablita inferior (33×24), dos donantes, hombre y mujer (Doña Isabel y su hijo Juan?) presentados por un obispo: estos son los retratos que encomió Martí. En el costado derecho del retablo, la tabla superior (93×25) representa un cardenal sentado en actitud de

escribir (San Jerónimo?); la tabla inferior (33×24) lleva dos donantes, mujeres, de la familia, quizá hijas, de Doña Isabel Hernández Alderete.

Aunque ya muy retrasadas estas pinturas, como he dicho, son muy curiosas e interesantes; hechas con minuciosidad y cuidado excesivo, son un recuerdo de aquellas tablas semigóticas de los tiempos de los Reyes Católicos en los cuales el autor aprendió a pintar, no sabiendo desentenderse luego de la tradición ni evolucionar al compás de los días.

Por el estilo de esas tablas, aunque las figuras son de mayores dimensiones, y de la misma época, pues está el retablo fechado en 1538, son otras pinturas del altar de la llamada capilla de los Bretones en el costado del Evangelio de la misma iglesia del Salvador en Simancas, y no sería difícil que resultara ser el artista el mismo Antonio Vázquez, pues hay muchas similitudes entre ellas y las de los Alderetes. El fondo del altar tiene un Cristo de talla apoyada la cruz en una tabla con la Virgen y San Juan pintados. El costado izquierdo ofrece la Magdalena, y el derecho, Santa Catalina. Aun hay otro retablito, inmediato al de los Bretones, también con pinturas de los mismos tiempos; mas sus semejanzas con las de los Alderetes son menos notadas.

En 13 de Abril de 1537 concertó Antonio Vázquez con el bachiller Juan Hernández de Vallejo, relator de la Contaduría mayor de S. M., pintar y dorar el retablo de la advocación de San Lucas en la iglesia de San Lorenzo de Valladolid, viéndosele en 20 de Marzo de 1538 cobrando ocho ducados porque «doró de oro y carmesí la madera de una cama que aquí se hizo para su alteza», el luego Don Felipe II.

Intervino Antonio Vázquez en las obras de ornato de la villa en la entrada de la princesa Doña María de Portugal, primera mujer de Don Felipe II. El 15 de Octubre de 1543 el Ayuntamiento mandó se pagasen a Antonio Vázquez, pintor, y Gaspar de Tordesillas, entallador, cuatro ducados por el modelo de un arco para el recibimiento de la princesa y «por las vajas que hicieron en la postura de los arcos que se an de hacer y por el trabajo que tuvieron.» El día 26 acordaron pagar 70 ducados a Antonio Vázquez y Melchor de la Barrera por el arco que habían de hacer en la Corredera. Se habían de hacer tres arcos triunfales para el recibimiento de la princesa, y se había acordado días antes de esas fechas, el 12 de Octubre, mandar pagar a

«maestre geronimo» 250 ducados de oro en que estaban concertados los tres arcos. Ese «maestre geronimo» ¿era el hijo de Antonio Vázquez? La entrada de los jóvenes esposos se efectuó el 22 de Noviembre de 1543.

En otras menudencias veo ocupado luego a Antonio Vázquez. En 1544 pintó los facistoles de la Antigua de Valladolid, y en 1548 tasa con Giralte y Francisco Martínez el monumento que hizo Juan de Juní para la Antigua, siendo dudoso que Giralte fuera el que sostuvo el pleito con Juní por el retablo mayor de la misma iglesia, y Vázquez el mismo Antonio o su hijo Jerónimo, pues las relaciones de Giralte y los Vázquez no eran nada cordiales con Juní, precisamente por el retablo de la Antigua. Antonio Vázquez y su cuñado Gregorio de Ribera, pretendieron que Juní les diera parte en la obra de dicho retablo, en la pintura del mismo; Juní se negó a ello y como los otros se enojaron, armaron la cuestión que motivó el pleito entre los escultores. Así lo dijo Juní en lo que preguntaba en un interrogatorio, y así lo confirmaron Alonso de la Carrera y Pedro de Santisteban. De todos modos la parcialidad de los Vázquez era patente. Sospecharon que la traza que presentó Giralte pudiera estar pintada por Vázquez, y el hijo de éste, Jerónimo, fué el que llamó «poca cosa» al Entierro que labró Juní para el obispo de Mondoñedo.

En otros detalles se le registra a Antonio Vázquez, pero no de su oficio. El 25 de Enero de 1554,—cita del Conde de la Viñaza,—firman Vázquez y Miguel de Barreda, pintor, y con licencia de su mujer, Agueda Ponce, una carta de imposición de censo a favor de la Señora Catalina de Arteaga; en 20 de Julio de 1558 se citan unas casas en la calle de Renedo que lindaban con otras de Antonio Vázquez, pintor; y en 20 de Abril de 1559 salió fiador con Francisco de Salamanca, trazador, de su hijo Jerónimo y Gaspar de Palencia, de la obra de pintura del retablo de San Antón que costeaba la viuda de Alonso de Quintanilla, Doña Ana de Taxis.

Indudablemente, Antonio Vázquez, como otros muchos artistas, pintaría bastante y nunca estaría ocioso; pero se conoce poco de todos ellos; no ha sido poca suerte sacar a relucir sus nombres aunque se ignoren sus obras.

Sucesor en el Arte de su padre Antonio fué el pintor Jerónimo Vázquez, de quien dijo Ceán Bermúdez que residía en Valla-

dolid en 1568 y era discípulo de Gaspar Becerra, cuando apenas salió de Valladolid.

Enemigo acérrimo, como su padre, de Juan de Juní, declaró contra éste en 1548, en el pleito contra Giralte, en tonos despectivos y hasta ofensivos para el nombre del maestro, si bien, más adelante, debieron hacer las paces, quizá fallécido Antonio Vázquez, porque Jerónimo vió el retablo de Juní en 1561 para informar sobre si se podía adelantar dinero al artista, para terminar la obra, y ahora no desprecia esta y su informe es favorable a la pretensión del maestro.

Contrató varias obras, siempre asociado de artistas de valía. En 19 de Septiembre de 1551, con otros, toma parte en el concierto para hacer un retablo completo de escultura y pintura y dorado para la capilla mayor de San Francisco de Talavera, que costeaba Don Juan Juárez de Carvajal, obispo de Lugo; siendo los consocios, como entalladores, Antonio de Escalante, Diego de Castro y Francisco Velasco, y como pintores, como él, Miguel de Barreda y Juan Tomás Celma. Barreda parecía ser el maestro más significado, quizá por la edad.

Contrató Jerónimo Vázquez, en unión de Gaspar de Palencia, en 20 de Abril de 1559, la pintura del retablo de San Antón de Valladolid, del que se dijo salió fiador el padre del primero. Y tras de algunas menudencias, como tasar en 1560 varias cosas en la fortaleza de Simancas, y en 1563 las imágenes y retablos de Doña María de Bazán, condesa de Miranda, la cual falleció el 24 de Junio de dicho año, aparece de 1567 a 1571 pintando el retablo mayor de la parroquia de Quintanilla de Abajo, el cual dentro de su composición algún tanto movida y al lado de relieves historiados, existen ocho tablas inmediatas al cuerpo central con los asuntos del Nacimiento de Jesús, la Salutación a Santa Isabel, el Descendimiento y otra de asunto desconocido, a la izquierda del visitante y de arriba a abajo, y a la derecha, la Adoración de los Reyes, el Nacimiento de San Juan Bautista, el Embalsamamiento del Señor y otra de asunto ignorado.

Según los libros de cuentas de la parroquia de San Millán de Quintanilla de Abajo, Jerónimo Vázquez debió contratar la pintura del retablo mayor en 1568; pero debió comenzarla en el año anterior, pues en las cuentas correspondientes a dicho año, formalizadas en 27 de Enero de 1568, aparecen dos parti-

das de 26.878 y 17.000 mrs. pagadas a Jerónimo Vázquez; en las de 1568, se le pagan otras dos de 4.904 y 27.000; en las de 1570 otros 28.250 mrs. y 506.746 en las de 1571; en total, según esas partidas, 610.778 mrs., o sean más de 1.628 ducados.

La crítica que puede hacerse de la pintura de Jerónimo Vázquez, sería una repetición de la de su padre. Tuvo fama de buen pintor; pero por estas tablas de Quintanilla habría que juzgarle de rezagado en la marcha y desarrollo que llevaba el arte en su tiempo. Era uno más de los pintores de la tierra; duro en el dibujo, sin brillantez en el colorido, falto de estudio del natural, minucioso; mas carente de cualidades precisas y personales, por lo que es tan difícil clasificar las obras pictóricas del tiempo de que se trata. Fué un buen pintor, sin descolgar, sin embargo, y sin asimilarse las influencias que ya por sus días corrían por Valladolid. Se le califica de los principales de la villa, y por ello fué nombrado tasador, en 1570, en el pleito de Rabuyate por lo de la iglesia de San Andrés de Valladolid, siendo propuesto por el licenciado Covarrubias; pero estaba entonces trabajando en sus obras en Tordesillas (obras que ignoro a qué pudieran referirse) y no tasó la labor del florentino, aunque declaró en el pleito diciendo que era de 50 años de edad (en 1570) y morador en la parroquia de San Benito a la colación de San Pablo.

Pintó, doró y estofó el retablo mayor de la iglesia de Simancas en 1571, cuyo ensamblaje y escultura habían hecho Inocencio Berruguete y Juan Bautista Beltrán. Se tasó la obra de pintura en 2.145 ducados y rechazada la tasación, se mandaron rebajar 245 ducados. Puso pleito el pintor; pero fallecido este, su cuñado Simón López, marido de su hermana y heredera Angela Vázquez, se conformó en 1584 con los 1.900 ducados.

Pintó también en 1579 en Villagarcía una guarnición de un retablo, uniendo su nombre a los de tantos artistas cuyas labores se abonaban a cargo de la viuda de Don Luis de Quijada. Aun en 16 de Enero de 1580 otorgó poder a favor de Gabriel Vázquez de Barreda, pintor, «para poder partir e dividir entre mi y anton calvo pintor v.º de la ciudad de palencia la obra del rretablo de la y.^{sia} de sant pedro de que cada uno de por si tiene hecho su contrato... para que cada uno aga la mitad de la obra del dho. rretablo», lo que prueba, por lo menos, otra obra contratada por Jerónimo Vázquez, y en sociedad, pero no esti-

mable, seguramente, cuando se quería dividir y separar lo de cada uno.

Sucesor de estos Vázquez como pintor no debió existir. Es probable lo fuese, de algún modo, el Vázquez de Barreda que acabo de mencionar, ya de menos importancia por intervenciones en que se le ve en obras de pintura (1).

Jerónimo Vázquez no tuvo sucesores directos, pues en 1584, a cuenta de las obras del retablo mayor de Simancas se acabaron de abonar los 1.900 ducados a Simón López, esposo de la mencionada Angela Vázquez.

El que se da como pariente cierto de los Vázquez es Gregorio de Ribera, cuñado de Antonio Vázquez. Declaró en el pleito de Berruguete con Don Alonso de Niño, en 1525, y firmó el memorial por lo del albayalde de Medina del Campo; y sólo se sabe de él lo dicho antes sobre la participación que quiso tener en el retablo de la Antigua, especie que confirmó también Diego de Salcedo al otorgarse la escritura de Juní en casa del provisor. Apareció luego con los dos italianos Dionis y Rabuyate, para dar su opinión sobre las trazas del retablo hechas por Juní y Giralte, y, es claro, se pronunció por las del segundo.

De trabajos suyos no se sabe nada; quizá laborase siempre con su cuñado. Estuvo casado con Francisca de Silva y ya había fallecido en 4 de Abril de 1560.

Varios pintores se cuentan entre los que trabajaron con los Vázquez en distintas obras, como consocios la mayor parte de las veces. Uno de ellos, muy afecto a los Vázquez, fué el mencionado Miguel de Barreda. Aparece ya como pintor en 1542 y declara en 1548 en el pleito de Giralte y Juní por el retablo de la Antigua de Valladolid a favor del primero, como era de suponer dada su amistad con los Vázquez; pero no se le observa en obra de importancia y trabajando por propia cuenta, hasta que en 10 de Septiembre de 1551, en unión de Inocencio Berruguete, trató con el prior de la Trinidad calzada de Valladolid el reta-

(1) Declaró en 1588 en el pleito de Gregorio Martínez contra el licenciado Arévalo Sedeño, por un asunto que se citará oportunamente, y en 6 de Mayo del mismo año figura en una escritura de censo como Gabriel de Barreda. En 1590 sostiene pleito con Luis de Soto y sus hermanos, y de él se deduce que tuvo una hermana llamada Jerónima y que fué nieto del pintor Francisco Vázquez.

En 21 de Junio de 1596 se obligó a dorar la madera de lo alto de una carroza, y ocho pilares para la misma, de Don Manrique de Lara, duque de Nájera, en el plazo de ocho días y por 350 reales. Es la única labor que se cita de él.

blo mayor de la iglesia, obra muy principal que se ajustó en 3.300 ducados por toda la talla, imaginería, ensamblaje, dorado y estofado, tan buena obra que se creyó por mucho tiempo lo era de Alonso Berruguete, según se ha dicho.

Fué Miguel de Barreda uno de los tres pintores que, como se recordará, con los otros tres entalladores, contrataron el retablo del obispo Carvajal en Talavera, y recuerdo también que el Francisco Velasco, entallador, era el yerno de Gaspar de Tordesillas.

Barreda, como amigo de Inocencio de Berruguete, a su favor declaró en Septiembre de 1552 en el pleito que el escultor sostuvo con Pedro González de León por las sepulturas de éste y su mujer Doña María Coronel en el convento de la Madre de Dios en Valladolid, y prueba que era artista de aprecio en cuanto que tasó la obra de Rabuyate (en 1554) en el convento de la Concepción con motivo del pleito sostenido contra Lomelín. Tasó la labor en 450 ducados; otros lo habían hecho en 330 y 500 ducados.

No se registran trabajos de Miguel de Barreda en mucho tiempo, y ya viejo aparece en 1578 cobrando parte de las custodias que pintaba en la iglesia de Villagaréa por cuenta de Doña Magdalena de Ulloa, cobrando otros trabajos en 1596, en que tenía 80 años el pintor.

Otro pintor, consocio de Vázquez, fué Juan Tomás Celma. Toma parte en el contrato para el retablo de Talavera, y figura en 1553 con poder del convento de San Benito de Valladolid para intervenir en todos sus pleitos, declarando en 1555 en una demanda del convento contra Alonso Berruguete por vender vino junto a sus casas principales frente a San Benito. Tenía entonces Celma 37 años.

Como pintor, firmó con Francisco Velasco, escultor, en 6 de Septiembre de 1557, las condiciones para hacer el retablo de Doña Francisca Mudarra, viuda del licenciado Francisco de Lerma, en San Benito, y declara en 20 de Abril de 1578 deber 24 ducados al Sr. Benito Ronco por pintar dos cortinas para un retablo de Nájera del que fué entallador Diego de Roa y debió pintar Celma.

Aparece tomando dinero de Don Francisco de Salcedo, por lo que constituye un censo en 26 de Agosto de 1574, y debió fallecer entre el 20 de Abril y 26 de Septiembre de 1578. Estuvo

casado con Magdalena de Cembranos y dejó un hijo, Rafael Celma, que fué rejero, como lo fué también el padre.

El Juan Tomás Celma que, según Martí sale fiador en un censo que tomó Diego de Castro, entallador y maestro de hacer coches, en 19 de Marzo de 1582 no podía ser el pintor y rejero si falleció en 1578. Sería algún individuo de la familia, pues Celmas hubo varios y confunden los nombres. Hubo un Benito Celma, escultor; un Juan Bautista Celma, pintor y rejero; y el Juan Tomás Celma, pintor, escultor y rejero, todos en el siglo XVI.

Un pintor de bastante estimación estuvo al lado de los Vázquez, Gaspar de Palencia que, joven, de 22 años, aparece en 1553 como vecino de Valladolid en los oficios de escultor y pintor, por lo que declaró en el pleito de Inocencio Berruguete con Pedro González de León.

Entre sus obras se contaban la pintura que con Jerónimo Vázquez hizo en el retablo, ya mencionado, de San Antón, cuya obra de pintura contrató en 20 de Abril de 1559, habiendo sido concertada la de escultura en 1553 con los escultores vecinos de Medina del Campo, Leonardo de Carrión y Diego Rodríguez.

Fué Gaspar de Palencia un buen pintor y muy apreciado, y una prueba de ello está que en 21 de Marzo de 1565 se notificó a Juan de Juní y Gaspar de Palencia la postura que había hecho Matías de Espinosa para hacer el arco para el recibimiento de Doña Isabel de Valois; pero aquellos no quisieron hacer baja porque «tenían otras cosas en que entender» y no podían dedicarse al arco.

En 1569 pasó Gaspar de Palencia con Gaspar de Hoyos a Astorga para tratar de pintar, dorar y estofar el retablo mayor de la Catedral labrado por Becerra, y seguía la estancia allí en 1570, como se hizo constar en la tasación que dió de la pintura de Rabuyate en San Andrés, que por cierto fijó en 150 ducados.

Se trató con Gaspar de Palencia, pintor de Valladolid, y Diego de Urbina, de Madrid, sobre postura y condiciones para pintar el retablo de San Eutropio de El Espinar, que hicieron Francisco Giralte y Juan Manzano; pero se concertó la obra con Alonso Sánchez Coello el 14 de Febrero de 1574, siendo Gaspar de Palencia, con Juan de Cerecedo, vecino de Alcalá de Henares, tasador de la misma obra que al detalle conocería por sus condiciones.

Contrató el 19 de Diciembre de 1568, con Juan de Salamanca, la pintura del retablo de la iglesia de San Antón en la Pedraja de Portillo, y cobró 2.200 rs. en 1584 de lo que pintó en Villagaría, y en 25 de Agosto de 1591 concertó la obra del retablo que el Doctor Bernardino de Salas, médico, erigió en el convento de la Trinidad calzada e hizo Adrián Alvarez.

Gaspar de Palencia declaró en el pleito que sostuvo Celma con el Dr. Bello; tasó, con Juan de Carrancejas, en 1554, en 500 ducados lo de Rabuyate con Lomelín; con Diego Pérez, en 1567 lo de Rabuyate con el Duque de Osuna; y en 16 de Mayo de 1589, las hechuras de imágenes de bulto y otras cosas, una tabla de Nuestra Señora con sus puertas, otra tabla de pincel, dos figuras de bulto, que quedaron de Doña Francisca de Cepeda.

Nació Gaspar de Palencia hacia 1535; estuvo casado con Isabel Sánchez, de la que, por lo menos tuvo dos hijas bautizadas ambas en San Julián, en 10 de Abril de 1561, María, y Ana en 2 de Marzo de 1569. En 1591 no era feligrés de San Julián, pues vivía en el pasadizo de Don Alonso (calle de la Pasión). En 6 de Febrero de 1569 sacó de pila en San Miguel a Francisca, hija del pintor Antonio Rodríguez y de Ana Ramírez.

En el apunte biográfico de Beneditto Rabuyate, pudo observarse que además del florentino, otros dos pintores intervinieron como contratistas, según diríamos hoy, en el arco para el recibimiento de la reina Doña Isabel de Valois, en 1565, en Valladolid. Fueron consocios de Rabuyate, Matías de Espinosa y Antonio de Avila, artistas que habían de bajar muchísimo de la categoría del italiano. Poco se tiene registrado de ellos. De Espinosa me ocuparé algo más tarde.

Antonio de Avila aparece en los Libros del Regimiento recibiendo dinero, con Rabuyate y Espinosa, en 4 y 20 de Marzo de 1565, y en 22 del mismo mes con Rabuyate (30 ducados), por la pintura del susodicho arco, que motivó con el Ayuntamiento el pleito ya mencionado. No se le observa en trabajos de empeño de pintor, pues se le cita solamente en 1570 como perito, con Antonio Zamorano, en el pleito de Rabuyate por lo de la iglesia de San Andrés, y se le ve en 16 de Febrero del mismo año otorgando una escritura en nombre de Hernando de Caldo, contador de S. M., y en 15 de Septiembre dando una carta de pago. Estuvo casado con María de Ribera, hija, quizá, del pintor Gregorio de Ribera, y una muestra de su amistad con Rabu-

yate la da el hecho de que este fué padrino de bautismo de su hijo Luis (21 de Febrero de 1569).

Pintores que, además de los tres citados, trabajaron en el arco ruidoso por el recibimiento de la Valois o salen a relucir con motivo del pleito subsiguiente, se cuentan varios, y sólo he de enumerarles y mencionarles muy brevemente.

Pedro de Gamiz era vecino de la ciudad de Vitoria y pintó en lo añadido en el arco, por lo que figura recibiendo en 10 de Mayo ochenta y cuatro reales a cuenta de los jornales que le abonaba el mayordomo de propios del Ayuntamiento de Valladolid.

Los hermanos Juan y Julián Maldonado, vecinos de Cuéllar, cobraron también del mayordomo del Ayuntamiento, en 20 de Marzo de 1565, por lo que tenían que pintar en el arco. Debieron ser artistas muy medianos, pues Rabuyate dijo de ellos que se habían encargado de los corredores y no pudieron cumplir ni contentó lo que hacían, por lo que tuvieron que dejarlo y encargarse de ello Rabuyate. Ajustaron la obra de su parte en cuarenta ducados. Se conoce que por las prisas de los preparativos del recibimiento de Doña Isabel de Valois se avisó a pintores forasteros, y se admitió en las labores de ornato de la villa todo lo que vino, aunque con mediano éxito de su trabajo.

Se ha visto ya que Juan Díaz fué oficial de Rabuyate. Trabajó en el consabido arco y declaró en el pleito del mismo en 1567, en que hizo constar tenía 24 años. Muy adicto al florentino, declaró en el pleito por la pintura del retablo de los Alderete en Tordesillas, diciéndose entonces feligrés de Santiago de Valladolid, y acompañó a Beneditto, como oficial, a Peñafiel cuando éste fué a pintar para el Duque de Osuna. Por cuenta propia pintó en 1579, el paso de la Degollación de San Juan Bautista, de la cofradía de la Pasión, hecho por el escultor Andrés de Rada, y declaró en 1580, siendo de más de 40 años, en el litigio de Gregorio Martínez con Doña Francisca Bernaldo por las pinturas que el último ejecutó por cuenta del licenciado Pedro Márquez.

Calificado de buen pintor fué Pedro de Iburguren, y, sin embargo, no se conocen obras suyas. Intervino en dos pleitos de Rabuyate: en 1570, con Sebastián Martínez, tasando en 39.268 mrs. la pintura al fresco de la iglesia de San Andrés, y declarando, al año siguiente, en que dijo tener 25 años, en el pleito

con Portijani. En obra suya se le observa en cosa de no gran importancia, como se desprende de que en 10 de Marzo de 1573 dió poder a Juan de Zuazo, también pintor, para que cobrase de Cieza, entallador, y otros como alcaldes de la cofradía de las Angustias, diez ducados, resto de catorce, en que concertó con ellos pintar «dos figuras de njeudemus y abarimatea que pinte—decía—de las ynsinias que tienen y lleban en su procesión el viernes santo.»

De más significación que estos, pero nunca de la que tuvieron muchos años antes predecesores suyos, fué Luis de Villoldo, quien en 1565, pintó con Baltasar de Castro, ambos vecinos de Palencia, la fachada de las Casas Consistoriales, así como hizo seis figuras y renovó otras dos en el arco de la entrada de la reina. Declaró en 1581 en el pleito que Rabuyate sostuvo con Alderete sobre el pintar el retablo de Juní en San Antolín de Tordesillas, en cuya declaración se dijo ser de 36 años y vecino de Valladolid, y figura en 28 de Octubre de 1585 siendo padrino de bautizo, en el Salvador, de Dionisia, hija de Baltasar Monje, batidor, y de María Hernández. Ya de alguna edad (en 6 de Enero de 1594) se casó en la parroquia de Santiago con María Jurada.

Otro pintor que trabajó en el taller de Rabuyate fué Juan de Torres. Era vecino de Huete, y declaró en 1581 en el pleito de la pintura del retablo de Alderete en Tordesillas, diciéndose estante en esta villa y tener 26 años de edad. Juan de Torres cobró en el año 1605 por componer espejos y otras cosas curiosas referentes al salón de fiestas del Palacio real. Estuvo casado con María de Bustamante, y en 11 de Agosto de 1614 el matrimonio vendió a Andrés Carreño y su mujer Mencia de Mesones, una casa grande en la calle de Santa Lucía. Sin saber la causa, Martí supuso dos personas distintas el Juan de Torres de 1581 y el del siglo XVII; pero en 1614 podía tener 59 años el primero y no era edad excesiva para no ser el mismo que el segundo.

XII

EL PINTOR VALLISOLETANO GREGORIO MARTÍNEZ

Después de tantos nombres de pintores y tantas fechas como se han barajado anteriormente, sirviendo de principal guía Martí en sus *Estudios histórico-artísticos*, y con tan poco provecho, como se ha visto, pues se han encontrado pocas obras pictóricas que a los mencionados artistas se les pudiera atribuir, es un consuelo llegar a trabajar con noticias de las cuales sale un pintor de cuerpo entero, según se ha dicho antes, que si no siguió precisamente los derroteros de Rabuyate, algo de él aprendió por su filiación florentina y por creer que no salió de Valladolid, por lo menos en los años en que se dedicó al aprendizaje del oficio.

Esa figura está hoy perfectamente determinada y fijada, y si un día pareció un misterio, los copiosos, aunque desordenados, datos de Martí, recorrieron el velo, y el enigma del traído y llevado Martínez, sin saber quién pudo ser, se ha aclarado perfectamente, y ya no hay dudas ni incertidumbres, resultando, por añadidura, un buen pintor el buen Gregorio Martínez, del que procuraré hacer un programa de biografía, relacionando su nombre con los demás Martínez de la familia, que no dejaron de abundar y residieron todos en Valladolid y la mayor parte de ellos pintores fueron.

El apellido Martínez en monograma puesto al fin de una gran tabla del convento de San Agustín, de Valladolid, descubrió la existencia de un excelente pintor que Don Antonio Ponz bautizó con el nombre de José. No hay para qué decir que Ceán Bermúdez en el *Diccionario* siguió con el mismo nombre de pintor atribuyéndole, además de los cuadros del retablo de la Anunciación en San Agustín, otras obras en el mismo convento y en el de las Huelgas. Y José le llamaron el historiador local don Matías Sangrador Vitores como los que trabajaron en los inventarios y catálogos de lo recogido de los conventos suprimidos. Don Valentín Carderera anotó ya el nombre de Gregorio Martínez, que no escribió Bosarte, aunque dudaba del de José; pero cayó en el error de atribuir a Gregorio Martínez y a José

Martínez, como dos pintores distintos, mas ambos notables, las mismas obras del convento de San Agustín.

Estas han servido para identificar al artista y ya Gregorio Martínez figura como un pintor excelente, de buena composición, de brío y elegancia que «merece colocarse entre los más célebres artistas de España». Está deshecha la equivocación y no he de detallar lo que unos y otros dijeron. Bastará sentar los hechos ciertos y presentar la obra del pintor vallisoletano, ofreciendo algunos datos de individuos de su familia, pintores como él, aunque no de sus bríos y arrestos.

Gregorio Martínez fué hijo de Francisco Martínez, pintor, y de su mujer, Francisca de Espinosa, y nació hacia 1547. Eso nos lo dejó dicho Martí. Pero Cortés encontró la partida de bautismo en la parroquia de San Miguel de Valladolid, y pudo fijar que el bautizo se celebró el 7 de Julio del año, efectivamente, de 1547, habiendo sido su padrino Juan de Viudas, clérigo, y madrinas la mujer de Juan de los Mozos y Catalina, que lo era de Pedro Marcos.

Hermano de Gregorio Martínez fué Francisco Martínez, a cuyo apellido añadiré, como Martí, «de Espinosa,» para distinguirle de su padre, al que seguiré titulándole «el Viejo», y de otro Francisco Martínez, al que se le pondrá, como modernamente, el segundo apellido de la madre, Ordóñez. Francisco Martínez de Espinosa nació por 1537. Otros hermanos de Gregorio fueron, por lo menos, Magdalena de Espinosa, casada con el escribano Antonio de la Peña, y Matías de Espinosa, casado con Francisca de Sagredo.

De Francisco Martínez el Viejo poco puedo apuntar. Figura en 1546 como testigo en el pleito de Juní y Giralte por el retablo de la Antigua, declarando a favor del segundo; le paga la iglesia de la Antigua en 1548 cuatro reales por haber sido tercero en discordia en la tasación del monumento que para la misma iglesia hizo Juan de Juní; en 1554 tasa, con Ruy López de Araque, lo pintado por Rabuyate en la capilla de Lomelín en la Concepción, en 500 ducados «antes más que menos»; y se dice en 1558 que el velo o guardapolvo del altar mayor de Santiago (1) le hizo el pintor Francisco Martínez por 20 ducados. Vi-

(1) El altar mayor era el interesantísimo de barro cocido o porcelana costeado por el mercader Luis de la Serna.

vió en casa «propia», a censo, seguramente, en los «soportales de la sillería», cuya propiedad era del Hospital de Esgueva. Había fallecido en el año 1560, pues su mujer se dice viuda al otorgar testamento en 10 de Septiembre de dicho año.

Los tres hijos varones conocidos de Francisco Martínez el Viejo fueron pintores, como su padre; mas hay que suponer que los dos más importantes, Francisco y Gregorio, más aprenderían de Rabuyate que de su progenitor.

Es probable que Matías de Espinosa fuera el mayor de los tres hermanos, pues que en 1565 hizo postura, con Rabuyate y Antonio de Avila, para hacer el arco de la Puerta del Campo para el recibimiento de doña Isabel de Valois, tantas veces mencionado en estos apuntes. El pintor Francisco Martínez el Viejo, como se ha expresado, había fallecido ya en 1560 (su mujer murió en 1573), y, por lo mismo, es fácil asumiese Matías de Espinosa la jefatura artística de la familia, por lo que hizo sociedad, como si fuese en representación de aquélla, con Rabuyate y Avila para la obra de decoración y ornato dicha, por lo cual en ella trabajó la familia, además que con motivo del mismo recibimiento de la Reina tomó otra obra, ya que aparece un acuerdo en los Libros de autos del Regimiento vallisoletano por el que se le mandan dar 80 varas de angeo para acabar de hacer el arco de la Costanilla (calle de la Platería) y librar a su favor doce ducados a cuenta de la hechura de este mismo arco.

La actuación de los tres hijos de la familia Martínez habría de ser de valía al lado de la de Rabuyate en el arco de la Puerta del Campo. La de Matías no hay para qué ponerla en duda cuando era uno de los tres contratistas; Francisco Martínez de Espinosa, según declaración propia, no trabajó en el arco por estar enfermo, aunque iba a verle los más de los días, por lo mismo, quizá, que le interesase el negocio de la obra (1); el her-

(1) De Francisco Martínez de Espinosa tengo registradas escasas referencias, habiendo dificultades para aplicarle todas las que resultan a nombre de Francisco Martínez, por existir otro Francisco Martínez, sobrino suyo, como se ha dicho en el texto.

A él se refieren, indudablemente las siguientes: Carta de dote de 10 de Mayo de 1550 a su mujer Juana Velázquez; testigo en el pleito de 1567 por lo del arco dicho para la reina Doña Isabel de Valois; en 1570 declara en el pleito de Rabuyate por lo de San Andrés, y vivía entonces en la colación de San Juan y tenía unos 33 años (muy pronto se casó entonces); sale fiador en 26 de Noviembre de 1594 de Estacio Gutiérrez, y su mujer Magdalena Ruiz, en una escritura; y él, creo, como ya se verá más adelante, intervino en la pintura del túmulo por las exequias de Don Felipe II en la Universidad, en 1598. En cambio no creo que fuera el Francisco Martínez que tasó en 1608 las pinturas del regidor de la ciudad señor Gregorio Romano, como apuntó Martí. Ese tasador lo sería su sobrino.

mano pequeño, Gregorio Martínez, era aun joven, no contaba diez y ocho años y no sabía escribir aún; pero trabajó en el con-sabido arco «desde que se empeço la dicha pintura asta que se acabó.»

No podía ser entonces Gregorio más que un aprendiz, a lo sumo adelantado; pero el estar al lado de Rabuyate hizo avivar su espíritu artístico y, aunque no consta ello, es muy presumible que por más tiempo que lo del arco pintara al lado del maestro florentino y se asimilara algo de su estilo.

Ya formado el artista pintó una obra que si no fué de grandes pretensiones, probaba el prestigio que iba conquistando al calificársela de «bien acabada y perfeccionada.» Fué ella un tríptico «redondo por arriba», del que da noticia un pleito sostenido por el artista, quien por entonces vivía en las casas de Juan Vizcaíno detrás de San Miguel.

Para el Presidente del Consejo de Indias Don Hernando de Vega, por intermedio del oidor licenciado Pedro Márquez de Prado, hizo Gregorio Martínez cuatro pequeñas medias figuras pintadas en cobre representando profetas. Del encargo debieron quedar satisfechos, y el mismo oidor Márquez, y para el referido Presidente de Indias, le encomendó la pintura de otras tres chapas de cobre para un tríptico, cuya parte central tendría tres cuartas de alto por dos de ancho y representaría «vn crucificamiento de cristo con mucha gente de a pie y de a cavallo y en vna de las puertas vna ymagen de nuestra señora con las marías y otras figuras y en la otra puerta a san Juan Ebangelista con otros apóstoles». Por la obra le darían, además de las tres chapas de cobre, ciento veinte ducados. Recibió a cuenta de la labor 300 reales, y terminó las pinturas y el «dicho presidente y algunos pintores las auian visto y se auian contentado dellas».

Como pasaba el tiempo, pues las pinturas se hicieron por 1580; Gregorio Martínez era pobre; no le acababan de pagar la obra; y el oidor Márquez, que le había hecho el encargo directo, había fallecido, el pintor demandó en 1586 a los testamentarios de Márquez, o sus herederos, Doña Francisca Bernaldo y Bartolomé Márquez, hermana y yerno del licenciado (la madre de este tambien se llamó Doña Francisca Bernaldo), vecinos de El Espinar, y por sentencia de la Audiencia de 25 de Agosto de 1587 y confirmación en grado de revista de 19 de Diciembre del

mismo año, se condenó a Doña Francisca, la hermana de Márquez, a pagar a Gregorio Martínez, dentro del plazo de los quince días, cien ducados, rebajando de ellos los trescientos reales recibidos a cuenta.

No me extraña las alabanzas que se hicieran de la pintura de Gregorio, pues se citarán obras aún más pequeñas, que existen por fortuna, y son un encanto. Del paradero de ese tríptico nada sé.

De una obra, magna por las dimensiones, en cambio, se conservan grandes fragmentos en la parroquia de la Magdalena de Valladolid. En 2 de Enero de 1583 contrataron Gregorio Martínez y Benito Ronco, con el maestro escultor Esteban Jordán, pintar en blanco y negro, seis lienzos de angeo, de siete varas de ancho por nueve y media de alto, cuya traza había hecho Jordán. Había de consistir la obra en pintar en cada lienzo cuatro asuntos o historias de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, las cuales llevarían sus divisiones o encuadramientos de pilastras a los lados, con sus capiteles y basas corintias, pedestales y entablamentos con sus molduras de arquitrabe, friso y cornisa. Eran las condiciones que Gregorio Martínez pintase de su mano veinte historias y Ronco las otras cuatro y toda la Arquitectura. Se ajustó la obra en 170 ducados, de los que ciento percibiría Gregorio Martínez y setenta Benito Ronco, y había de estar terminada una semana antes de la Semana Santa de 1583, y de lo contrario abonarían los pintores a Jordán cincuenta ducados de pena.

Parece extraño el contrato, a primera impresión; pero no tiene nada de anormal. Tomó Esteban Jordán de la iglesia de la Magdalena el encargo, y como él no fué pintor, pues contrató la obra con los que pudieran desempeñar el compromiso.

Los lienzos eran para *tapizar* las paredes de la iglesia en la Semana Santa, y pueden observarse aún en la iglesia, aunque no se les ha apreciado mucho y se les va arrinconando, todo por perderse el destino que quiso dárseles al principio, pues debieran estar enrollados y recogidos cuidadosamente y sólo colgarles en los días señalados de la Semana Santa.

Muy difícil se hace determinar cuáles fueron los temas, asuntos o historias debidas a Ronco, y, por tanto, fijar en el resto la colección de mano de Martínez, porque es muy lógico que se quisiera dar unidad al conjunto, y el procedimiento de

blanco y negro se presta menos que otros a observar diferencias (1).

Como cosa muy corriente en el oficio, se le vió a Gregorio Martínez, con Juan Cristóbal también pintor, tasando en 28 de Agosto de 1589, las imágenes y pinturas que dejó a su fallecimiento Don Juan Manuel, obispo de Sigüenza, que retirado de su diócesis, en Valladolid vivió hasta su muerte en la casa de la calle del Empecinado, frente a la fuente de San Martín. Las cosas de madera las tasó el entallador Francisco de Madrid.

Quizá la obra que le diera nombre, o que por tenerle ya adquirido se le encargara, a pesar de hacerse posturas o verificar subasta, como se dice ahora, fué la pintura del retablo mayor de la Catedral de Burgos.

Reunidos los datos que proporcionaron Don Manuel Martínez y Sanz en la *Historia del templo catedral de Burgos*, Don José Martí y Monsó en *Estudios histórico artísticos* y Don Narciso Alonso Cortés en *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII*, se puede formar un extracto del historial de la pintura del retablo burgalés.

Previos edictos puestos en la Catedral de Burgos el 1.º de Diciembre de 1592, los comisionados del cabildo, en 8 de Febrero de 1593, dieron a pintar el retablo mayor a Diego de Urbina, de Madrid, y Gregorio Martínez, de Valladolid, «los más eminentes del reino en su arte» (2).

(1) Poco se puede decir de Benito Ronco. Estuvo casado con Francisca Hernández, hija de Baltasar de Martagón, escribano y vecino de Melgar de la Frontera, y de Clara Hernández, recibiendo Ronco de su suegro en 27 de Agosto de 1576, en Melgar, parte de la dote de su mujer; enviudó su suegro y casó segunda vez con Isabel López, y al fallecer Martagón, en 1587 pidió Ronco los bienes que correspondían a su mujer.

Se acusa poco su actuación de pintor. Pintó en 1578 dos cortinas, por cuenta de Juan Bautista Celma, para un retablo para Nájera, de que fué entallador Diego de Roa, y le llamaba Celma *señor* Benito Ronco, lo que prueba que ya debía ser de alguna edad, y este detalle unido al dato que consigna Alonso Cortés, de que Ronco sostuvo pleito con los hijos de Juan Tomás, que sería Celma, me hace suponer si motivaría aquel la pintura de las cortinas, que debió de ser una especialidad suya, por lo que entraría a pintar los grandes lienzos de la iglesia de la Magdalena en 1583 con Gregorio Martínez.

No se sabe si residió siempre en Valladolid: consta únicamente que el 18 de Mayo de 1580 tomó en arriendo una casa en la villa vallisoletana.

(2) Según Ponz (*Viage de España*, t. XII, c. 2.ª, m. 18) el pintor madrileño se llamó Juan de Urbina y se concluyó de pintar el retablo, cuya operación duró tres años, en 1593. Del mismo modo dijo que el Gregorio Martínez podría ser el mismo de quien ya había escrito en el t. XI, c. 1.ª al tratar del retablo de la iglesia de Tudela de Duero.

También escribió Martínez que el artista de Madrid fué Juan de Urbina, al cual, fallecido ya en 1.º de Octubre de 1593, le reemplazó su hijo, del mismo modo fallecido antes de 12 de Agosto, de 1594, por lo que le sustituyó su hijo, también Diego, regidor de Madrid, que no debía ser artista.

Días antes, según Martí, el 19 de Enero otorgaron poder el hijo y nuera del pintor Diego de Urbina para que éste les representara como fiadores (1). Y el 9 de Febrero, Gregorio Martínez y su mujer Baltasara Ordóñez, como principales, y Baltasar Monje, batidor de oro, Domingo Várez y la mujer de éste, Leonor de Espinosa, hija de aquéllos, como fiadores; Diego de Urbina, el pintor, como principal, y su hijo, también Diego de Urbina llamado, regidor de Madrid, y su mujer Doña Magdalena Cortinas (que no sabía escribir y fué la primera suegra de Lope de Vega Carpio) como fiadores, otorgaron la escritura de compromiso para pintar, dorar y estofar el retablo mayor de la Catedral por 11.000 ducados, con tal que valiera 12.000 ducados, por lo menos, no cobrando sino los 11.000. La iglesia daría aposentos y obradores para ejecutar la obra, la cual habría de hacerse en el plazo de dos años y medio, a contar desde el día que se diera el retablo «desasentado» (desarmado) en los obradores y se hiciese la primera paga. Era condición, del mismo modo, que los que hicieren la obra no podían hacer ausencia de Burgos sin licencia del cabildo.

Al día siguiente, el 10 de Febrero, otorgaron otro contrato Gregorio Martínez y Diego de Urbina con Pedro de Sobremazas, como ellos pintor, vecino de Valladolid, por el que éste se encargaba por cuenta de aquéllos, y por precio de 1.375 ducados, de pintar la mitad de la orden primera del retablo ya asentado, «que es desde la mytad del pasçelon que cvbre el santo sacramento asta el cimientto del vanco», en lo cual hay una historia y dos figuras de relieve.

Se otorgó la escritura de fianza el 9 de Junio de 1593, y los trabajos continuaban cuando en 21 de Abril de 1594 presentó Alonso de Remesal, pintor de mérito de Zamora, un informe pedido por el Cabildo, en el que hizo constar multitud de enmiendas que debieran hacerse en lo que iba pintado. Martínez y Urbina se opusieron a ellas y tuvieron con la iglesia pleito sumario; pero se apartaron de él ofreciendo hacer dichas enmiendas.

Por entonces, y por ir deficiente el trabajo mandaron Martínez y Urbina a Sobremazas suspender el trabajo que le habían encomendado. Negó éste lo de que iba mal la pintura, intervi-

(1) Martí expresó que en el poder de 9 de Enero de 1593, los dos Diegos, criados del rey, se obligaban por 20.000 ducados.

nieron peritos por una y otra parte, y se sentenció en 28 de Mayo de 1594 que se abonara a Sobremazas el importe de lo que había hecho. En testamento otorgado por Sobremazas en primero de Diciembre del mismo 1594 decía el modesto pintor vallisoletano que tenía pleito con Martínez y Urbina sobre lo que le debían por su trabajo. Estos, efectivamente, se habían alzado de la primera sentencia ante la Audiencia de Valladolid, y fueron condenados en 2 de Agosto de 1595 los maestros a pagar a Sobremazas los 1.375 ducados en que se concertó el trabajo, de los cuales se habían de bajar 150 ducados por las faltas observadas por el visitador de la obra de pintura Alonso de Remesal.

Sobremazas que, además de la obra de pintar en parte el retablo de la Catedral, había hecho otra en Burgos para Juan de Medina, había fallecido ya en 4 de Abril de 1595, y como no fueran pagados los herederos en totalidad, en 1596 la viuda de Pedro de Sobremazas, María Andrea de Portillo, reclamó a Martínez y Urbina el pago de 300 ducados como resto de lo que aquel había ganado en pintar, dorar y estofar la parte que se le había encargado (1).

Otros disgustos y reclamaciones produjo a Martínez el retablo de la Catedral burgalesa. Como al ejecutarse la obra fallciera en Burgos en la calle de la Sombrerería, su consocio Diego de Urbina, reclamó Gregorio a los herederos de aquel lo que les correspondía abonarle por los gastos que había hecho en los pleitos y diferencias que había motivado la obra, contándose entre ellos, por haber estado en Valladolid cien días con un criado por causa de esos asuntos, que valuaba en seis ducados diarios, 225 000 mrs. por el viaje y estancia, y 187.000 mrs. por salarios, derechos y otras cosas, reclamando la mitad de todo ello, o sea 206.000 mrs. Pedía, con razón, lo de ir y estar en Valladolid porque para cumplir la obligación impuesta en las condiciones del contrato, Gregorio Martínez trasladó a Burgos su familia y casa «y no dejó cosa alguna en esta ciudad de Valladolid adonde antes bibia y moraba, y mientras duró la dicha obra del dicho retablo no tubo en esta ciudad de Valladolid ninguna obra que hacer tocante a su oficio y arte de pintura.» Y así su-

(1) Sobremazas, que era parroquiano de San Miguel de Valladolid, tuvo un hermano llamado Rodrigo, a quien mandó lo que heredó de sus padres en Sobremazas.

cedió, constando, en cambio, que Gregorio Martínez hizo un diseño para otra verja nueva del coro, en hierro y bronce, para la catedral de Burgos, en 1595, la cual fué labrada por Juan Bautista Celma, modificada algún tanto en 1600, mereciendo la aprobación de Juan de Arfe, quien, por cierto, en Valladolid fué muy amigo de Martínez.

A principios del 1596 la obra de pintura del retablo debía estar ya terminada, pues en 16 de Marzo dió poder Gregorio Martínez a su yerno Domingo Várez para que pueda cobrar de la Catedral de Burgos 500 ducados en todo el año de 1596, primera paga que le había de hacer la iglesia de los 1.500 que le debía por la pintura y estofa «que hize»—dijo—en el retablo de la capilla mayor. Aquellos 500 ducados eran para acabar de pagar al mencionado yerno 952 ducados que prometió en dote de su hija Leonor de Espinosa, y aunque la promesa fué de 1.500 ducados, decía el artista que no han de ser ni son más de los 952 ducados.

En esta obra de la pintura del retablo burgalés no puede verse al artista. Como ya escribió Martí con gran fundamento, lo principal en una obra de talla toda ella, es la escultura, y se descónoce el que la hizo. En un retablo así, aunque tenga importancia la pintura, nunca llegará a la de relieve. Por eso no tiene tanto interés ver la obra del pintor en el retablo mencionado.

Terminado de pintar el retablo de la catedral burgalesa, el ya maestro Gregorio Martínez volvió a Valladolid donde le esperaban otros trabajos. Así sucedió, en efecto. El día 14 de Mayo de 1596 contrataba Gregorio Martínez con el rico Fabio Nelli de Espinosa, pintar para su capilla de la Anunciación, colateral derecha de la iglesia del convento de San Agustín de Valladolid, un retablo, así como paredes y techo de dicha capilla. El contrato detalla minuciosamente todo en lo que había de consistir la obra. En el retablo, lo principal sería «el tablero grande» de «la historia de la anunciacion de nuestra señora, puesta en la mejor consideracion que tal misterio Requiere, y el angel por la misma rraçon, y pintara la gloria que muestra aquella grandeza e alegria de tanto misterio, poniendo en ella dibersas maneras de angeles chirubines y serafines que senifiquen el gozo deste misterio que acompañen el espiritu santo de manera que parezca Romperse los cielos.» Además llevaría en

el remate la Trinidad, y en el banco o zócalo cuatro cuadros representando el Nacimiento del Señor, la Circuncisión, la Adoración de los Reyes y la Purificación y Presentación en el templo. En la capilla, Martínez pintaría, al temple, los cuatro Evangelistas, la Fé, Esperanza y Caridad y la figura del Espíritu Santo, aparte detalles decorativos de la arquitectura. Había de hacerse toda la obra por 7.000 rs. o sean 238.000 mrs., separando los andamios que daría hechos Fabio Nelli. Se terminaría la obra de pintura en fin de Marzo de 1597 y había de quedar a contento y satisfacción del canónigo Claudio Nelli, hermano del potentado, del Arquitecto Diego de Praves y del maestro Pedro de Mazuecos, que le hizo el palacio a Fabio.

Don Isidoro Bosarte vió la capilla íntegra y detalló más que ninguno otro lo que en ella estaba pintado. Además de la tabla principal de la Anunciación, la firmada que existe, como diré, en el Museo, menciona Bosarte otras pinturas al óleo: «En las dos paredes laterales de la capilla hay quatro quadros historiadados: los del lado del evangelio son Presentacion y Desposorios; y los del lado de la epístola la disputa del niño Dios con los Doctores y huida á Egipto. En dichos quatro quadros no hay firma; bien que esto no prueba nada, pues quien hace un juego de cuadros, si tiene la costumbre de firmar, lo executa regularmente en uno por todos. Lo que mas dificultades tiene es que los dichos quadros no convienen mucho con el principal de la Anunciacion, ni aun entre sí: y aunque esto tampoco es decisivo; pero será bastante para contenerse en una prudente duda, dexando la decision absoluta á los que conozcan mas que yo.»

Tenía razón Bosarte para dudar de la filiación de esos cuatro cuadros, que no dice si eran tablas o lienzos. Con toda seguridad puede afirmarse que no eran de Gregorio Martínez. Bien claro está en el contrato lo que había de pintar al óleo: la Anunciación, los cuatro pequeños del zócalo y la Trinidad del remate, todo en el retablo. Lo demás había de ser al temple. Y aquí los elogios de Bosarte son bien cumplidos.

«La mejor obra de pintura de esta capilla,—sigue escribiendo el Secretario de la Academia de San Fernando,—que no sé por que inadvertencia inexcusable nadie escribe de ella, es la que hay executada no en quadros al olio sino al temple en las paredes. Sobre el arco en que se incluye el altar de la Anunciacion, hay una Caridad agrupada con muchos niños, y á sus lados

otras dos virtudes (1): enfrente de estas, sobre el arco que da entrada á la capilla, hay un Adán y Eva en el paraíso, figuras de tamaño natural; Adán está sentado en tierra, y Eva de pie derecho (2)...» No mencionó Bosarte los cuatro Evangelistas que irían en las pechinas de la bóveda ni la figura del Spiritu Santo del centro de aquélla; mas hace la crítica de aquellos temples con estas palabras: «Las carnes son de verdadero color de carne, las formas de la mejor escuela, y el modo de hacer de la mas extremada delicadeza. Considerable es esta última circunstancia; porque una extrema definición suele inducir el vicio involuntario de la mezquindad. Una figura miniada parece bien en pequeño; pero si se hiciese del tamaño natural, sería mezquinísima é insufrible. No son de miniatura estas Virtudes, ni el Adán y Eva; pero son casi miniatura: y á pesar de este riesgo tan inminente son de una fuerza y de un relieve pasmoso.»

A tal entusiasmo condujeron estos temples a Bosarte que le hicieron exclamar: «Si estas pinturas, digámoslo así accesorias, son de Martínez, será menester indagar nuevamente quien fué este Martínez; porque hombres de artes como él hay pocos.» Más adelante añade: «Mirando yo con atención el Adán y Eva, las Virtudes y otras figuritas que hay en requadros con textos místicos latinos sobre ellas, me he sentido asaltado de la cavilación si será toda esta finísima obra de aquel Julio de Aquiles, romano, que vivía en Valladolid, era amigo del Berruguete, y del qual nada vemos en esta ciudad que se diga ser suyo .. Lo que fué Martínez en toda su fuerza bien lo vemos en el quadro de la Anunciación; pero el que hizo el Adán y Eva y las Virtudes era pintor de mucho mas mérito que Martínez.»

En este particular de atribuir Bosarte los temples, tan alabados por él mismo, a otro artista diferente que Martínez se equivocó por completo y ningún fundamento podía tener la insinuación, solo la insinuación, que hacía a Julio de Aquiles. La capilla de Fabio Nelli se había construído poco antes de las pinturas contratadas por Martínez: se acabó de enlosar en 1594, y

(1) En el contrato se decía: «y en el arco que esta dentro de la dicha capilla a de pintar las tres virtudes la fee a un lado la esperanza al otro la caridad en medio en toda perfeccion.»

(2) Este fué el asunto que no se detalló en el contrato: «yten quen el otro quadro que hay encima del arco de piedra se aran algunas cosas de pintura conforme a la proposicion lo que mas conbenga.»

no puede soñarse que después de esa fecha pintase Julio de Aquiles en ninguna parte. Los temples de la capilla eran del mismo Martínez que el de las tablas al óleo del retablo, del ya indiscutible Gregorio Martínez: el contrato lo demuestra, y ellos son un indicio más de que siguió el artista y quizá aprendió el procedimiento con Beneditto Rabuyate, aunque se haya mostrado éste como fresquista, por lo menos, en los documentos.

De toda aquella artística capilla de la Anunciación en el convento de San Agustín, nada queda. La capilla y lo que había sido la mayor del colegio de San Gabriel, fué derribado por necesidad del ramo de Guerra en el siglo XIX, y los alabados temples que pintó Gregorio Martínez se perdieron para siempre.

Afortunadamente, se conserva del retablo en el Museo valli-soleto el «tablero grande», el del tema principal de la Anunciación, y por estar firmado con el monograma «Martínez», sirvió, supuesto que no conocieron otras obras entonces del pintor, para fantasear sobre su nombre, bien que siempre se reconocieron las excelentes condiciones de la tabla. Así que en el Inventario de lo recogido de los conventos suprimidos en 1836 era de San Agustín, «Iglesia.—Tabla.—1. En el altar colateral derecho de 3 varas (lienzo) de Martínez»; en el Catálogo de 1843 se reseñó en «el gran salon» al número «5. *La anunciacion de Nuestra Señora*, cuadro pintado en tabla por José Martínez, residió en Valladolid a fines del siglo XVI, pintó varios cuadros, y se tiene por suyos los lienzos del retablo de la capilla del Cristo, en las Huelgas»; en el Inventario de 1851 estaba en la «Sala sexta», «10—tabla—Una Anunciacion, cuadro de mérito, marco dorado.—Firmado por Martínez»; Martí, en el Catálogo de 1874, sólo apuntó: «681—Martínez—La Anunciacion.—Tabla,»

En los inventarios y catálogos de 1836, 1843, 1851 y 1874 figuran una porción de obras malamente atribuidas a Martínez, unas veces sólo con el apellido, otras llamándole José, Juan y Manuel; pero nunca Gregorio, su nombre propio. No se cansaron en atribuirle pinturas muy medianas, y hasta malas, sin relación con la tabla de la Anunciación.

Las simpatías que desde hace tiempo tuve por el artista, juntamente con la circunstancia de haber visto el monograma de Martínez en otros dos cuadros, y de estar la tabla principal del retablo pintado para Fabio Nelli en Valladolid, me sirvieron de estímulo para buscar las otras cinco tablas del retablo, las cuales

suponía ver en cualquier altar hecho y formado de elementos allegados de los conventos suprimidos; y al observar en la sacristía de la parroquia actual de San Miguel un lienzo firmado por el mismo Gregorio Martínez, creía que a esta iglesia hubieran trasladado las restantes pinturas del artista; pero la requisita que practiqué resultó infructuosa: nada encontré que se le pareciera a la Anunciación, y estéril resultó la busca de las cinco tablas con asuntos bien determinados. Mas después de mucho tiempo, cuando ya casi no pensaba en el retablo de Fabio Nelli, encontré las cuatro tablas del zócalo o banco en una colección particular de Valladolid mismo, y, además, en la misma interesante colección, otras dos tablitas de Gregorio Martínez, con el consabido monograma una de ellas. De la tabla de la Trinidad que había en el remate del retablo de San Agustín, me he despedido, sin conocerla, en absoluto.

¿Cómo, siendo y perteneciendo esas cuatro tablas reconocidas, a la obra de conjunto del retablo catalogado y recogido, en parte, por la Comisión clasificadora de los objetos científicos y artísticos de los conventos suprimidos, se encuentran hoy en casa particular? No sé la causa. Quizá se recogiera en 1836 la tabla principal de la obra de Martínez y se dejó olvidado el resto en la iglesia de San Agustín; quizá llegó una persona después, que vió lo abandonado u olvidado en la iglesia y se lo llevó a su casa, o lo vendió o lo regaló. ¿Quién sabe? Lo cierto es que las cuatro tablas del zócalo del referido retablo, pinturas de Gregorio Martínez, están en poder de los hijos y herederos de Don Juan Pablo Calvo (1).

(1) La curiosísima colección de pinturas que poseen en Valladolid los hermanos Calvo (calle de Don Juan Mambrilla, 3, pral.) algo desmembrada hoy, fué formada por Don Pedro Pascasio Calvo, jefe de una familia de arraigo y respetable de Valladolid y persona culta y seria, y de cierta significación política en los antiguos tiempos constitucionales del siglo XIX.

Los principales datos de su biografía, dichos escuetamente, son estos:

Nació Don Pedro Pascasio Calvo en Valladolid el 22 de Febrero de 1776. Por sus ideas liberales, fué en 1812 Alcalde Corregidor de Valladolid y Secretario de la Junta de armamento y defensa de la provincia. En 1820, Decano del Colegio de Abogados, y en 30 de Julio inauguró la Sociedad patriótica de Amigos de la Constitución, establecida en la Universidad y fué Jefe de los tercios de la Milicia Nacional de Caballería de la Capital. 1821: Alcalde constitucional de la ciudad. 13 de Noviembre de 1821: Académico de honor de la de Nobles Artes de la Purísima Concepción de Valladolid. 10 de Abril de 1834, fué elegido Procurador del Reino en el Estamento; mas no pudo desempeñar el cargo por no acreditar la renta necesaria. 9 de Noviembre de 1834: la Reina Gobernadora le nombró Fiscal de lo civil en la Audiencia de Zaragoza, posesionándose el 2 de Diciembre. 13 de Febrero de 1836: es nombrado Ministro togado en la Audiencia territorial de Valladolid, en

Y no puede haber duda ninguna sobre su identificación. Además de decirlo los asuntos, los mismos que los expresados en el contrato de la obra, lo están diciendo el estilo de las tablas, la coloración, la entonación, el modo de combinar los colores, ese parecido que tienen los hermanos que sale a primera vista siempre, sus rasgos inconfundibles o maneras particularísimas y características de un artista que se reflejan en todas las ocasiones, en sus obras, aunque luce por ser vario y diverso en sus producciones.

Las cuatro tablas tienen la misma altura (unos 69 centímetros) y son iguales dos a dos en ancho. Las más estrechas (de unos 43 centímetros) son la Presentación de Jesús en el templo y la Circuncisión; las apaisadas (84 centímetros de ancho) son las que representan el Nacimiento de Jesús y la Adoración de los Reyes. El orden de colocación de las tablas en el zócalo, por tener que guardar simetría por los tamaños, habría de ser, seguramente, de izquierda a derecha: Nacimiento, Presentación, Circuncisión y Adoración. El ancho total de las cuatro tablas del zócalo daba espacio justo para, encima de aquél, disponer la gran tabla de la Anunciación (3'15 × 2'15 m.) con los aditamentos de marco que la encuadraba y columnas a los extremos. No conozco detalles de la parte arquitectural del retablo, que sería obra accesoria y secundaria.

El último trabajo fechado del que se tiene noticia fué realizado por Gregorio Martínez, se refiere a la pintura y dorado del retablo de la capilla de San Jacinto, en el claustro del convento de San Pablo de Valladolid que era del famoso médico Dr. Luis de Mercado, cuya obra contrató el artista con el canónigo Diego de Toro del Castillo, que llevaba la representación de su cuñado el doctor, en 10 de Abril de 1597. Las pinturas principales habían de ser la Asunción y cuatro historias de la vida de San Jacinto, quizá una ordenación parecida al retablo de Fabio Nelli. La obra había de estar acabada el día de San Jacinto (16 de Agosto) de 1597, y su precio ajustado era

cuyo cargo sirvió hasta 10 de Enero de 1844 en que fué jubilado por edad. Falleció el 24 de Enero de 1844.

Estuvo casado (desde 17 de Noviembre de 1810) con Doña Demetria de Valles y de la Torre, cuya señora finó el 6 de Abril de 1871.

La colección de cuadros pasó al hijo Don Juan Pablo Calvo y hermanos, y al fallecimiento de este señor a los actuales poseedores.

de 320 ducados. De estas pinturas no conozco el resto más insignificante.

Gregorio Martínez fué un pintor cuyo mérito se reconoció en su tiempo, como se ha indicado ya, y que debió pintar muchas obras. Otra prueba de lo primero la da una carta de Francisco Pacheco a Diego Valentín Díaz, fechada en 28 de Febrero de 1634, en la que le da cuenta de haber recibido tres retratos que el vallisoletano le había regalado para *El libro de los Retratos*, en 1617, los cuales eran de Martínez uno, otro de Liaño y el tercero de Berruguete. Aunque es cierto hubo varios Martínez pintores en Valladolid, ninguno podía alegar valores suficientes para figurar en una galería de notables artistas y personajes más que Gregorio Martínez (1).

Y demostración de lo segundo se tiene con la cita de una porción de pinturas no identificadas y cuyo paradero, como es natural, se ignora, además de atribuciones no comprobadas, pues Ceán al Martínez de la Anunciación aplicó la Encarnación del Hijo de Dios del retablo mayor de San Agustín de Valladolid, así como los cuadros del retablo de la capilla del Cristo en las Huelgas, y Bosarte, los del altar del capítulo en el convento de San Pablo, en la misma ciudad, siendo el principal la prisión de Santiago, «y está firmado, según dicen los que lo han visto de cerca, en la vayna del sable del verdugo», y tres en el zócalo o sotabanco con representaciones de Nuestra Señora en el centro, y San Pedro y San Pablo a los lados.

Con el nombre de Gregorio Martínez y suponiéndole distinto al José Martínez del convento de San Agustín de Valladolid, aunque le ofrece como uno de los pintores del retablo de Burgos, Ceán Bermúdez (III, 277) mencionó una pintura que también sería del artista: «He visto—expresó—una lámina como de una vara de alto—(¿sería de cobre?)—firmada de mano de Martínez, que representaba la Virgen con el niño S. Josef y S. Francisco de Asis, y á fe que estaba bien pintada por el gusto veneciano, y con hermoso colorido.»

En las notas marginales de Don Vicente Carderera en el ejemplar de Ceán en la Academia de San Fernando, anotó que

(1) El libro permaneció inédito hasta siglos y no se publicó hasta 1886 por Don José María Asensio. No figuran los tres retratos regalados por Diego Valentín Díaz ni el del P. Padilla que Pacheco le pidió en 1637.

«De este Gregorio Martínez posee un precioso cuadro el marques de Isla Fernandez de hermosa composicion, escelente dibujo y modelado recuerda algo del Parmegianino y por el brio y elegancia en algunas figuras merece largo capítulo por muchas excelentes pinturas que dejó en los Agustinos de Valladolid en la capilla de Fabio Nelli—y otros sitios sobre todo una Anunciacion digna de M. Angel.»

Cítase en el inventario de 1612 de los bienes de Benito Chamoso (viudo de Ana Alvarez), formado al casarse con Ana María de Juní (viuda también del escultor Juan de Muniategui), hija de Isaac de Juní y nieta, por tanto, del famoso Juan de Juní, «Otro lienzo pequeño de nuestra señora con el niño en los pechos de la mano de Martínez.»

El pintor Diego Valentín Díaz incluía en el inventario de sus bienes en 1618: «Una Resuricion pequeña en una tabla de martinez» «Un borroncillo de vna adoracion de Reyes de martinez.»

De Gregorio Martínez he examinado el lienzo de la sacristía de San Miguel de Valladolid, con la Sagrada Familia, y un cuadro en la iglesia del convento de las Gordillas de Avila, con San Juan Bautista señalando al Cordero, viéndose a lo lejos el Bautismo de Jesús. Ambas pinturas aparecen firmadas con el consabido monograma con que autorizaba sus pinturas Martínez.

De las otras dos tablitas que poseen los hermanos Sres. Calvo, una de ellas también tiene el monograma consabido del apellido Martínez. De ellas la más grande (0'60 por 0'43 m.) representa a la Virgen sentada en el trono con el Niño dirigiendo sus manos hacia su izquierda, donde está una santa dominica con corona de espinas en la cabeza; al otro lado un santo, también dominico, con cruz; ambos en actitud de arrodillarse o de adoración; dos ángeles volando desnudos en lo alto. ¿Pudiera representar los Desposorios de Santa Catalina? La pequeña es una monada (0'30 por 0'22): Aparece la Virgen ocupando la parte central, Santa Ana a su izquierda y San José a su derecha; delante Jesús, medio echado y dormido dirigiendo su mano izquierda hacia un cestito donde se ofrecen las insignias de la Pasión. El apellido de la firma enlaza las M, A y R, y las N y E. Es un encanto este cuadrado, y de color brillante y dibujo firme. Parece, como diría Bosarte, una miniatura por lo muy hecho y detallado. Bien se nota en él que habría de seguir el estilo que marcaría en los co-

bres, que tanto se prestan a las minuciosidades tan frecuentes de detalles, hasta insignificantes a veces, con que se le ve aparecer a Gregorio Martínez en su primer trabajo personal documentado.

Termino este apunte de obras de Gregorio Martínez, recordando que es probable sean obras suyas las pinturas sobre tabla del retablo principal de la capilla del Hospital de la Encarnación de Zamora (retablo comprado al cabildo, que no se sabe de que pueblo llegó, y recuerda el estilo de Esteban Jordán). Son siete los asuntos y representan temas de la Virgen y la Pasión, que, según Don Manuel Gómez-Moreno (*Catálogo monumental de Zamora*, pág. 181), «parecen obra de Gregorio Martínez, el de Valladolid, a juzgar por su tono vigoroso, italianismo e irisaciones de las ropas», dándose en el mismo libro (pág. 216) noticia de otra obra en Santa María la Mayor, de Toro, y es un «Retablito fechado en 1585 con cuatro pequeñas tablas, que algo recuerdan a Martínez, el de Valladolid; está incompleto».

Completo los datos referentes a Gregorio Martínez, aunque éstos no tengan ya carácter artístico, indicando que casó en 1568 con Baltasara Ordóñez, y que se le cuentan los siguientes hijos, bautizados en San Miguel: Leandro, en 1 de Noviembre de 1569; Luisa, en 29 de Octubre de 1571; Francisco, que llamaré Martínez Ordóñez, en 28 de Abril de 1574; Baltasara, en 16 de Enero de 1588 (según Cortés; según Martí 1589), siendo padrino Juan de Arfe y madrina Mencía Jiménez; en Santiago, Marcelo, en 9 de Julio de 1590, siendo padrinos los mismos que los de la anterior, por lo que se deduce que Baltasara debió morir en seguida o a poco de nacer. Otra hija de Gregorio Martínez fué Leonor de Espinosa, cuyo bautismo no he registrado, si lo he leído; pero se ha visto fué hija del artista y estuvo casada con Domingo Várez.

También lo era, y tampoco puedo citar su nacimiento, Juan Martínez, pues en 3 de Junio de 1632 da poder a Gaspar Hernández para cobrar «la parte que me tocara en particion con Francisco martinez mi hermano de una deuda que deben ciertos vecinos de la ciudad de Segovia».

Los tres hijos de Gregorio Martínez, Francisco, Juan y Marcelo fueron pintores, como su padre, habiendo sido el último el que más prometió. De ellos me ocuparé algo en otro capítulo.

Gregorio Martínez, según apunta Martí, debió de fallecer en

1609, porque según una partida de la parroquia de Santiago de 19 de Septiembre de dicho año, se llevó a San Juan a Gregorio Martínez, es decir, se le llevó a enterrar desde la primera a esta última parroquia, y añade que, probablemente, se refiere tal partida al Gregorio Martínez, pintor, y por, quizá, estar ya retirado del arte no pusieron el oficio del muerto como era costumbre casi general. Verdad que ya es un indicio llevar de la parroquia de Santiago, donde se le bautiza a uno de sus últimos hijos, a otra parroquia a uno que se le conocería, por ser muy extendido su nombre y fama, sólo por Martínez. Y sólo por Martínez dicen Chamoso y Díaz en sus inventarios y no se puede dudar que a Gregorio se referían.

La última fecha en que se le ve a Gregorio Martínez es la de 10 de Abril de 1597, en que contrata lo del Dr. Mercado. Y en seguida aparecen en documentos los nombres de su hermano y de su hijo, ambos llamados Francisco. ¿Ocurrió poco después de esa fecha el óbito de Gregorio? ¿se retiró entonces del trabajo? no es probable, pues no era viejo, contando sólo cincuenta y tantos años. Para tal creencia había que suponer que una imposibilidad física e intelectual de gran importancia le alejaba de su labor artística. ¿Ni aún pudo conservar lucidez para el consejo, sino para llevar la dirección del obrador? Yo más bien creo que Gregorio falleciera dentro del siglo XVI que a principios del siguiente; pero un indicio es algo, aunque no lo sea todo, y no hay más remedio, hoy por hoy, que poner la muerte del artista vallisoletano entre 1597 y 1609. Ello, de todos modos, para su mérito en la pintura nada dice.

XIII

PINTORES Y PINTURAS DE FUERA DE VALLADOLID Y NATURALES DE FINES DEL XVI

La actividad de los pintores vallisoletanos al llegar el último cuarto del siglo XVI, corrió parejas con los trabajos de los escultores; como que era una consecuencia la Pintura de la Escultura y se circunscribía, casi principalmente, a dorar, estofar y

pintar los retablos que tanto en la ciudad como en pueblos importantes de la comarca, se hacían en gran cantidad y considerable profusión.

En los últimos años de la XVI centuria vino a quedar el escultor Esteban Jordán, bajando ya mucho en mérito y valor el Arte, como jefe de la Escultura vallisoletana, pues desaparecido Isaac de Juní, nadie podía discutirle el cetro y la primacía. Hubo otros escultores, algunos de ellos, seguramente, en su taller formados; pero no llegaron a conseguir los prestigios de Jordán que le calificaban escultor de Don Felipe II. Francisco de Rincón, Pedro de Torres, Adrián Alvarez, Pedro de la Cuadra y otros más, siguieron labrando retablos con ideales y tendencias muy distintas del período brillantísimo de Berruguete y Juní. La evolución que iniciara Gaspar Becerra se dejó sentir pronto; mas, como indico, sin constituir ningún taller foco principalísimo de donde irradiasen las nuevas tendencias, cerrado una vez, el de Esteban Jordán.

Pues algo semejante ocurrió con los pintores. Ningún obrador, fuera del de Gregorio Martínez, y el de éste fué muy personal, constituyó academia, escuela o estudio de donde expandiera aquella inspiración más o menos florentina que indudablemente trajo a Valladolid Beneditto Rabuyate, según he dejado manifestado.

Es más; tan se encastillaron los pintores vallisoletanos en el estrecho círculo de sus arrestos pictóricos, que no notaron la influencia que la Pintura de otras regiones podía ejercer, y ¡cuidado que el afán de novedad, la moda, como pudiera decirse, hace prosélitos!

Al pintor vallisoletano le faltaban maestros y modelos; la pintura propia del país, la formada por una lenta campaña evolutiva de progreso, siempre fué aquí retardataria, y si se consideró un tiempo como novedad la corriente que trajo Berruguete, y llegó a formar poco menos que escuela la obra de Rabuyate, no se crearon puntos de mira, centros de influencia a donde se dirigieran los artistas del pincel como lugares u ocasiones de aprender lo nuevo. Se contentaron con lo suyo propio y personal.

Y, sin embargo, en Valladolid residieron, por más o menos tiempo, maestros pintores de gran fama, de cuyas obras no se tiene noticia alguna en la ciudad, y, es más

ni se dice con fundamento cierto que pintaran para Valladolid mismo.

De Gaspar de Becerra, a pesar de que se ha dicho que algo, muy insignificantes trabajos de talla, dejó en algunas iglesias de Valladolid, como un bajorrelieve del Descendimiento de la cruz en una de las capillas de los trinitarios calzados, que mencionó Ceán, no ha podido comprobarse la atribución y es completamente equivocada en otros particulares que casi se daban con caracteres de certeza, como lo del retablo mayor de la hoy parroquia de San Miguel. Y Becerra fué también un pintor excelente, y no hay más que recordar los frescos del Palacio de El Pardo, y de él se citaban en Valladolid los Evangelistas pintados en el tabernáculo del altar mayor de los mercedarios calzados. ¡Poca cosa era ello! Pues ni de Escultura, como parecía lógico, al observar su retablo de la catedral de Astorga, ni de Pintura, se encuentra nada en Valladolid, a ello parecía tener derecho por sus años de residencia en la entonces villa. ¿Es que tan ocioso estuvo en Valladolid que solamente se supone trazara el retablo mayor para Santa María de Róseco, que empezó a labrar luego Juan de Juní con otros escultores?

Otro fué el celebradísimo Alonso Sánchez Coello, que es probable quisiera haberse avecindado con taller propio en Valladolid mismo, en cuanto que aquí tuvo propiedades, y la residencia, aunque no fuera larga, daría motivo a que no tuviera guardados los pinceles el gran retratista. Esa residencia o estancia del artista en Valladolid no puede estar mejor comprobada en vista de que consta que en Valladolid decía Pedro de Tamayo el 20 de Enero de 1576, que había comprado de Alonso Sánchez, pintor del Rey, y de su mujer Luisa de Reynalte, andantes en la corte de S. M., «un solar y casa y huerto que tenyan en esta villa fuera de la puerta del campo en los suelos que llaman del almaxi». No puede abrigarse, por tanto, duda alguna en lo dicho. Llamarse Alonso Sánchez, ser pintor del Rey y estar casado con Doña Luisa de Reynalte, no podía ser otro que Alonso Sánchez Coello, siendo de notar, del mismo modo, que en Valladolid hubo muchos plateros del apellido Reynalte en la segunda mitad del siglo XVI, llegando hasta los primeros años del siguiente, y titulándose algunos plateros del Rey. La mujer de Alonso Sánchez Coello sería de la familia de esos plateros, sino era ella

misma de Valladolid, y por eso tenía el matrimonio las propiedades indicadas.

Las casas que Don Pedro de Tamayo y su mujer Doña Luisa de Valencia erigieron en 1572, cuyas casas se titularon «del Chapitel», por uno que tenían y fué arruinado hacia 1733, con la mayor parte de su fábrica, lindaban con la huerta del Carmen calzado y camino de «la Pestilencia». Esas casas, bodegas y demás dependencias se levantarían, por lo menos, en parte de lo comprado a Alonso Sánchez Coello, y ello da la fecha aproximada de la residencia del pintor en Valladolid, que había de ser poco anterior al año citado de 1572, cuya cifra tenía un sillar de la «casa del Chapitel»(1).

Y nada más sé de lo referente a Alonso Sánchez Coello en Valladolid, y menos de obras que en la villa pudiera pintar. Allí, en aquella casa que derribaría Tamayo para hacer otra más suntuosa y magna, tendría el pintor un modesto obrador o taller, o estudio, como diríamos hoy, no lejos del en grande que en la próxima acera de Sancti Spiritu instaló Juan de Junf.

Si no residiendo en Valladolid el artista que le pintara, de por entonces se conserva un gran lienzo en el Museo, de alta significación en el arte. Es la pintura del pintor de Don Felipe II, Antonio Moro, y representa a Jesús en la cruz, con la Virgen y San Juan a los lados, obra firmada y fechada (en 1573), que después de traída y llevada, por lo que al autor se refería, se ha venido a comprobar (pues se interpretó mal la firma hasta hace poco tiempo) que es una de las pocas obras de carácter religioso del gran retratista, obra que procede del Carmen de Medina del Campo y que atribuyó Martí mismo a un Antonio Morales, desconociendo quién fuera este pintor. Hoy no admite duda la atribución, corriente ya y demostrada con la misma firma, pues un Antonio (aparte la abreviatura del apellido: MOR^s) que se titulase pintor del rey de España Felipe en 1573, había de ser forzosamente Antonio Moro. como en efecto, así es.

Por entonces, del mismo modo, en los tiempos muy avanza-

(1) Para más detalles de la familia de Tamayo y «casa del Chapitel» puede verse mi libro *La obra de los maestros de la Escultura vallisoletana*, t. I, pág. 226, la *Historia del Real colegio-seminario de PP. Agustinos Filipinos de Valladolid*, del P. Bernardino Hernando, t. I, pág. 83, y el plano de Valladolid de 1738 por el escribano Ventura Seco, en el Ayuntamiento.

dos de Don Felipe II, se dice que viene a Valladolid una pintura del Greco, del gran Domenico Theotocopuli. Era una Magdalena regalada, aseguran o presumen, por lo menos, por el mismo monarca al colegio de los Ingleses, y pasó tan desapercibida que nadie la mencionó hasta que con motivo de la visita efectuada por la Sociedad Castellana de excursiones al Colegio el 31 de Diciembre de 1905, se consignó la existencia del lienzo en el *Boletín* de dicha sociedad de Enero siguiente. La pintura estaba firmada, en griego, diciendo las letras: «Mano de Domenico». Fué una lástima el *descubrimiento* de la pintura en lo alto de una pared de la sacristía del colegio de San Albano, porque, percatados los buenos poseedores de la importancia del cuadro, al poco tiempo *emigró* a Inglaterra.

Otras obras del Greco hubo en Valladolid. El pintor vallisoletano Diego Valentín Díaz dejó dicho que poseía un Nacimiento de Jesús del gran colorista. Don Ricardo Martínez Sobejano, académico de la de Bellas Artes de Valladolid y vocal de la Junta clasificadora de los objetos artísticos y científicos recogidos en la supresión de los conventos en 1835, lo que tanto contribuyó a la formación de nuestro Museo, poseyó dos miniaturas con la firma del Greco, las cuales pasaron luego a una colección americana (Mr. Emile Berteaux en *Revue de l' Art ancien et moderne*, XXXII (1912), pág. 402).

Aun del Greco se citaba en la catedral de Valladolid un lienzo del Señor difunto en el sepulcro, en el presbiterio, lado del Evangelio, que no era de Theotocopuli, y hasta una copia del Greco, en la sala capitular, representando a San Francisco en actitud de orar. Pero estas pinturas perdieron en importancia al desmentirse la equivocada atribución, ganándola, en cambio, otra obra de la Catedral, la cual hemos conocido hasta tiempos muy próximos a estos. Su interés venía ya demostrado de años anteriores, de cuando estaban aun frescos los recuerdos de la formación del Museo de Pinturas y Esculturas.

Así fué. En junta de 5 de Mayo de 1866, celebrada por la Comisión de monumentos, se sometió a los Srs. Sierra y Gil para que gestionasen la adquisición de un retrato que existía en la Catedral de esta ciudad y que se creía ser pintado por el Greco. En la de 23 de Febrero del año siguiente, declaró el Sr. Gil caducado su encargo por no haber términos hábiles para la adquisición de la obra. Sin embargo de lo cual, en la de 13 de Abril

del mismo 1867, se leyó una propuesta del Sr. Martí, al dar la lista de las comisiones pendientes, en la que se proponía, «respecto al *busto* con manos de un cardenal firmado por el Greco, existente en la Catedral», se pidiese la obra en compensación de otras cesiones hechas al Cabildo, como las estatuas de San Pedro y San Pablo, etc. No dió resultado satisfactorio la gestión, y así quedó el asunto.

Se ha dado a este lienzo pintado por el Greco como representando a San Jerónimo, pero, muy fundamentalmente, se cree fuera el cardenal Don Gaspar de Quiroga, arzobispo de Toledo e Inquisidor General, colegial que había sido del de Santa Cruz de Valladolid, en 1536, y en cuyo colegio fundó dos capellanías. No se sabe cómo ni cuándo fué tal retrato a la iglesia catedral, y sólo se sospecha que pudo proceder del colegio de Santa Cruz, por la circunstancia referida, mucho más por no haberse encontrado dato alguno en los papeles de la Catedral, y no existir razón de ningún género para que el susodicho retrato en aquélla estuviera. Y no podía, por añadidura, estar en ella desde la época del pintor, pues que hubiera desaparecido mucho antes de lo que ha desaparecido de Valladolid, como todos los retablos, efigies, bultos y lienzos de la iglesia vieja, ninguno de los cuales pasó al templo de Herrera, no sólo por exageraciones estéticas, de estilo principalmente, sino porque se vendió casi todo lo que había por necesidad de acudir con cuantiosos dineros a la obra nueva que todo lo consumía.

Este lienzo fué vendido, aun sin saberse su origen, por la Catedral hacía 1905 o 1906, y hoy se desconoce su paradero.

A este propósito escribió el docto canónigo de la Catedral, hoy dignidad de Tesorero, mi buen amigo Don José Zurita Nieto, en *Aniversarios, obras pías y memorias fundados hasta 1622 en la Iglesia de Santa María la Mayor (hoy Metropolitana) de Valladolid* (pág. 89):

«Me refiero a su precioso retrato [el del Cardenal Quiroga] pintado por el Greco, que, como todos los que salieron de tan egregia mano, tenía tal fuerza de expresión, que parecía no haber retratado solo el rostro, sino también el alma de este príncipe de la Iglesia. Yo aún le recuerdo colocado en el Oratorio anejo a nuestra Sacristía, de donde salió a comienzos de este siglo a consecuencia de la penuria que hoy aflige a las Corporaciones eclesiásticas, obligándolas, mal de su grado, a no

poder continuar su gloriosa tradición artística, que se compadece muy mal con la miseria.—Apremiado el Cabildo por la urgente necesidad de dotar al inmenso templo metropolitano de un órgano capaz de llenar con sus acordes las espaciosas naves, se deshizo del retrato debido al pincel del Greco, al cual le ha debido tocar un largo calvario; pues que no ha mucho era anunciado en un catálogo de París como *San Jerónimo* procedente de la Iglesia de Valladolid. ¡Habilidades de los chamarileros!»

Tenía muchas probabilidades el retrato de ser del Cardenal Quiroga, cierto; pero para los poco escrupulosos, y dada la frecuencia de haber representado muchos pintores y escultores al glorioso Doctor de la Iglesia con hábitos cardenalicios, como en nuestro mismo Museo de Valladolid puede observarse, el título que se le dió en un catálogo de un anticuario francés, no es de extrañar, eso que faltaba el clásico león, o la trompeta y hasta carecía de signo alguno de bienaventurado.

Lo cierto es que el lienzo desapareció de Valladolid... y tenemos un buen órgano. Todo ello es para el Arte.

Aparte ya todas estas menudencias, puede contarse que no se habla de ninguna obra en Valladolid de Becerra y Sánchez Coello; lo de Moro estaba en Medina del Campo; y lo del Greco, tan desconocido como estaba, era muy poco para que los pintores de Valladolid tuviesen ocasión de aprender algo de aquel insigne colorista que siempre estará en los primeros lugares entre los pintores españoles.

Lo de sentir, de todos modos, es que hayan desaparecido las obras de esos meritísimos artistas, bien que algunos de ellos no pisaron nunca esta ciudad, como ocurrió también con el autor de una buena pintura que Bosarte contempló en el capítulo del convento de San Pablo, y representaba «a Santo Domingo de pie derecho, tamaño natural, figura muy bien entendida y colorida, y hasta el perro de la hacha en la boca, que es un lebrel, está bravamente pintado con caprichosas manchas de buen gusto, y un modo de tocar a la manera de Ticio». Según Bosarte, estaba el lienzo firmado en la parte inferior con la palabra MUDO, que hace entender fuera el pintor Juan Fernández Navarrete, el *Mudo*, y se extrañaba el escritor que sus antecesores en la reseña de cosas de arte de la ciudad, no hubieran tenido noticia de tan buen cuadro, estando a la vista de todos

y firmado. Pero, si así fué, nada se puede añadir ya; desapareció ¡sabe Dios cuándo! y ni quedó recuerdo de su existencia.

Aun se cita a Alonso Arfián, pintor, establecido en Valladolid (*Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, por E. Bénédict, t. I, pág. 218), hijo del sevillano Antonio de Alfián, de cuyo Alonso sólo se conocen cuadros en Sevilla; pero de él nada se dice por las tierras castellanas, y es fácil que fuera un error el citar a Valladolid como residencia, aunque fuese temporal, de Alonso de Arfián. Otro andaluz, y relacionado algo con Alfián padre, vivió en Valladolid: el licenciado Juan de las Roelas, del que en seguida trataré, discípulo, según se dice de Antonio de Alfián; pero su actuación está documentada en parte; y nada de Alfián se refiere por esta región castellana.

Mas volviendo a mi asunto, ciertamente, no se puede decir que en Valladolid mismo no nacieran pintores de mérito, por aquella época. Uno de ellos fué Jerónimo Rodríguez de Espinosa (en Valladolid hubo muchos artistas del apellido Espinosa). De él expresó Ceán que nació en Valladolid el 17 de Abril de 1562 y que en Valladolid aprendió el Arte de la Pintura. Según más recientes noticias su padre fué Cristóbal Rodríguez, escritor de libros. Pero sin dejar en su pueblo natal rastro de su obra, emigró Jerónimo a otras tierras y se estableció, primero en Cocentaina (Alicante), y luego en Valencia misma. Casó en la rica y señorial villa levantina en 1596, con Aldonza Lleó, de la que tuvo varios hijos, entre ellos el célebre Jacinto Jerónimo de Espinosa, quien absorbió la fama de la estirpe con sus pinturas estimadísimas y de gran mérito. No dejó de pintar Jerónimo Rodríguez de Espinosa en el reino de Valencia; pero oscureció su nombre el del hijo, que es a quien más se conoce de la familia, pues el hijo de este Jacinto de Espinosa y de Castro, bajó mucho del padre y aún del abuelo (1).

Otro pintor más conocido nació también en Valladolid, en 1564: Bartolomé González. De éste no se dice que estudiara en la ciudad, sino que fué discípulo de Patricio Caxés, y lo sería seguramente, antes de asentar la Corte en Valladolid Don Fe-

(1) De esta rama de los Espinosas hizo un estudio notable Don Luis Tramoyeres Blasco en *Archivo de Arte Valenciano*, titulado *El pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa* (año 1915, págs. 127-141, y año 1916, págs. 5-15), y otro, *El final de una familia de pintores — Jacinto de Espinosa y de Castro*, en la misma revista, año 1916, págs. 121-140.

lipo III. Fué pintor de cámara (12 de Agosto de 1617) al fallecimiento de Fabricio Castello, y tampoco se conoce de él trabajo alguno en Valladolid, pues las circunstancias de haber brillado «por la corrección del dibuxo, por el brillante colorido, y por la sencillez de sus composiciones» y de haberle empleado Don Felipe III en obras y viajes a Burgos, Valladolid, Lerma, el Pardo y el Escorial, desde 1608, no son bastantes para poderle adjudicar ninguna pintura en Valladolid.

Al finalizar el siglo XVI vése en esta ciudad a un pintor que, andando los años, fué de gran importancia y tuvo la alta satisfacción de sacar indirectamente discípulos como Zurbarán. Fué el aludido el licenciado Juan de las Roelas, clérigo y canónigo de la colegiata de Olivares (Sevilla), pintor que descuella por su fecundidad y su brillante entonación, en términos de considerarse al Greco, Roelas y Riballa, los tres pintores españoles que iniciaron la brillantez de colorido en Castilla, Andalucía y Valencia.

No dejó escuela en Valladolid el pintor Juan de las Roelas, aunque se le ve en la ciudad rodeado de otros pintores, algunos de cierta nombradía en la región; verdad que tampoco se le señala ninguna obra de importancia hecha en Valladolid durante su comprobada permanencia de 1598 a 1602, pues lo que hizo, según consta, fué de muy corta vida, como motivado en circunstancias del momento, y escudos de armas, y la fama del pintor colorista andaluz fué posterior a su viaje a Italia, de regreso de la cual empezó con bríos, entusiasmos y grandes éxitos su copiosa labor, principalmente guardada en Sevilla y Olivares, que, en muchos particulares, no se desdeñarían firmar Ticiano y Tintoretto, al decir de algunos.

No he de hacer la biografía de Juan de las Roelas; pero es tal su nombradía como pintor, que, aunque ya haya expresado su actuación en Valladolid, con motivo de una obra, por azares de la suerte conservada en el Museo vallisoletano (1), he de indicar lo que durante su residencia en Valladolid consta trabajó en la ciudad.

Al fallecimiento de Don Felipe II no solamente el Concejo

(1) Pintura estudiada por mí en el artículo *Un cuadro de Roelas, que se creía perdido, en el Museo de Valladolid* (en el *Boletín del Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid*, t. I, pág. 15) Puede verse también mi articulillo *El pintor Juan de las Roelas, fué vecino de Valladolid* (id. id., pág. 82).

de Valladolid hizo solemnísimos funerales en la iglesia mayor, sino que la Universidad se consideró, también, obligada a rendir honrosas exequias al discutido monarca. El sábado 19 de Septiembre de 1598 se reunió a las diez de la mañana el claustro de la Universidad, presidido por el rector Dr. Juan García Coronel, y se acordó hacer honras por Don Felipe II, nombrando, al efecto, por comisarios a los doctores Juan de Campo Redondo, catedrático de Prima de Leyes, jubilado, Diego de Valdés, catedrático de Prima de Cánones, Don Juan Martínez de Recalde y Alonso Vaca de Santiago, teólogo. En claustro del martes 3 de Noviembre de dicho año se agregaron a los cuatro otros dos comisarios, que fueron los doctores Francisco Sobrino, catedrático de Vísperas de Teología (y luego obispo de Valladolid) y Pedro de Soria, médico y catedrático de Medicina.

Algunos, no todos, de los comisarios convinieron la pintura del túmulo que había de elevarse para las honras, y la contrataron con los pintores Juan de las Roelas, Pedro de Arévalo, Francisco Martínez, Pedro Díaz Minaya y Cosme de Azcutia; cinco artistas nada menos, porque, indudablemente, el trabajo apremiaba, y todos vecinos de Valladolid, para no tener que ir a buscar gente de fuera por la celeridad con que había de llevarse la obra.

Se pintó el túmulo y se celebraron las exequias; y luego llegó, como siempre, la parte más lastimosa: la de pagar. Los comisarios cumplieron, como buenos, con los artistas, haciéndoles la liquidación de lo que cada cual había ejecutado, e hicieron constar en sendos documentos, fechados en 26 de Diciembre de 1598, que a Juan de las Roelas, por «las quatro figuras que hizo pinto y asiento en su lugar y de quarenta y seis jeroglyphicos que pinto assimismo y del scudo grande de armas reales que fue en el standarte y del Anigma [enigma] y su marco... y de otras cosas», se le debían 650 reales, habiendo cobrado ya otros 200, pues 850 rs. importaba su obra. A Pedro de Arévalo, por «las tarjas [tarjetas] y scudos que pinto... y.. dorar las coronas de las quatro figuras con otras muchas cosas», se le debían 160 rs. que de lo demás ya estaba pagado. Al *señor* Francisco Martínez le quedaban debiendo 300 rs., y había cobrado ya 200, por «los quatro lienzos principales que pinto y las ocho pilastras». Y debíase al *señor* Pedro Díaz 250 rs. habiendo cobrado otra cantidad por lo hecho (que no se detalla)

en el túmulo. En 7 de Enero de 1599 se hace constar que se deben a Petronila de Colmenares, viuda del pintor Cosme de Azcutia, 190 rs., resto de la obra que «se igual por lo que los oficiales que anduvieron en su nombre trabaxaron en el túmulo», lo que prueba que Azcutia no pudo trabajar ya en la pintura del túmulo por caer enfermo, pero puso oficiales a su costa por la parte que en aquel le correspondiera.

Esos restos de cuenta, que importaban en conjunto 1.550 rs., no se pagaron a los artistas, por lo que estos movieron pleito a la Universidad reclamando la deuda. Reconocida ésta por los comisarios, estos declararon que la Universidad pagase lo liquidado, por lo que los pintores pidieron ejecución en cualesquiera bienes y rentas de la Universidad. El rector Don Sebastián de Villafane manifestó que en su poder no habían entrado ni entran dineros tocantes a la Universidad; pero ello, no obstante, los oidores mandaron expedir, en 7 de Mayo de 1599, mandamiento de ejecución contra la persona y bienes del mayordomo de la Universidad Antonio Arias, por los 1.550 rs. más las costas.

No se acall la Universidad y solicitó la revocación de la sentencia, alegando, como fundamento principal, que «todas las Pinturas labores y manos... no merecian ni merecen mill y quis Rs. y tienen yas Recevidos mill y ducientos y cinq.^{ta}», y de pagarse los 1.550 rs. que se reclamaban, la Universidad «bendra a ser... enormisimam.^{te} engañada lesa y danificada siendo como es Universidad y Pribilegiada». Razones eran estas para no ser tenidas en cuenta, con fundamento, porque las liquidaciones las habían hecho los comisarios, por lo que la Chancillería, en sentencia de revista, dada el 22 de Mayo de 1599, confirmó la primitiva sentencia, y por auto de 8 de Junio siguiente se aprobó la tasación de costas. Fu terca la Universidad eludiendo el pago de la obra de los pintores; pero no salió airoso en su pretensión, sin fundamento a todas luces.

De los datos apuntados se deduce que la obra se valor en conjunto en 2.800 rs., pues que 1.250 eran los que se habían entregado a cuenta y se reclamaban 1.550; y también que la mayor parte correspondió a Juan de las Roelas (850 rs.), que además llevaría la maestría, por ello y por figurar siempre en primer lugar no siendo el de más edad de los consocios.

Da también lugar a pensar que Roelas hizo en talla las cuatro figuras que en los ángulos del túmulo se asentaran, porque él

las «hizo, pintó y asentó», y bastaba con que se hubiera dicho que las «pintó», si la obra era solamente pictórica, como se expresa de las labores de los demás. Roelas llevaría, pues, el mayor trabajo, y le seguiría Martínez en importancia, pues como manifiesta su liquidación, pintó «los cuatro lienzos principales... y las ocho pilastras», por lo que valía su obra 500 rs. y quedaban para los otros tres compañeros 1.450 rs. nada más para su valor, y era aquél el que después de Roelas había recibido mayor cantidad a cuenta. Arévalo pintó tarjetas y escudos y doró las coronas de las figuras ejecutadas por Roelas. De Pedro Díaz Minaya y de los oficiales que trabajaron por cuenta de Cosme de Azcutia no se detallan las labores.

De nada de Juan de las Roelas, anterior a lo del catafalco por las honras fúnebres de Don Felipe II, acabado de mencionar, se sabe como pintor. Únicamente se conoce una estampa (representando la Elevación de la cruz, existente en el Instituto de Valencia de Don Juan) y aparece dibujada por Roelas, quien la firma en 1597, un año antes en que documentalmente se dice vecino de Valladolid. Y ello me da lugar a suponer que ya por ese último año citado, residía el artista en la ciudad del Pisuerga, muy probablemente, y unido ese detalle de la de la estampa a que lo principal que hace en el catafalco de Felipe II es ejecutar las cuatro figuras, seguramente, de bulto, también da indicios de que su actividad primera en el Arte no fuera la pintura, pues hasta 1603 no se revela como pintor de cuerpo entero.

Se desconocen los principios de Roelas; pero forzosamente hay que deducir que en Valladolid, durante su estancia y vecindad, por lo menos, de cuatro años, algo haría. Consta, sí, que pinta algo, muy poca cosa, escudos de armas, en San Pablo de Valladolid, en 1.601. Y, sin embargo, al año siguiente se remataron en él, el 9 de Febrero, las casas que fueron de Juan de Juní en la acera de Sancti Spíritus, que vendía Juana Martínez, viuda del escultor Isaac de Juní, quedándose con ellas por mil y cien ducados y otros ocho de censo; pero quiso volverse atrás de su obligación, y la viuda del hijo natural de Juan de Juní le puso pleito; arreglándose y desistiéndose de la venta mediante la entrega de ochenta ducados por Roelas a Juana Martínez, asunto terminado en seguida, en cuanto el 3 de Mayo del mismo año 1602, mediante otra subasta, quedaron las casas por Simón Méndez.

Ello prueba que Roelas quiso avecindarse definitivamente en Valladolid, mas al año siguiente se le ve con cuatro lienzos en Sevilla y en la colegiata de Olivares de la misma provincia andaluza.

Pudiera dudar alguien que el Roelas que vivió en Valladolid fuera el andaluz, porque en nuestra ciudad figura como Juan de Roela y, alguna vez, Juan de Ruela. Ello no dice nada en contra: la estampa del Instituto de Valencia de Don Juan lleva por firma también *Joannes de Ruela*, y la duda queda aclarada de todo punto al ver en los documentos relacionados con la venta de las casas principales de Juní, que al pintor se le llama «clérigo presbítero», y el «licenciado Juan de las Roelas» lo fué y canónigo de Olivares, por añadidura. ¡Lástima no saber de otras cosas del artista en Valladolid, a más del lienzo que se cita antes, llegado a la ciudad en tiempos posteriores al maestro!

Aunque algunos de los compañeros de Juan de las Roelas tuvieron cierta nombradía en la región, no descollaron en la pintura, ni mucho menos, como el pintor andaluz.

De Pedro de Arévalo no se sabe de labor suya diferente de lo del catafalco. Datos recogidos del pintor son datos familiares, como que en 16 de Septiembre le bautizan una hija en el Salvador, a quien pusieron por nombre Catalina, figurando como hija de Pedro de Arévalo, pintor, y de su mujer Juana de Lizamo (o Lezama), y otro hijo, Manuel, en 9 de Febrero de 1597. Y en 21 de Noviembre de 1598, Pedro de Arévalo, como marido de Juana de Lezama, demandó a Benito Celma, Pedro de Oña e hijas de Esteban Jordán, el escultor, por haber servido su mujer seis años a María de Zárate, la esposa de Jordán, y reclamaba sus salarios a razón de dieciséis ducados en cada año.

De este pleito se deducen detalles de la familia de Esteban Jordán, como que el pintor Pedro de Oña (de 40 años en Febrero de 1599) estaba casado con Doña Isabel Jordán (de 30), Doña Magdalena Jordán (de 20) era mujer de Antonio Jiménez, procurador, y otra hija del escultor, Doña María Jordán, era ya viuda de Benito Celma. Probablemente, Arévalo trabajaría en el taller de Esteban Jordán, como Pedro de Oña, pero éste se casó con una hija del maestro y Arévalo, con una criada.

El Francisco Martínez que figura en la pintura del susodicho catafalco es, indudablemente, el que he llamado en capítulo anterior Francisco Martínez Espinosa, el hermano de Gregorio

Martínez, y no Francisco Martínez Ordóñez, el hijo de Gregorio Martínez, como asigna Martí. Nada dice para fundamentar mi aserto, que Francisco Martínez pintara los cuatro lienzos principales, pues pudo pintarlos el hermano o el hijo de Gregorio, pues que pintores eran los dos; mas hay que observar que al que se refieren los comisarios del túmulo en las liquidaciones parciales, le llaman *señor Francisco Martínez*, y entonces tenía 24 años Francisco Martínez Ordóñez y 61 Francisco Martínez Espinosa, siendo seguro que el *señor* le aplicaran a una persona de edad madura y no a un joven por muy *pintor* que fuera. El del túmulo era el hermano del mejor de todos los Martínez, de Gregorio, y mejor porque le conocemos más detalladamente en sus obras, lo que no quiere decir que Francisco Martínez Espinosa no fuera de los principales pintores vallisoletanos de sus tiempos.

El también calificado de *señor*, Pedro Díaz, en las liquidaciones del túmulo, era, ciertamente, como he escrito, Pedro Díaz Minaya, el padre del conocidísimo Diego Valentín Díaz, y lo prueba de que en el poder que Juliana del Castillo otorgó al procurador, para entablar el pleito contra la Universidad, lo hace a nombre de su marido, ausente a la sazón, y dice ser mujer de Pedro Díez Minaya, no diciendo nada confundir el Díez con Díaz, que lo hicieron con mucha frecuencia en los documentos de contrato. Y efectivamente, en 14 de Septiembre de 1582 se desposó Pedro Díaz Minaya con Juliana del Castillo en la parroquia de Santiago, y del matrimonio nacieron Diego Valentín y Mariana, bautizada ésta en San Miguel el 26 de Abril de 1587.

Es muy probable que Pedro Díaz Minaya trabajara en el taller de otro maestro o de algún escultor: Isaac de Juní o Esteban Jordán, como otros pintores, mientras la actividad de éstos artistas fué conocida; pues hasta la última época del escultor del rey, como se decía, no aparece laborando por cuenta propia, y a partir de la pintura del túmulo de la Universidad se repite con frecuencia su nombre, llegando a adquirir cierta nombradía en el primer cuarto del siglo XVII.

Las noticias registradas con su nombre menudean desde la época del repetido catafalco, y el hecho de que vivía el 29 de Marzo de 1596 en la plazuela del Almirante (Calderón) y que vivían en su casa Miguel Ruiz, Diego Ordóñez y Luis Ponce de

León, que serían aprendices u oficiales suyos, prueba que ya tenía taller propio, así como que ejercía el oficio independiente de otros en 1598, lo del túmulo, y de que tasa las pinturas que a su fallecimiento dejó el licenciado Juan Acacio Soriano, el enterrado en Santa Catalina.

El pintor se había formado en el siglo XVI; pero, repito, en el siguiente siglo es cuando se observa, ya de edad regular, su mayor actuación en las obras pictóricas de Valladolid, así como alternando en otros asuntos relacionados con las Bellas Artes. Así que en 21 de Febrero de 1600 aparece otorgando escritura por la que se obliga Pedro Díaz Minaya a hacer un monumento de pintura en lienzo para el monasterio de San Francisco de Valladolid, por 120 ducados; el 23 de Octubre del mismo año sale fiador de Pedro de la Cuadra en la hechura de las sillas del coro bajo de Sancti Spíritus; compra una casa en 6 de Septiembre de 1602 en la calle de Cabañuelas, esquina según se baja a la de Esgueva y frontera al cementerio de la Antigua, al Dr. Don Luis Niño, chantre de Valladolid; se otorga fianza a su favor, quizá por algún trabajo de pintura, en 27 de Agosto de 1603; sale él fiador de Pedro de la Cuadra, otra vez, en 27 de Abril de 1607 por los bultos de alabastro de Don Antonio Cabeza de Vaca y Doña María de Castro, en Santa Catalina; cobra al año siguiente, quince reales por lo que hizo en dichos bultos, que sería algo de pintura o dorado; y pinta el retrato del conde Don Pedro Ansúrez para el Ayuntamiento de Valladolid, en el mismo año de 1608 (1), según acuerdo del día 14 de Noviembre; y declara, a favor de Pedro de la Cuadra, en el pleito que éste sostuvo con Fabio Nelli por los bultos que contrató para San Agustín, diciéndose que el artista pintor «vive frente de la yglesia mayor a las cabañuelas, en cassas propias», en las indicadas antes, y que tenía 50 años.

Aun con unos pocos más quiere extender en grande su actividad en la pintura, y en 16 de Agosto de 1612 se otorga una escritura de comunidad de trabajo por la que convienen Pedro Díaz Minaya, como más viejo llevando, quizá, la jefatura o maestría de las labores, su hijo Diego Valentín Díaz, y los hermanos Francisco y Marcelo Martínez, hijos de Gregorio

(1) V. mi trabajo *Últimas gestiones de Valladolid para el traslado de la Corte en el Bol. de la Soc. española de exc.*, de Dic. 1923.

Martínez, siendo, por tanto, el primero de éstos el que llamo Francisco Martínez Ordóñez, en que toda obra que contratase cualquiera de ellos, llegando a doscientos ducados se la repartieran entre los cuatro, por cuartas partes, habiendo de durar el compromiso toda la vida y dando el que faltase a lo convenido cien ducados de pena a cada uno de los otros tres, exceptuándose del compromiso una obra que Diego y Marcelo tenían concertada con las monjas de San Agustín de Palencia y otra de unos tableros de altar que Diego tenía que hacer para el convento de San Quirce de Valladolid.

Los cuatro compañeros se concertaron para pintar el retablo de la iglesia de Villabañez, el 20 de Febrero de 1613, rebajando y dando de limosna a la iglesia la quinta parte de lo en que fuera tasado. Antonio González y Pedro de Salazar hicieron ciertas bajas y se movió pleito, dando los de la sociedad 950 rs. a la otra parte porque se apartaran del litigio. En esta obra Diego Valentín Díaz se concertó con Antonio Núñez, de Carrión, para que este le estofara, dentro del plazo de cinco meses, lo que le había tocado a Diego, que era dos santos y una santa del pedestal, dos tarjetas con la Asunción y el Azotamiento, arco, impostas y recuadros.

Dos días después del concierto para la pintura del retablo de Villabañez se les unió a la sociedad Antonio González de Castro; pero como éste no pintaba al óleo en las obras que se ofrecieren al óleo, al temple o al fresco, como fueran de historias, había de poner en su lugar persona que trabajase en ellas, a contento de los demás.

La sociedad de trabajo no debió llevarse a todo rigor, pues que en 13 de Noviembre de 1612 se ve que Pedro Díaz Minaya y su hijo Diego contratan con Don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar, del Consejo de S. M. y regidor perpetuo de Valladolid, la pintura al óleo del altar de la bóveda o cripta bajo la capilla mayor de la parroquia de San Benito el Viejo (hoy iglesia de las Oblatas) de Valladolid, habiendo de figurar en los asuntos el Juicio final y la Resurrección de la carne y los retratos de Don Diego y su mujer Doña Constanza de Acuña, amparados por santos de su devoción, obra que había de terminarse para San Juan de 1613, y que en 14 de Octubre de este último año de 1613 otorgan escritura padre e hijo para pintar y dorar el retablo de Santa María del Castillo, de Villa-

verde (Medina del Campo), habiendo dado a Francisco Martínez 150 rs. porque desistiese de la obra. Se justipreció en 6.000 rs. por Jerónimo de Calabria, de Valladolid, y Lázaro Andrés, de Medina del Campo.

No puedo decir si resultó fructífera la sociedad para el arte. Yo creo que poco pudo hacer; ya se ve en la apuntación anterior, en la que dos obras, por lo menos, se hacen fuera de la sociedad, y aun hay que agregar que en 5 de Febrero de 1615 el obispo de Valladolid Don Juan Vigil de Quiñones dió licencia y facultad a Pedro Díaz Minaya para que pintase el retablo mayor de Velilla, y nada se dice de sus consocios, como tampoco en una obra que remató para pintar en San Benito la capilla de los Viveros por cuenta de la condesa de Fuensaldaña.

Sin embargo Pedro Díaz seguía dedicado al oficio y aun admitía en su taller jóvenes a quienes enseñar, y lo prueba que en 20 de Enero de 1616 se otorga escritura en la que se hace constar que María de la Vega, viuda de Llorente Rodríguez, puso de aprendiz con el maestro a su hijo Basilio Rodríguez, en el arte de pintor por el período de cuatro años, en el cual había de recibir las enseñanzas de dibujar, pintar, dorar y estofar.

Poco tiempo después se retiró del trabajo, ya achacoso, quizá, o porque otros empujaban en la pintura, y tanto a Pedro Díaz Minaya como a su mujer Juliana del Castillo les recogió e hizo ir a vivir con él, en 1.º de Febrero de 1622, su hijo Diego, que empezó a ser persona de grandes prestigios en todos los órdenes de la vida.

Se oscureció ya Pedro Díaz y no vuelve a sonar su nombre. Únicamente aparece recibiendo con su mujer veinte ducados que al fallecimiento de Doña Ana, hermana de Juliana del Castillo, dieron a ésta en 9 de Abril de 1624. Fué el artista hombre modesto y religioso. A pesar de haber comprado la casa que se dijo, no tenía bienes y fué familiar de la Inquisición. Hizo testamento el 9 de Agosto del último año citado y falleció el 16 de Noviembre, siendo enterrado en San Francisco en sepultura propia.

Del pintor que figura en último lugar en las obras del título de la Universidad, Cosme de Azeitia, y que por su enfermedad no tomó parte directa en la obra, tengo recogidos pocos datos y no se conocen sus obras, porque los retablos, que eran por los contratos lo que mejor se puede identificar, desapare-

cieron con las mudanzas de los tiempos; pero debió ser buen artista, y ya lo indica el haber sido testigo en 1570 en el pleito de Rabuyate por lo de San Andrés. Estuvo casado con Petronila de Colmenares, como se deduce del pleito con la Universidad, y se le bautizó un hijo, Pedro, en el Salvador, el 11 de Junio de 1586.

No dejan de figurar trabajos suyos, como paso a indicar.

Se le paga en 1578 por el convento de Santa Isabel por pintar la imagen titular del retablo y título en la puerta del convento. En 9 de Mayo de 1578 se obliga con Andrés de Rada, escultor, a hacer un retablo en el monasterio de San Pablo, en la capilla de San Miguel, que era la mayor, al lado de la Epístola, de «mondeson bernalt», para el día de la Virgen de Septiembre del mismo año, y por 90 ducados: se compondría de pedestal, basa y contrabasa, columnas con su entablamento y frontispicio; a los lados, dos figuras de bulto, que serían San Francisco y Santo Domingo, y en la calle del medio, San Miguel de más de media talla; de pincel, serían en tres tableros, Santa Magdalena, San Juan Bautista y Nuestra Señora con el Niño. En Enero de 1579 se le abona la pintura de la custodia del retablo de Villagarcía, por cuenta de Doña Magdalena de Ulloa, viuda de Don Luis Méndez Quijada, los educadores de Don Juan de Austria, hijo natural de Don Carlos I. Contrata Azcutia el 15 de Febrero de 1596, en unión de Juan de Vila, ensamblador, la hechura del retablo para la capilla mayor de Santa María de Castrodeza, obra que había de ejecutarse en no mucho tiempo, pues había de darse terminada para Santiago de Julio del mismo año; se habían de pintar las figuras señaladas en la traza y poner una imagen de talla de la Virgen, muy bien acabada, o comprar una ya hecha que vendían en la próxima villa de Torrelobatón; y todo ello por 1.700 rs. Y como entonces los artistas apechaban con todo, se obligó Azcutia en 4 de Marzo de 1597 a estañar, pintar y dorar una reja en el entierro y sepulcro del conde de Benavente en San Francisco de la villa del título, que habría de darse terminada para fin de dicho año.

Es de suponer que Cosme de Azcutia hubiera seguido trabajando, siempre modestamente, pues que a ello le obligaba su condición humilde; pero ya no pudo poner los pinceles en el catafalco de la Universidad, que quizá no viera.

Fuera de esos artistas que se revelaron en el túmulo repeti-

do, hubo muchísimos pintores en el Valladolid del siglo XVI, y ya algo conocidos, siquiera por los nombres, en los finales de la centuria, alcanzando algunos años del siguiente siglo, como ocurrió con el reseñado Pedro Díaz Minaya. Pero no es posible citarlos todos, mucho menos porque su actuación fué escasa, por lo que dejo para un apéndice indicarlos. Solamente mencionaré a uno de ellos, cuyo principal trabajo perteneció al siglo XVI, y si destacó algún tanto, más fué por la importancia que pudiera darle el haber trabajado en obras de su suegro, Esteban Jordán, que por sus propios méritos.

En efecto, Pedro de Oña estuvo casado con Doña Isabel Jordán, hija del famoso escultor, como ya dije, y debió estar en el taller de su suegro, siendo, con su mujer, el que se llevó la mayor parte del caudal del escultor, y hasta tomó su apellido por causa de una fundación de mayorazgo creada por Esteban Jordán, y se firmó entonces Pedro Jordán de Melgar y Oña, aunque en los documentos le titulaban ya unas veces Pedro de Oña Jordán y del Melgar, como en su partida de defunción, y otras Pedro de Melgar Jordán y Oña.

No se le ve trabajar por cuenta propia mientras viviera su suegro; pero al fallecimiento de éste toma a hacer labores por su cargo, aparte de la terminación del bulto y cama de la capilla de los Quiñones de que traté en *La obra de los maestros de la Escultura vallisoletana*, que dejaba sin concluir Esteban Jordán.

Hecho, por tanto, el pintor en el siglo XVI, su actuación independiente se le observa en el siguiente. Y contrata en 1601 la pintura, dorado y estofado del retablo mayor de Santa María de Medina de Ríoseco, obra tasada en 1605 por Pantoja de la Cruz, perito por la iglesia, y por Francisco Pérez Quintana, vecino de Santiago, perito por Oña. No se fiaba éste de los pintores de Valladolid con haber tantos y excelentes en su tiempo. Es pintura de retablo la obra, sin cuadros o historias donde pudiera apreciarse la labor del artista.

Se comprometió Oña, asociado de Baltasar Monje, batidor de oro, por escritura de 27 de Marzo de 1604, a hacer para la cofradía de «San Alifonso» del Salvador, el retablo colateral de la Epístola.

Pero se le ve más en asuntos de otro género, de intereses, principalmente. Algo de ello expresó Francisco de Rincón al declarar en el pleito de Pedro de la Cuadra en 1605 por la sille-

ría del convento de Sancti Spiritus. Manifestó el presunto maestro de Gregorio Fernández que Oña le había dicho que traía pleito con la Cuadra, por haberle negado éste carta de pago de dineros que le había dado, así como un concierto hecho con él para un bulto de alabastro. Verdad que varios testigos declararon en términos poco favorables al escultor Pedro de la Cuadra, del que decían que hasta negaba las firmas que ponía en cédulas y cartas de pago. El 30 de Diciembre de 1605 dieron poder Oña y su mujer a Felipe Dávila, para que pueda tomar cuentas de los mayordomos de Santa María de Alaejos, sobre cobrar el retablo que hizo Esteban Jordán, asunto detallado por mí en la obra citada.

Volvió a hacer, seguramente, amistad con Pedro de la Cuadra, en cuanto que en 1609 declaró a su favor en el pleito del escultor por los bultos de Fabio Nelli, diciendo que dichos bultos estaban hechos y «fabricados» con toda perfección y muy parecidos.

Pero olvidó, sin duda, el oficio y se dedicó a administrar la hacienda de su mujer Doña Isabel Jordán (que como tantas señoras de aquella época no sabía firmar), y falleció el 24 de Mayo de 1622, sin dejar huella decidida de su labor de pintor, que no sería tan mala cuando mereció la protección de Esteban Jordán, aunque fuera nada más que para pintar retablos.

XIV

LOS PINTORES DE FELIPE III Y DEL DUQUE DE LERMA

El 9 de Febrero de 1601 entraban en Valladolid Don Felipe III y su esposa Doña Margarita de Austria, para fijar *definitivamente* la Corte en las orillas del Pisuerga, hasta que la versatilidad real dispusiera otra cosa, como dispuso efectivamente, cinco años después volver a Madrid.

El cuadro que ofreció Valladolid en aquellos periodos de cinco años escasos (1) que en la ciudad residió la Corte española, no pudo ser más movido, más fastuoso y más lucido; con razón

(1) Salieron los reyes para Ampudia el 17 de Enero de 1606 y ya no estuvieron en Valladolid, sino de paso para Madrid, a donde llegaron el 4 de Marzo.

se dijo que fué «la Corte más brillante del mundo» (1). Verdad que el Concejo se arruinó y se empeñó en términos de no levantar cabeza nunca; los mismos propietarios de casas deshicieron sus caudales, porque el quebranto sufrido al reintegrarse la Corte a Madrid, dejó a las fincas deshabitadas y poco menos que perdidas. Pero, todo ello ¿qué importaba? Se había dado gusto al gran valido, al gran Duque de Lerma, del cual parecía que todo Valladolid era suyo y, sobre todo, que quitasen a la ciudad lo mucho que se había divertido con tanta fiesta, cabalgatas, recibimientos de embajadas, cargos ostentosos, procesiones a granel y hasta bautizos reales, pues a Doña Margarita de Austria la dió la ocurrencia de dar en Valladolid nuevos príncipes de la sangre, como la infanta Doña Ana Mauricia, la infanta Doña María de tan efímera vida, y el príncipe Don Felipe, que sucedió a su padre en la decadente corona de la más decadente nación.

¡Bien lo hizo el Duque de Lerma! El trajo al Rey a Valladolid y no tuvo luego ánimos para oponerse al regreso de la lucidísima Corte a Madrid; mas él mismo dió el ejemplo, y no se cansó de gastar miles y miles de ducados, muchos de ellos idos a manos de artistas, pues sus obras de San Pablo, de su palacio, de su huerta, del monasterio de Belén, del convento de San Diego, eran muy bastantes para consumir un capital repleto de abundancias y magnificencias. Verdad que los ducados corrían entonces que daba gusto, como agua de manantial inagotable.

No hay para qué contar ahora los personajes, los magnates, los sabios, los literatos y hasta los rufianes y logreros que entonces se avecindaron en Valladolid a la sombra de la Corte.

Conviene recordar, sin embargo, dando un extracto de ello, lo que hicieron el rey y su favorito para dar lugar y espacio a que los pintores desarrollasen sus actividades.

Fué lo cierto que creyéndose ya que la Corte venía a Valladolid, el Duque de Lerma se propuso edificar para sí unas casas principales, y como todo era pequeño para el buen favorito, en 16 de Junio de 1600 el señor Francisco Calderón, regidor de la ciudad y padre del desgraciado Don Rodrigo, en nombre del

(1) Para tener pormenores de ese período pueden consultarse el interesante folleto de Don Narciso Alonso Cortés, *La Corte de Felipe III en Valladolid*, el capítulo II de la notable introducción de la edición crítica de *El casamiento engañoso y El coloquio de los perros... de Cervantes...*, por Don Agustín González de Amezúa y Mayo, y *La Fastidia* del mordaz portugués Pinheiro da Veiga que tan magníficamente, exagerando algunos particulares, reflejó lo sucedido en 1605.

Duque, pidió al Ayuntamiento que «le hiciese merced, para la casa que hedifica, le de el sitio de toda la rronda, cerca y barbana que ay desde la puesta de san Juan con la casa que está del herrador echando cordel desde los pilares de la dha casa asta el postigo de la merced», pequenez que le concedió el Concejo por «tener por becino tan gran Principe y el hornato y autoridad que con el edificio de la dha cassa esta ciudad terna»; y como las cosas deben hacerse bien, diez días después acordaba el Regimiento, ya que «el señor duque de lerma quiere hedificar en esta ciudad una cassa junto al monesterio de belen», se suplicase «a su mag.^{dad} le haga merced de darla una rreal cedula para que todos los que tubieren casas al contorno las den al dho s.^r duque... tasandose el justo balor».

Los reyes estaban para llegar a Valladolid y a fin de hacer más fuerza el Regimiento para que aquí se asentase la Corte, acordó en 3 de Julio de 1600 «se le ofrezca» al rey «de hacerle una rreal casa en el sitio, parte y lugar y de la manera que su mag.^d fuere servido».

Pero, a pesar de los propósitos del gran recibimiento que la ciudad hizo a los reyes el 19 de Julio de 1600 y de las casi seguridades de fijar la residencia de la Corona en Valladolid, como se hizo *en definitiva* al año siguiente, ni se edificó el palacio real que ofrecía la ciudad, ni el Duque de Lerma construyó su casa al lado del convento de Belén, que poco después decoró con nueva iglesia y obras de arte. Varió el Duque de rumbo y quiso adquirir las casas principales, «el palacio imperial», que edificaron Don Francisco de los Cobos y Doña María de Mendoza, para lo cual el 11 de Septiembre de 1600 se concertó Don Francisco de los Cobos y de Luna, marqués de Camarasa, nieto, sucesor y poseedor del mayorazgo que aquellos instituyeron, con el Duque de Lerma para venderle por precio de 4.000 ducados de renta «unas cassas principales que tiene en la ciudad de Valladolid, que son de su mayorazgo y estan en la corredera de san pablo, con todo lo a ellas anejo y Perteneciente, juntamente con las casas y casillas accesorias que estan juntas con la dha cassa desde la puerta segunda de la dha cassa hasta la yglesia del Rosario... con todos los corrales, jardines, fuentes y puerta trasera... y las tribunas a la yglesia del Rosario», capitulaciones que se ratificaron en 20 de Diciembre de 1600, otorgándose la escritura de venta el 10 de Enero de 1601.

Grandes planes concibió el Duque de Lerma al reformar las casas que fueron del Comendador mayor de León, y rápidamente fué redondeando la primitiva finca, pues el 22 de Enero de 1601 se dió licencia al Duque para incorporar a sus casas la callejuela que había entre ellas y las que eran de Suero de Quiñones, y el 1.º de Febrero de 1601, fray Prudencio Gutiérrez otorgó escritura de venta a favor del Duque de las casas sitas en la Corredera de San Pablo, de Valladolid, que Don Suero de Quiñones había dejado al monasterio de Nuestra Señora de Nogales, de la orden del Císter, de donde aquél era abad. Otras casas compró también el Duque al derredor de las que adquirió del marqués de Camarasa y de las que fueron de Don Suero de Quiñones, como eran las de Don Antonio Ossorio, las del conde de Fuensaldaña «a las espaldas de las casas principales», las del doctor Bernardo de Olmedilla, las de Doña Juana de la Cerda junto a la iglesia del Rosario (1) y las de Don Alonso Dávalos. Y en todas ellas comenzó con brío el Duque a hacer las obras de adaptación necesarias tanto para agrandar el palacio como para fundar su monasterio de San Diego, decorando unas y otro con las de varios artistas que citaré en seguida, refiriéndome ahora a las de pintura.

Mas estaba de Dios que el Duque de Lerma no había de tener casas propias en Valladolid, y a poco de iniciarse los trabajos de reforma, ampliación y ornato de aquellas del Duque, se le ocurrió a Don Felipe III, ya de asiento en Valladolid y pareciéndole pequeñas las casas del Conde de Benavente en donde se había aposentado, comprar las de su favorito, y, en efecto, el 11 de Diciembre de 1601, ante el escribano de Valladolid Juan de Santillana, otorgó el Duque escritura de venta real a favor de Don Felipe III de todo lo adquirido y edificios hechos, a excepción del monasterio de San Diego que fundó sobre las casas de Doña Juana de la Cerda y las de Don Alonso Dávalos «para alargar el dho mon.º ni la p.ºe que se tomo para ensanche del dho mon.º de las casas del dho conde de Fuensaldaña». El precio de venta sería el que tenían de coste al Duque, dándole de recompensa «del mas balor y estimacion que al pres.ºe tienen, la tenencia y alcaldia perpetua de ellas... con salario de mill y docientos ducados de renta». Se fijó el valor de las casas en 64.897.318

(1) Véase la situación de esta iglesia en mis artículos citados en el apéndice C.

maravedís, si bien se agregaron, como se hizo constar en escritura de 26 de Diciembre de 1601, en concepto de indemnización por las obras hechas, 37.807.413 mrs., con todo lo cual no sabía mal el Duque, aunque tardase unos cuantos años en cobrar.

A poco se hizo por el Rey un pasadizo desde Palacio al monasterio de San Quirce y otro desde la puerta de la huerta de las casas del conde de Benavente hasta el río Pisuerga, y en 1605 otro desde Palacio a las casas del conde de Miranda (1), las cuales también compró el Rey y en ellas se hizo el gran salón de fiestas para celebrar el bautizo de Felipe IV.

Los reyes pasaron ya a Palacio el 7 de Septiembre de 1601; pero siguieron las obras hasta después de marcharse a Madrid en 1606 y dejaron en las casas del conde de Benavente el guardajoyas, la tapicería y otras cosas.

El Duque de Lerma quiso hacer una finca de recreo del otro lado del Pisuerga, próximo al puente Mayor, camino del monasterio de Prado. Compró varias fincas, y las unió a la casa y ribera del regidor Santandrés y la de Gaspar de Toro. Mas como le gustaba hacer bien las cosas, según he dicho, en 18 de Abril de 1603 se vió en el Regimiento una petición, que por medio de carta hacía al Corregidor, en la que demandaba terreno, para añadir a la casa de la ribera que hacía, de la calle que iba al monasterio de Nuestra Señora de Prado, cosa de poca monta: «*quatro pies en biaje*»; se le concedió como era natural, el 23 del mismo mes, «*ofreciendole no solo este servicio pero lo mas que parezca ser a proposito de su gusto*». Y como éste era insaciable, pidió más terreno, el que había entre las huertas y riberas que había comprado y el puente Mayor, y el Ayuntamiento, por acuerdo de 11 de Abril de 1604, dió «*a su exc.^a el dho sitio que pide sin interes ning.^o*», verdad que estaban por congraciarse con él en todo, pues el ingenio que ofreció hacer al Ayuntamiento el general Pedro de Zubiaurre, para elevar aguas del río para servicio de la ciudad (2), se aprovechó para tener agua en la finca

(1) Estas estuvieron en lo que hoy es colegio del Salvador en la plaza de San Pablo. Aquellos pasadizos duraron mucho tiempo. Por real orden de 10 de Junio de 1788, recondada en Aranjuez por el conde de Floridablanca, se dispuso que se demitiese el pasadizo que servía en lo antiguo de comunicación al real palacio con el paseo del Espolón nuevo, y se aprovechase el terreno en beneficio de la Real Casa de Misericordia, que estuvo instalado en la antigua plaza de toros, hoy cuartel de la Guardia civil, pasadizo que se demolió años después, así como se hicieron obras de reparación en el Palacio.

(2) Pueden verse mis apuntes *Los abastecimientos de agua en Valladolid*, pg. 35-40.

de recreo del Duque, y así se decía en Ayuntamiento de 28 de Junio de 1604 que «el conducto de agua de la fuente del yngenio del g.¹ Zubiaurre... hasta la guerta del señor duque de lerma... se aga con toda la breuedad».

El Rey no quiso ser menos que su favorito y deseó también tener un parque de recreo, y el 31 de Enero de 1605 marchó con el Duque, el Corregidor, que lo era Don Diego Sarmiento de Acuña, y el regidor Don Diego Nuño de Valencia (1), a ver los terrenos que había desde la ribera del Duque hasta la del monasterio de Prado, y como le plugo a Don Felipe III, el Duque expresó que «era justo que luego la çidad echase las tapias e hiçiese parque de todo aquello p.^a su mag.^d comprando las huer.^{tas} e tierras que auia en el dho distrito». Por la noche se reunió el Regimiento en ayuntamiento extraordinario y «vnanimis y conformes acordaron que luego se ponga en ex.^{on} lo que su mag.^d se sirbe, y en su cumplimi.^{to} se compren todas las tierras, rriberras e huertas que vbieren en el dho distrito hasta el monest.^o de prado e obrando las tapias nuevas con cim.^o de piedra e texadas como las demas que estan echas en la huerta del s.^r duque de lerma», pasando al siguiente día seis regidores con el Corregidor a besar las manos a S. M. y dar las gracias a su compañero de Concejo, al regidor Duque de Lerma.

Muy expeditivo se halló el Ayuntamiento, pues encuentro otro acuerdo una semana después (el 7 de Febrero), por el que se manda «se de librança a gr.^{mo} de q̄tanilla, mayor.^{mo} de las obras desta çidad, de dos mill ds.^o en Luis de Victoria, tesorero de las rrentas r̄rles desta ciudad, de quales quier mrs. de su cargo de sobras del encabeçam.^o p.^a los gastos y tapias del parque con que esta çidad sirbe a su mag.^d, por la orden que le fuere mandado, de que a de dar quenta» (2).

Ello fué motivo para que al poco tiempo el Rey quisiera incorporar a los terrenos que le regalaba el Ayuntamiento, la huerta y ribera del Duque, y de todo se hiciera una finca, la «Casa de la Ribera», la «Huerta del Rey», por cuyo título se conoce en la ciudad al paraje, recibiendo el Duque 30.265.466 maravedís por la venta de su predio con todo lo en él hecho: obras

(1) No copio íntegro este acuerdo tomado de los libros del Ayuntamiento porque lo hizo Martí, aunque yo sigo la ortografía del original.

(2) Años después seguían tratándose en el Concejo asuntos relacionados con la compra de riberas.

de ornato, el edificio de la torre que sirvió para el ingenio del agua, las fuentes, figuras de mármol, «pinturas altas y bajas» y mesas de jase que había en la casa.

Si a estas dos obras principales: el Palacio y la Casa de la Ribera, se añade lo que el Duque adquirió y reformó, ya dicho antes, y que la reina Doña Margarita no fué agena a la construcción del convento de las Descalzas reales frente a Chancillería, puede figurarse el ancho campo que tuvieron los artistas.

No es posible citar todo lo que se hizo. Me concretaré nada más, ahora, a la pintura, y puede adelantarse que los pintores que como del rey se señalan trabajando en Valladolid, fueron, por de pronto, el pintor de cámara Juan Pantoja de la Cruz, los hermanos Bartolomé y Vicencio Carducho, Fabricio Castelo, Estacio Gutiérrez, Patricio Caxesi, Juan de Torres y Tomás de Prado.

De la labor de Pantoja de la Cruz en Valladolid se tenía muy escasa noticia. Solamente se citaba el lienzo de la *Resurrección* en el Hospital del mismo nombre, y nada más; pero si los retratos de Simón Ruiz Embito y su mujer Doña Mariana de la Paz en el hospital de Medina del Campo, son de Pantoja, hay que suponerlos hechos en Valladolid, así como los seis lienzos firmados en 1603 que pertenecieron al retablo del colegio de Agustinos calzados, de Madrigal de las Altas Torres, que Ceán Bermúdez citó representando la Encarnación, el Nacimiento, la Resurrección, la Ascensión, San Ildefonso recibiendo la casulla de manos de la Virgen y el mismo santo cortando el Cendal a Santa Leocadia. Hay que tener en cuenta que Pantoja residía ya en Valladolid el 18 de Mayo de 1602 y aparece hasta Julio de 1605, y quizá hasta 10 de Junio de 1606, con salidas a Madrid (del 26 de Noviembre de 1603 a 18 de Enero de 1604), a Lerma y Burgos (de 10 de Julio a 14 de Agosto de 1605) y a El Escorial (de 26 de Agosto a 26 de Septiembre de 1606), esta última, acaso, vuelto con la corte a Madrid.

En mi trabajillo *Pantoja de la Cruz, en Valladolid* (1) cito otro lienzo del pintor de Cámara de Felipe III, una *Concepción* en el convento de Jesús y María de esta ciudad, y otras obras en el retablo mayor de esta iglesia, que dudo sean del maestro;

(1) Publicado en el *Bol. de la Soc. española de exc.*, t. XXX (1923), pp. 81-87 y *El Norte de Castilla* de 18 y 22 de Junio de 1922.

por lo menos niego que los cinco lienzos de la Asunción, el Nacimiento, la Adoración de los Reyes, Santa Isabel, reina de Hungría, y San Buenaventura, sean del pincel de Pantoja, aunque algunos tienen la entonación y estilo del pintor.

Los indudables y auténticos suyos son el mencionado y hermoso lienzo de la Concepción, fechado en 1603 (1), y la Resurrección, hoy en la capilla del Hospital general, firmado en 1605. De ellos me he ocupado, con algún detenimiento, en la ocasión citada antes, y no he insistir otra vez.

Todo ello, sin embargo, era poca cosa para un pintor de la talla de Pantoja de la Cruz, y hay que suponer que en Valladolid realizara otros trabajos, principalmente, los encomendados por los reyes, por su cargo de pintor de cámara, ya que su residencia en la brillante corte del Pisuerga no fué breve. Así sucedió, en efecto. Aquí pintó un cuadro de la Expectación de Nuestra Señora con muchos ángeles alrededor y San José, de rodillas (entregado el 6 de Junio de 1605); otro de las Once mil Vírgenes, pintado en manteles «alimaniscos», de tres varas y dos tercias de ancho por dos varas y dos tercias de alto, lienzo muy acabado con multitud de figuras y adornos; y una copia de las Tentaciones de San Antonio, de Jerónimo Bosco (estos dos últimos entregados en 9 de Junio de 1605), según papeles del Archivo de la Real Casa y Patrimonio publicados por Don Ricardo de Aguirre (2).

De ellos se deducen también los retratos de las personas de la familia real que en Valladolid pintó Pantoja; siendo indudables, hechos en esta ciudad, por las fechas de las entregas de las obras, un retrato muy chico de la Reina Doña Margarita de Austria sobre otro muy chico del rey Don Felipe III (18 Mayo 1602); otro de la infanta Doña Ana, vestida de azul, para enviar a Alemania (11 Febrero 1603) (3); tres de la infanta Doña María, muerta (4), vestida de hábito de la Purísima, en su ataud de terciopelo carmesí, tachonado de oro y pasamanos, para enviarlos a Alemania y a Flandes, quedando el tercero en Palacio (7 Mar-

(1) Está ahora en la clausura del convento y pudiera correr la suerte de que emigrase a otras tierras.

(2) *Documentos relativos a la Pintura en España.*—Juan Pantoja de la Cruz, pintor de Cámara en *Bol. de la Soc. española de exc.*, t. XXX (1922) pp. 17 y 270.

(3) Doña Ana nació en Valladolid el 22 de Septiembre de 1601.

(4) Doña María también nació en Valladolid, el 1 de Enero de 1605, y falleció a los dos meses.

zo 1603); otros dos retratos de la misma (1 Septiembre 1603); un retrato de tres cuartas de la infanta Doña Isabel (15 Septiembre 1603) (1); otro de cuerpo entero de Doña Ana, con vestido de azul bordado, saya baja entera y manga de punta, con cortinas y bufete carmesí y sobre éste un mico atado con cadena de oro (3 Noviembre 1604); dos retratos, también de cuerpo entero, del Rey y Reina, aquél armado, y con calzas blancas y en la mano bastón, y el otro con saya entera blanca, gorra y joyas y un bufete, los cuales lienzos les mandó hacer la Reina para Don Antonio de Toledo, conde de Alba de Liste (25 Noviembre 1604); dos retratos chicos del Rey y Reina para una caja de diamantes para el Almirante de Inglaterra (6 Junio 1605) (2); un retrato chico en naipe del Príncipe Don Felipe (luego IV), el primero que se hizo «con brazos», vestido de blanco, sentado en una almohada de terciopelo carmesí, para enviar a Alemania (9 Julio 1605) (3); y otros del Rey (4) y de Don Carlos V, para El Escorial, sustituyéndose éste último por otro, también pintado por Pantoja por haber resultado grande el primero para el sitio que le destinaban.

Como Alonso Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz tuvo parientes en Valladolid. Una hermana suya llamada Mariana Sánchez, era vecina de Valladolid en 1590, y la dotó en 250 ducados al casarse con Bartolomé Aguado, de Ciempozuelos. Y una hija del pintor, llamada Doña Mariana, casó en 1602 con el platero Miguel de Reynalte (5), como se deduce de las capitulaciones que Pantoja y su mujer Francisca de Huertos (tampoco sabía firmar) otorgaron al efecto de dotar a la hija en dos mil ducados (joven que estaba en el colegio de San Juan de la Penitencia de Alcalá de Henares), en Valladolid el 23 de Septiembre de dicho año. Es probable que Doña Mariana viviera luego en Valladolid.

Aun intervino Pantoja de la Cruz durante su permanencia en Valladolid, entre otras menudencias, como la tasación que hizo

(1) Se referiría a Doña Isabel Clara Eugenia, seguramente. Era hermana de padre de Felipe III.

(2) Era costumbre regalar a los Embajadores cajitas más o menos artísticas de plata u oro, adornadas, algunas veces, con pedrería, como todavía se observaba en los tiempos de Carlos III y IV.

(3) Como es sabidísimo también nació en Valladolid, el 8 de Abril de 1605, Don Felipe IV

(4) Este lienzo de El Escorial está firmado por Pantoja y fechado en Valladolid en 1605.

(5) Reinalte era la mujer de Alonso Sánchez Coello; ¿serían estos Reinaltes de la misma rama?

de las pinturas (31 de Enero de 1605) que dejó a su fallecimiento el pintor Diego de la Puente, de la guarda de a caballo de S. M. y lo de Oña en Ríoseco. Pero hubiera sido de gran importancia una obra que se planeó y gestionó en sociedad de Bartolomé Carducho.

Efectivamente, la fama de Pantoja era muy señalada, mucho más siendo pintor de cámara, para que no fuera buscado el artista para obras de gran empeño, y así contrató, en unión de Bartolomé Carducho, la pintura del retablo mayor de la iglesia del convento de San Agustín, de Valladolid, cuya escritura de contrato otorgaba el 17 de Junio de 1606 Bartolomé Carducho por sí y por Pantoja (que estaba en Valladolid el día 10 del mismo mes); pero aunque la obra era de gran importancia por su ajuste de siete mil ducados y el plazo de ejecución largo: cinco años, con la obligación de asistir continuamente a la obra uno de los dos pintores, ésta no debió realizarse, pues no hay dato alguno que lo compruebe, ignorándose, por tanto, las causas que se ofrecieron para desistir de la obra, bien por la parte del convento que encargaba el trabajo, o por otros quehaceres importantes de los artistas. De todos modos, no la hubiera terminado Pantoja de la Cruz, que falleció en Madrid el 26 de Octubre de 1608.

Bartolomé Carducho vino a Valladolid con Don Felipe III en 1601, y durante su residencia en la ciudad, puede decirse que se ocupó solamente en la pintura y decoración de Palacio, San Pablo y San Diego, todo ello obras del Rey y del de Lerma. Casado con Jerónima Capelo, viuda de Jusepe Frecha, en Valladolid le nacieron dos hijas llamadas Luisa y María.

En seguida de llegar a nuestra ciudad dió comienzo a sus pinturas para el Duque, y consta que se librasen en 11 de Mayo de 1601 a Bartolomé Carducho, «pintor, criado de Su mag.^d», mil reales a cuenta de las pinturas al fresco hechas en la habitación de los retratos de las casas del Duque, y del dorado de la misma pieza, así como por las pinturas de «la vóveda y naves de la capilla principal» de la iglesia de San Pablo, por escudos de armas en el claustro principal del convento y por otras menudencias (1).

El 13 de Septiembre de 1602 se hizo cuenta con Bartolomé de

(1) Fué una obsesión del Duque quitar todos los escudos de armas del convento e iglesia de San Pablo y sustituirles por los suyos, dejando sólo el de los Reyes Católicos en el frontón de la iglesia, quizá por ser reales.

lo que llevaba hecho para Don Felipe III, resultando que en el Palacio de Valladolid «pinto al fresco las ystorias de la guerra de antequera en la sala de la torre de palacio de enfrente de s.^{or} S.^t Pablo», con su cornisamento encima y los «recantones» de las ventanas; pintó también en la misma pieza unos grutescos y doró el techo, y la estofó y enriqueció de colores, pintando de azul y oro el balcón, celosías y ventanas, obra toda ella que se valoró en 4.270 ducados. Igualmente doró de oro bruñido y estofó y enriqueció de colores el techo del anteoratorio de S. M. y pintó varias rejas, balcones y techos artesonados, y al temple dos techos sobre anjeos para dos habitaciones de la casa que fué del conde de Fuensaldaña (una de las agregadas y conservadas), poniendo en uno de ellos un Dios Padre, al óleo. A más de ello pintó y doró una caja para un reloj grande que estaba en la galería de S. M., en cuya obra representó ocho historias y «cantidad de figuras» y algunos «carateles de los eclisis del sol y luna», obra que se tasó en 4.268 reales y medio.

De las cuentas del Duque de Lerma correspondientes a 1602 y 1603, se le abonaron a Bartolomé Carducho (1) 1.448 reales por las obras siguientes:

Huída a Egipto, guarnecida de ébano	220 reales.
Tabla con un Orfeo y muchos animales	220 »
Veintidós retratos de hombres célebres	374 »
Tabla con un lejos con Adonis y Venus	88 »
Tabla con Adán, Eva y un angel.	150 »
Adonis y Venus, lienzo grande	250 »
Lienzo con Venus con espejo en la mano.	100 »
Lo que gastó en la fuente que hizo para S. M	46 »

Además se le pagaron 34.000 mrs. por cinco pinturas que hizo de los cinco sentidos por encargo de la Duquesa, y 100.112 mrs. a cumplimiento de 194.938, a cuenta de cosas de su oficio.

Acompañado de Fabricio Castelo pintó Bartolomé Carducho en 1604 la sala del sarao de la Reina, trabajo concertado en 1.800 reales, pagándole su mitad correspondiente en 4 de Junio y cincuenta rs. más por la pintura del altar de la capilla real que «sirbe el Jueves Santo». La última campaña pictórica de Bartolomé Carducho en Palacio, fué ya en 1605, por cuanto se le paga por la pintura que hacía en 2 de Marzo en la sala para sa-

(1) Don Cristóbal Pérez Pastor en *Colección de documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España*,—t. II de *Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura española*, que es el XI de las *Memorias de la Real Academia Española*,—núm. 517.

raos y fiestas en las casas que fueren del conde de Miranda, las inmediatas al convento de San Pablo, si bien hasta 26 de Julio de 1607 no da carta de pago Bartolomé de 9.879 rs. a cuenta de los 30.000 que había de haber por toda la pintura, arquitectura y artesonado del techo y dorado de la sala del sarao, de la segunda cornisa abajo, y la pintura de la puerta de ella, con su nube, y un pabellón con sus muchachos en el aposento de los espejos, «que fué todo lo que pintó y doró».

Para el convento de San Diego, fundación del Duque, hizo también Bartolomé Carducho trabajos, pues recibe en 27 de Septiembre de 1605 (Pérez Pastor escribe día 23), a cuenta de las figuras que había pintado en la capilla mayor, y de tres retablos que están a su cargo en dicho monasterio y de otro de Nuestra Señora del Rosario que S. E. el Duque mandó se hiciese para la cofradía de esta advocación, 136.000 mrs.; y para que no quedase propiedad real sin labores de Bartolomé, del mismo modo, pinta en la «casa de la Ribera», dándose cédula en Madrid el 11 de Junio de 1606 de la liquidación de lo que había hecho en dicha finca, liquidación que ascendía a 528.190 mrs., en la que entraban 3.600 de la pintura de dos lienzos de perspectiva para los extremos de la galería, pintados al óleo sobre lienzo que se le dió, así como nueve musas y Apolo, representados al natural en la escalera, trece cabezas de mujeres romanas y poetas y otras cosas.

Aun debió pintar más Bartolomé Carducho, pues entre las pinturas que Francisco de Praves, como conservador de Palacio, entregó en 18 de Septiembre de 1636, de lo de Valladolid, figura un lienzo del artista de la toma de Valencia, de tamaño grande, de tres varas de largo por vara y dos tercias de alto.

También se dedicó, o pensó dedicarse por lo menos, Bartolomé, a trabajos para particulares así que es nombrado tasador, el 20 de Septiembre de 1605, para las imágenes, cuadros y demás cosas de pintura, de los bienes que dejó el secretario Andrés de Tovalina, y aún estaba Carducho en Valladolid en tiempos posteriores a la salida de la Corte para Madrid, pues en 9 de Diciembre de 1605 así lo dice Pompeo Leoni desde Madrid, al dar poder a Bartolomé para que en su nombre concierte con el capitán Calderón y el secretario Tomás de Angulo el hacer todas las figuras grandes del retablo de San Diego, y en 10 de Junio de 1606 firman las condiciones para pintar, do-

rar y estofar el retablo mayor de San Agustín y el 17 se otorga la escritura correspondiente, por Juan Pantoja de la Cruz, «pintor de cámara de su mag^d», y Bartolomé Carducho, «pintor del rrey», como ya se dijo.

Un auxiliar de los trabajos de Bartolomé Carducho en las obras reales y de San Pablo, fué Reynal de Baltedar, pintor (Reynalte de Baltedad, según Pérez Pastor núm. 597) a quien se obliga entregar 2.444 rs. de plata castellanos, el 5 de Julio de 1606, estando el florentino en Valladolid, por el tiempo que aquél estuvo trabajando a sus órdenes en las obras de Palacio en 1601, así como en San Pablo, salón grande y otras obras. Este Reynal era el pintor flamenco llamado Reynaldes, que figura como acreedor del también pintor Diego de Rómulo, según el testamento de éste, otorgado el 14 de Noviembre de 1604, y el que denominan Reynaldo de Valdelante, francés, «artífice muy adelantado en la perspectiva», que pintó poco antes de 1635 la totalidad de la capilla o panteón del monasterio de Santa María de la Espina.

Algunas cosas atribuyó Ceán Bermúdez a Bartolomé Carducho que conviene rectificar. Al indicar (*Diccionario*, I, 240) que pintó varias obras en Valladolid, cita, como hechas «al fresco los quatro Evangelistas de las pechinas de la capilla mayor de la parroquia de S. Andres, y en la fachada el sepulcro de Cristo, S. Pedro, S. Pablo, S. Andres y Santiago», precisamente lo que por la parte de dentro de la fachada hizo, como ya se vió, Rabuyate, otro florentino, casi medio siglo antes. En época de Ceán, habían desaparecido esas pinturas al ser remozada la iglesia en el siglo XVIII por el R. P. Fr. Manuel de la Vega, en 1776. También indica de mano de Bartolomé, en los franciscos descalzos (San Diego) la Anunciación y la Impresión de las llagas de San Francisco en los colaterales, firmadas, ciertamente, por su hermano y conservadas en el Museo; y un San Jerónimo, en el claustro del mismo convento, y el Bautismo de Cristo en un altar colateral de San Agustín, que no tendrían otro fundamento para la atribución que ser de la época del pintor florentino al servicio del rey.

Realmente hasta 28 de Enero de 1609 no fué nombrado pintor del Rey, el hermano pequeño de Bartolomé Carducho, el famoso autor de *Diálogos de la pintura*, Vicencio Carducci; pero le trajo consigo a Valladolid Bartolomé, aquí fué padrino de

bautismo de las dos hijas de éste, con él aprendió el oficio, buena parte, quizá, en Valladolid mismo, y en Valladolid dejó obras suyas trabajadas por cuenta propia. Su aplicación y el buen servicio que Bartolomé prestó a Don Felipe III fueron causa de su nombramiento de pintor del Rey, en iguales condiciones que su hermano: 50.000 mrs. de salario al año y pago aparte de las obras que ejecutara.

Figuró Vicente Carducho en las obras reales de Valladolid, cobrando según sus cuentas de 1602, panes de oro que gastó en el cuarto que solía ser del conde de Fuensaldaña, en las ventanas de la misma casa, en el camarín del Duque y en el oratorio de la Duquesa, casa aquélla como se ha visto, de las también agregadas a Palacio. En las cuentas de 1603 aparece percibiendo 700 rs. por otros tantos que pagó a los pintores Juan de Espinosa, Jusepe de Porras y Ambrosio de Caro, por haber pintado y dorado unos cajones de madera que estaban en una habitación de la casa comprada a Don Suero de Quiñones y hacer una talla fingida en ella, y como el duque era consecuente con los Carducho, paga a Vicente en 13 de Julio de 1605 hasta 20.944 mrs. que importaron los gastos de pinturas que hizo en la ocasión del alarde general de la Caballería, en que tanto se lució el de Lerma.

En la casa de la Ribera pintó Vicente de color verde montaña la mitad de la galería que caía al río, con sus celosías y armaduras, y todos los reparos que fueron necesarios, todo ello por 612.000 mrs. Y consta que dió cartas de pago de 5.049 mrs. en 11 de Agosto, 500 rs. en 26 del mismo mes y mil reales en 15 de Octubre de 1605 (recibidos el día 17), a cuenta del dorado y estofado de los retablos del convento de San Diego; 9.982 mrs. por dorar y pintar de negro las rejas de San Diego, en 22 de Noviembre del mismo año; y otros dos mil reales a cuenta de los retablos el 4 de Enero de 1606. Lo principal que pintó en San Diego y que ya le acreditaba de buen pintor, llegando a ser calificadas sus obras de bellísimas de dibujo y de color y de factura delicada, fueron el San Diego del retablo mayor y las puertas de los relicarios en dos altares laterales, representando la Anunciación y la Impresión de las llagas de San Francisco, las tres composiciones conservadas, por suerte, en el Museo de Bellas Artes y firmadas las dos últimas y fechadas en 1606.

Aun pintó Vicente Carducho el túmulo que se levantó en la

iglesia monasterial de San Benito para las honras fúnebres de la madre de la Reina Doña Margarita de Austria, la archiduquesa Doña María de Baviera, por cuya obra de pintura, hacer 250 escudos iluminados en papel y dos escudos sobre tafetán para el guión, cobró el pintor 1.500 rs. el 21 de Agosto de 1608.

Ceán Bermúdez señaló de Vicente Carducho en San Pablo de Valladolid «La Virgen del Rosario, Santo Domingo, otras figuras y un personaje de rodillas en un ángulo del claustro», y en San Diego (Franciscos descalzos) solamente «El quadro principal del altar mayor, que representa á S. Diego», olvidando la Anunciación y la Impresión de las llagas a San Francisco de los colaterales, lienzos firmados, como he dicho, y que, a pesar de ello se atribuyeron cuando se hizo el inventario por la Comisión clasificadora el 16 de Mayo de 1836, al Martínez, que entonces no se sabía quién pudiera ser.

También citó Bosarte en San Diego el «bello quadro, en el altar mayor» de los franciscos descalzos y los de las puertas de los relicarios colaterales,—los cuales juzgó muy atinadamente el Secretario de la Academia de San Fernando, diciendo que «No son estas pinturas [la Anunciación y la Impresión de las llagas] las que mas crédito podían dar á ninguno de los dos Carduccis; bien que la cabeza de la Virgen es bella»,—además de otros cuadritos menores en los altares que representaban San José, Santo Domingo, San Cristóbal, los Santos Juanes, San Martín, y varios mártires de la orden franciscana, de medio cuerpo. Es fácil que se le marchara de largo la pluma a Bosarte en la atribución de estos cuadritos.

Los que sí parecen suyos son un lienzo de la Virgen entregando el rosario a Santo Domingo y otros dos representando los mismos temas de las puertas de los repetidos relicarios, procedentes de San Pablo, seguramente, y en el Museo en la actualidad. También se le atribuye la Asunción del retablo mayor de las Descalzas Reales.

Aún existen más lienzos de Vicente Carducho en Valladolid: en el Museo dos, y seis, nada menos, en el palacio arzobispal. No sé la procedencia de aquellos que representan «El sacrificio de la Misa. En un ángulo San Juan de Mata toma el hábito de la orden» y «Nuestra Señora anunciando el feliz nacimiento de una santa», ambos cedidos en depósito al Museo por Real orden de 17 de Junio de 1882, de los que se reunieron en el Museo Nacio-

nal (Trinidad), de Madrid. Los otros seis son más conocidos y pertenecen a la serie de grandes pinturas que hizo Vicente Carducho para el claustro grande de la Real Cartuja del Paular.

En 29 de Agosto de 1626, ante el escribano de Madrid Pedro de Aleas Matienzo, otorgaba Vicente Carducho escritura de obligación con el prior de la mencionada Cartuja Don Juan de Baeza y su Comunidad, para pintar cincuenta y seis grandes cuadros (3'45 metros de alto por 3'15 de ancho), con pasajes de la vida de San Bruno y otros santos de la orden cartujana.

Los lienzos del Paular se recogieron en 1836 para el Museo Nacional de Pinturas de Madrid (el célebre de la Trinidad), que se abrió al público el 24 de Julio de 1838. Los cincuenta y cuatro cuadros de asuntos (los otros dos eran grandes escudos de armas reales y de la orden cartujana) fueron descritos por Don Gregorio Cruzada Villaamil en el *Catálogo provisional... del Museo Nacional...* (1865) y en *El Arte en España* (t. IV—(1866)—pág. 87). Suprimido el Museo de la Trinidad e incorporado al del Prado por decreto de la Regencia del Reino de 25 de Noviembre de 1870, hecho que no tuvo efecto hasta el Real decreto de 22 de Marzo de 1872, se llevó a los almacenes del Museo del Prado la más valiosa colección de asuntos que se creía poseer, pero que perdió en importancia ante la riqueza que atesoraba nuestra primera y grandiosa pinacoteca, y allí estuvieron los lienzos de Carducho hasta que en 1896 se empezó a desperdigar la completa serie, dándose en depósito cuadros a Barcelona (Audencia), Córdoba (Catedral), La Coruña (Escuela de Bellas Artes), Jaca (Palacio episcopal), Logroño (Instituto), San Sebastián (Museo), Tortosa (Museo municipal), Valladolid (Palacio arzobispal), Zamora (Instituto), quedando todavía una regular colección en Madrid en el mismo Museo del Prado.

Los seis cedidos al Palacio del Arzobispo de Valladolid lo fueron por Real orden de 5 de Octubre de 1898, y los asuntos de las pinturas, colocados en la caja de la escalera principal y en el salón grande, son los siguientes, tomados los temas de los apuntados en la serie dada por Don Baltasar Cuartero y Huerta (1):

(1) *La cartuja de Santa María de El Paular y su colección de cincuenta y seis lienzos pintados por Vicencio Carduchi* (en *Arte Español*, t. V. (1920 21), págs. 266-282). Por la misma época con las iniciales P. B. (que creo correspondan al ilustrado Secretario del Museo del Prado mi antiguo amigo Don Pedro Beroqui), se publicó una nota titulada *Los cuadros de la Cartuja del Paular* en el *Bol. de la Soc. española de excursiones*, t. XXIX (1921) pág. 153.

«12 [de la serie]. Humildad de San Hugo, obispo de Grenoble, y de Guillermo, abad de San Teodofredo.

»24. San Bruno se aparece al duque de Calabria.

»30. El venerable padre D. Bernardo, fundador y primer prior de la Cartuja de las Puertas (Portes, Ain) y obispo de Dia, orando.

»33. La humildad y desprecio de las cosas terrenales en la Orden cartujana.

»44. Martirio del venerable padre Andrés, prior de la cartuja de Seytz.

»47. Martirio de los religiosos de la cartuja de Nuestra Señora de la Anunciación (Londres)».

Me parece que con los catorce cuadros citados existentes en Valladolid pintados por Vicente Carducho, está el artista bien representado: como ninguno otro en la ciudad del Pisuerga, y con la circunstancia de que entre ellos hay pinturas de los primeros tiempos del pintor en que comenzó a trabajar por cuenta propia, y otros de la serie cartujana que tantos elogios y alabanzas mereció en algunas épocas, bien que haya decaído su importancia en tiempos modernos, los cuales, de todos modos, tienen que reconocer la que ciertamente tuvo el autor del libro de los *Diálogos de la Pintura*, impreso en 1633, «la obra más sabia que en la materia tenemos en castellano», al decir del Sr. Cuartero.

Muy laboriosa fué la vida artística de Vicente Carducho; su labor, abrumadora en algunas ocasiones, como lo prueban los cuadros del Paular; ¿qué puede decirse de las ciento una cabezas de Emperadores que le mandó pintar Felipe III para la Casa Real de Valladolid, según Don Pedro Madrazo, o ciento cuarenta y una, según Don Francisco Javier Sánchez Cantón? (141 se cuentan en el inventario de 1607).

De la serie de pintores italianos que llegaron a España por encargo de Don Felipe II y que pasaron a servicio de su hijo Don Felipe III y vinieron a Valladolid con la Corte, otros dos, además de los ya mencionados, trabajaron en las obras reales de Valladolid, y pintores del Rey fueron: Patricio Caxés y Fabricio Castello.

Figura Patricio Caxés (o Caxesi, Caxiesi, Caxeti, Cajesi, como también se le dice) con muy poca labor en Valladolid, y todo lo que de él se cita aquí, fué pintar y dorar con Fabricio o

Castello, «el templo y ornato de la cornisa abajo» del salón del sarao, según le llamaban «en el palacio real de la ciud.^d de Vall.^d junto al monasterio de San Pablo que le tuvo a pintar en compañía de Fabricio Castello, pintor asimismo de S. Mag.^d», obra que aun en 10 de Marzo de 1606 no se había pagado, por cuanto en esa fecha dió poder el pintor de Arenzo a Diego de Carranza para cobrar la obra de la «sala del sarao», ejecutada el año antes, obra, claro, que nada tenía que ver con lo hecho, como se ha visto, por Bartolomé Carducho.

Y no se conoce otra labor de Caxés en nuestra ciudad: bien modesta fué aquélla: la pintura de un templete que hizo el ensamblador, o a lo más entallador, Cristóbal Velázquez, en el cual pusieron escultura, también muy modestamente, Millán Vimercado y el que había de ser el famosísimo Gregorio Fernández.

Algo más se cuenta de Fabricio Castello (el hijo de Juan Bautista Castello, el *Bergamasco*, por haber nacido en Bérgamo); pero tampoco de gran consideración. Además de lo del templete y sala del sarao referido, vésele en 30 de Noviembre de 1601, cobrando 400 rs. por cuatro trazas, coloridas en papel, que hizo para los entierros de los duques de Lerma en San Pablo, los cuales trazó en grande a los lados del altar mayor; en 1602 le paga la fábrica de la parroquia del Salvador, ocho ducados de la traza del retablo que hizo, e indudablemente a él se refieren las cuentas, bien que le llamen Fabricio escultor; y más modesto aún que algunos de sus compañeros se le observa en obras muy ínfimas, como las de pintar de verde, blanco y encarnado una valla que se puso en Palacio para el torneo del 17 de Julio; si bien se entretuvo, a más de lo del túmulo en San Benito pintado con Carducho para las honras de la Emperatriz, ya celebradas el 22 de Marzo de 1603, según dijo Cabrera en sus *Relaciones*, en pintar un techo y otras cosas en 1604 para la fiesta que quiso hacer la reina, sirviendo los modelos grandes y pequeños de los blasones que trazó Nicolás de Campis. ¡Poco hizo Castello, como Caxés, a pesar de ser pintores del rey, y estar tan acreditados desde los tiempos de Don Felipe II!

Aparece, después de los acabados de mencionar, otra serie de pintores, llamados igualmente, pintores del Rey, bien que solo uno lo pueda demostrar, vecinos de Valladolid desde hacía muchos años por lo menos.

Uno de ellos es Estacio Gutiérrez, del que dijo Ceán Bermúdez que era natural y vecino de Valladolid. El mismo pintor y dorador Estacio Gutiérrez expresó otra cosa. En una información de familia hecha en 1606 por el mismo artista manifestó ser hijo de Gonzalo Gutiérrez y de Beatriz de Santander, vecinos de Melgar de Fernamental, y nieto de Gonzalo Gutiérrez y de Elvira Chaves, vecinos de Cáceres. El nació en Melgar, su padre y su abuelo en Cáceres. Su padre sostuvo pleito con Pero Martín y otros, y fué declarado hidalgo notorio en la villa de Trujillo.

Mas, aunque nacido en Melgar de Fernamental, debió venir de joven a residir a Valladolid y aquí se avecindó, por cuanto en 16 de Marzo de 1578 se bautizó en San Martín, a Gregorio, hijo de Estacio Gutiérrez y de su mujer Ursula de la Fuente, y en 11 de Abril de 1582, en San Miguel, a Francisca, hija de los mismos. Cásase en 1587, en segundas nupcias, en la parroquia de San Martín, con Magdalena Ruiz.

Más que el oficio de pintor, ejerció Estacio Gutiérrez el de dorador, en el que era una especialidad. Y pinta unas custodias en Villagarca para Doña Magdalena de Ulloa, pagadas en Enero de 1579; en 1597 cobra de la parroquia de San Martín 14 ducados por un florón en la capilla mayor y 16 rs. por aderezar y encarnar una imagen de Nuestra Señora; en 1600 se le hizo cuenta del oro que se le entregó para dorar las armas y medallas del patio principal y balcones del Palacio real; al año siguiente dora y encarna los escudos y medallas y balcones para los que le dieron el oro que se dice, así como dora la media reja de la iglesia de San Pablo y los escudos de la capilla mayor, y verjas para Nuestra Señora de Prado, que se paga por orden del Duque; entre 1601 y 1602 cobra de la parroquia de San Martín 182 rs. por dorar la efigie del titular de la iglesia, limpiar la Salutación, una tarjeta para el archivo y dos cruces para agua bendita; sigue trabajando en 1602 en el Palacio, sin detallarse en lo que se ocupaba, y se compromete con Martín de Ayala para, durante el plazo de tres años, enseñarle el arte de la pintura, y renueva un contrato de censo perpetuo otorgado por Estacio a favor del monasterio de San Pablo, por unas casas al corral de Don Fernando Niño de Castro, que eran de Juan de Paredes, músico, difunto. En 1603 y 1604 sigue trabajando para la parroquia de San Martín, donde arregló tantas cosas, y se le

entregan 350 rs. por dorar el monumento y dorar y pintar en azul el retablo mayor, y en 1605 y 1606 vuelve a hacer labores en la misma parroquia, dora la custodia del retablo mayor, hecha por Juan de Muniategui, y andas para la imagen de San Martín, dándole poder en 1605 la cofradía de Nuestra Señora de la Peña de Francia, situada también en la misma, a él y su mujer. En 1605 da carta de pago Estacio Gutiérrez, «pintor de S. M.», a Jusepe Sánchez, pintor, por el trabajo que éste había hecho en servicio de aquél; y, en efecto, el 14 de Abril de 1605, estando en Tordesillas Don Felipe III, nombró a Estacio, «pintor y dorador de S. M.», con veinte ducados al mes, atendiendo seguramente a su habilidad y maestría en el dorar, a que había pintado y dorado en su servicio, en el de la reina y en el del príncipe e infanta, a satisfacción de los que lo habían ordenado, «ansi en la bondad como en la comodidad del Precio», cargo de dorador que estaba vacante por fallecimiento de maese Francisco de Viana, y en el cual quedaba obligado a dorar, pintar, grabar y estofar, por su propia persona, lo que se le ordenare. Y Estacio Gutiérrez, «pintor y dorador de su mag.^d», dejó la vecindad de Valladolid el 14 de Abril de 1606, pues ese día «salio el sello de las armas Reales de su mag.^d P.^a la villa de Madrid, donde desde aqui adelante a de correr su salario conforme a su título». Y en Madrid vivió el notable dorador, más que pintor, desde entonces, falleciendo en 1609, pues no disfrutó mucho tiempo el oficio, en la casa real.

Otros dos pintores vecinos de Valladolid se apuntan como pintores del Rey; pero no creo que ninguno de ellos tuviera tal título. Fué uno de los tales Juan de Torres, pintor efectivamente; pero el trabajar en 1605 en un camarín «que compone de espejos y otras cosas curiosas pegado al salon que se hace P.^a fiestas», por lo que le abonaron 1.200 rs. «por la industria y materia», no dá derecho a ser pintor del rey, bien que para él hiciera algún trabajo. Este Juan de Torres siguió viviendo en Valladolid después de la ida de la Corte a Madrid, pues en 11 de Agosto de 1614 con su mujer María de Bustamante, vende al también pintor Andrés Carreño y su esposa Mencía de Mesones, una casa grande que tenía en la calle de Santa Lucía, adquirida de Andrés Ballesteros y Melchor de Ecija, moriscos.

Dice Martí que «consta que Tomás de Prado era pintor del Rey el año 1603». Y es de extrañar, también, la noticia, porque

no aparece nada de él en las obras reales ejecutadas durante la permanencia de la Corte en Valladolid, y en esta ciudad se le vé viviendo constantemente hasta su muerte, como se observará más tarde.

Es fácil que Martí equivocase el nombre del pintor vallisoletano con el de Blas de Prado, que, efectivamente, fué pintor de Don Felipe II y llegó, probablemente, hasta los años de 1600, y del que Vicente Carducho en sus *Diálogos de la Pintura* cuenta la anécdota de que el rey de Fez pidió un pintor al español, quien envió al toledano a la Corte mora, y allí pintó «un excelente retrato de la hija del Emperador», según Palomino.

Poco se vió de nuevo en Valladolid con los pintores del rey Don Felipe III, según se ha observado. El estado del Arte de la Pintura había corrido en nuestra ciudad la misma suerte que en el resto de España, bien que menos progresiva. Los manieristas lo habían invadido, el «insípido eclecticismo» de los romanistas se había desarrollado prodigiosamente; pero la Pintura iba a evolucionar, y en Valladolid se dió un toque que fructificó en otros puntos, por lo mismo que la vuelta de la Corte a Madrid, la sumió en la tristeza y el desconsuelo.

Ese toque dado en Valladolid... Mejor es que lo diga el eminente Don Pedro de Madrazo (1):

«Un suceso que podríamos llamar providencial para el arte español, trajo a Valladolid en 1603 a Pedro Pablo Rubens, a recorrer ante aquella atrasada corte de sumisos favoritos y engréidos leguleyos, el velo al esplendoroso porvenir del arte. El duque de Mantua, Vicente Gonzaga I, afiliado como sus antecesores a la causa del Imperio, a la cual debieron su engrandecimiento, deseoso de estrechar sus relaciones con el rey de España, árbitro todavía en la pública opinión de la suerte de los pequeños Estados de Italia, satélites de aquel gran planeta, resolvió mandar algunos presentes a Felipe y su privado; y siendo los destinados a este último copias de cuadros clásicos ejecutados en Roma, comisionó para que se las presentase, a su pintor el flamenco Rubens.»

Y el príncipe de los pintores flamencos Pedro Pablo Rubens

(1) *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España*, pág. 97. Madrazo se basó, para estos particulares, en lo publicado por el crítico Mr. Armand Baschet en la *Gazette des beaux arts* (años de 1866 a 1868), Mr. Alfred Michiels (*Histoire de la peinture flamande*) y Don Gregorio Cruzada Villaamil en *El Arte en España* (t. IV) y *Rubens, diplomático español* (cop. 2.ª).

salió de Mantua el 5 de Marzo, desembarcó en Alicante en Abril y llegó a Valladolid, residencia de la Corte, el 13 de Mayo. Traía para Felipe III una carroza, magníficos caballos y otras cosas, y para el favorito duque de Lerma una buena colección de copias de cuadros clásicos hechas en Roma por Facheti, sufriendo el pintor gran contrariedad al desembalar las pinturas, pues a pesar de los exquisitos cuidados con que habían sido conducidas las obras, se observó que se habían estropeado algunas, inutilizado otras y dos se perdieron por completo, con las lluvias que tuvieron que sufrir durante el camino.

Iberti, el representante del duque de Mantua en la Corte vallisoletana, pretendió que Rubens, ayudado por los pintores españoles, rehiciese el envío sustituyendo algunas de las pinturas traídas; pero a ello se opuso Rubens, pues a pesar de haber sido recibido en Valladolid, ciertamente que como se merecía tan exclarecido artista, su incomodo, por un lado, que le haría estar de mal humor por el fracaso del viaje de las pinturas traídas, y el estado de atraso en que halló el Arte, por otro, le hicieron tratar mal a España, hablando despectivamente de los inexpertos magnates que suponían originales las que no eran más que meras copias, y mucho peor de los artistas españoles, sacando a relucir su «miserable insuficiencia y negligencia de estos pintores y de su manera a la que Dios me libre de parecerme en nada». Lo peor era que Rubens acertaba en mucho.

Por sí solo retocó algunos de los cuadros averiados en el camino, y substituyó dos perdidos de todo punto, por otros dos lienzos que también pintó en Valladolid, como hizo las restauraciones de aquéllos. Fueron los lienzos pintados originales, *Heráclito* y *Demócrito*.

El duque de Lerma apreció y estimó en muchísimo el presente artístico que le ofreció el de Mantua, y quedó entusiasmado de la obra de Rubens, pues además venía un retrato del mantuano pintado por el flamenco Dió motivo todo ello para que el de Lerma, según se cuenta, hiciera ventajosísimas proposiciones al pintor para que se quedase en España de pintor de cámara, a las que contestó Rubens, no sin cierta altivez, que «el Duque le había mandado solamente para traer los cuadros y para dar cuenta del viaje; pero que durante su estancia aquí, serviría a S. E. en lo que quisiera ordenarle».

Y el duque de Lerma no fué corto en el pedir: encargó al

artista su retrato ecuestre, «un gran retrato ecuestre», del que en 15 de Septiembre daba cuenta el pintor del proyecto, expresando que lo hacía por satisfacer el deseo del duque de Lerma, y esperando, a la vez, que con él se daría a conocer en España. Estando el Duque en su finca de la Ventosilla con el Rey, se empezó el retrato de aquel a caballo, y consta que en 19 de Octubre encomendó al pintor flamenco que fuese a terminar la obra. Lo que prueba que, o comenzóse la obra en Valladolid para terminarla en la Ventosilla, o si se empezó también en esta propiedad del Duque, hubo una suspensión en ella, cuyo período aprovechó Rubens en Valladolid para otras cosas. Y éstas pudieron ser los retratos de «damas de importancia» de la Corte española, ya que el de Mantua escribió el 5 de Marzo a Iberti que para ello se aprovechase la presencia de Rubens, a fin de completar la colección de retratos que el conde Vicencio le había enviado, y que el mismo Rubens escribía el 17 de Julio, que había hecho la entrega del envío para Lerma y «libre ya de este cuidado emprenderé los retratos que me ha ordenado su Alteza», retratos empezados, efectivamente, a pintar, según otra carta de Iberti.

De estos retratos que, es claro, eran para lucir en otras tierras, nada sé, ni he podido averiguar, como tampoco de las señoras que *posaron* ante los «brillantes y robustos pinceles» de Pedro Pablo Rubens. Pero, a buen seguro, que no andarían lejos algunas de aquellas damas desenvueltas y desenfadadas que tan donosamente *pintara* el buen decidor portugués Pinheiro da Veiga en su celebrada *La Fastiginia*.

De los retratos de los duques de Mantua y de Lerma, aquél traído por el mismo Rubens y éste pintado aquí, tampoco puedo decir nada. Ambos, el de Vicente Gongaza, de algo más que de medio cuerpo, y el de Don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, a caballo, figuraron un tiempo en la galería real, por haber estado sin duda, en la Casa de la Ribera, y consta que por 1635 hizo merced del último Don Felipe IV al VIII Almirante de Castilla Don Luis Enríquez de Cabrera, y se entregó de él Juan de la Olalla con orden de la duquesa de Lerma, Doña Felisa Enríquez Colonna (1). Ignórase también como salió tan notable pintura

(1) Esta Doña Felisa fué hija del Almirante Don Luis Enríquez de Cabrera, y mujer de Don Francisco Gómez de Sandoval, nieto del cardenal Duque de Lerma, el retratado por Rubens. Por eso fué duquesa de Lerma.

de la casa del Almirante, «y es de suponer—como escribió Madrazo—que más adelante, perdiéndose en la España de Felipe V, bajo el predominio de las ideas francesas, la afición a la grande escuela de Amberes, se perdería también con ella la noticia del paradero de estas dos obras». No es una razón muy convincente, que digamos; pero... es una razón,

Los mismos fundamentos habría para ir a parar los dos lienzos pintados, seguramente en Valladolid, por Rubens, *Heráclito* y *Demócrito*, a la misma galería real. Serían idénticos a los de los dos retratos: por estar en la huerta que vendió el Duque al Rey. Lo cierto es, de todos modos, que se conservan afortunadamente, y están en el Museo del Prado, y son el número 1680 del Catálogo, *Heráclito llorando*, figura entera sentada, de tamaño natural (1), y número 1681, *Demócrito riendo*, con una máscara en la mano, también figura entera de tamaño natural (2). ¡Gracias a Dios que en el Museo están asegurados para siempre esos dos lienzos de Pedro Pablo Rubens, que a mi me parecen los mejores salidos de sus pinceles, por estar hechos en Valladolid!

Otras pinturas atribuidas a Rubens están ahora en nuestro Museo de Bellas Artes: el gran lienzo de la Asunción y San Antonio y la Impresión de las llagas de San Francisco, éstos gemelos, procedentes del convento de religiosas de la inmediata villa de Fuensaldaña. Atribuidas unas veces a Rubens, negadas otras, los críticos no se han puesto de acuerdo, y han barajado nombres que nos han desorientado a todos. La opinión general y razonable es que esas tres pinturas no son del genial pintor flamenco; lo son de algún discípulo suyo; pero ¿quien?

A pesar de la influencia que pudiera haber ejercido la corta estancia del gran pintor flamenco Pedro Pablo Rubens en Valladolid, siguió la afición a lo italiano y dentro de ello, lo florentino, y así se observan dos buenas pinturas en los retablos colaterales de la iglesia de las Descalzas Reales, firmada y fechada una por Fray Arsenio Mascagni en 1610.

¿Cómo pudieron venir esos dos lienzos a Valladolid? Repre-

(1) De Valladolid pasó a la Torre de la Parada y estaba en su inventario de 1703; de allí pasó al Pardo en 1714, y en el inventario de 1794 estaba en la Zarzuela. En los catálogos de Madrazo anteriores a 1873, por seguir el inventario de 1854, se decía del asunto que era: «Jeremías retirado a una cueva lamentando la ruina de Jerusalén».

(2) También de Valladolid pasó a la Torre de la Parada según inventario de 1703, y de ella al Pardo en 1714. En 1772 está ya en el Palacio nuevo de Madrid, figurando en el inventario en la «Antecámara del Infante Don Luis».

senta el del altar del lado del Evangelio «a San Francisco de Asís andando descalzo, la vista elevada al cielo en contemplacion á un rompimiento de luz muy remisa, y entre nubes se ve al otro ángulo del quadro la luna. El otro quadro [el del altar del lado de la Epístola] representa á Santa Clara, tambien de pie derecho con el Sacramento como se acostumbra pintar la Santa, y tiene junto á sí una mesa con sus cilicios y un libro», además, del lado del Sacramento, que es dorado, la Virgen con el Niño, y del lado izquierdo de la santa, con cuya mano sostiene un ramo de azucenas, una edificación con una religiosa bajo una bóveda.

Esta última pintura es la firmada, como se ha dicho, y lo está de esta manera:

. F. ARSENIVS
 MASCAGNIVS
 FLORENTINVS
 . ORD. S. P.
 1610

Ponz leyó *Mascagius*; pero ello poco importa. Lo que sí importa es que Don Matías Sangrador Vitores en el tomo II de su *Historia de Valladolid* (pág. 470), expresa, al reseñar los artistas que florecieron en la ciudad, y referirse a Fray Arsenio Mascagni: «consta que estuvo en Valladolid á principios del siglo XVII», como queriendo justificar que durante esa estancia pintó los dos mencionados cuadros de las Descalzas Reales. Y ese «consta» hay que rectificarlo debidamente, porque el pintor florentino Fray Arsenio Mascagni ni siquiera estuvo en España,

Donato Mascagni nació en Florencia en 1579 y en Florencia murió en 1636, según el historiador de su vida Felipe Baldinucci. Discípulo de Jacobo Legozzi, descolló en seguida por su aprovechamiento y buenas maneras de pintor, y en 1606 ingresó en la Orden de Hermanos Servitas, tomando el nombre de Fray Arsenio, dedicándose de lleno a los trabajos de la pintura en Florencia misma. Fueron tan notables sus obras que le llamaron a Roma en 1622, y de allí marchó a pintar en el palacio arzobispal de Salzburgo (Austria), volviendo pronto a Florencia, donde falleció como dicho queda.

No pudo residir en España, y menos en Valladolid, por tanto, porque en el año de la data del lienzo firmado, y lo dice la fir-

ma, era ya religioso y no hizo más salidas de su pueblo natal que las indicadas, según su biógrafo.

Si se considera que los dos asuntos de los cuadros de las Descalzas Reales son temas referentes a la orden de San Francisco, y que la iglesia fué construída bajo la protección y peculio de la reina Doña Margarita de Austria, esposa de Don Felipe III, puede suponerse que tal señora quisiera adornar también de retablos el templo que había construído, y si se encargaron de pintar el mayor artistas que aquí florecían, las pinturas de los colaterales se encargaron al pintor florentino, bien porque su nombre fuese ya muy conocido en España, como es probable, eso si no se aprovecharon para los altares, por tenerlos adquiridos de antes. Lo que creo, y las religiosas no tienen documento que lo atestigüe, es que fueron costeados por Doña Margarita. Por eso incluyo esas pinturas entre las de los pintores del rey o reina, aunque nunca ejerciera Fray Arsenio Mascagni de tal título, ni por soñación siquiera.

Ya hacía unos años que había salido la Corte de Don Felipe III de Valladolid, y el valido seguía adornando con obras de arte las casas religiosas en que ejercía sus funciones de patrono. Y no se acuerda de los artistas que residían en la ciudad, sin duda, por la impresión que le produjeron las despectivas palabras de Rubens al censurar la pintura que se hacía en Valladolid, la que más de cerca pudo observar el flamenco en su primer viaje a España, sino que se conviene con un pintor que vivía en Madrid para hacer varios trabajos en San Pablo de Valladolid, edificio de sus amores.

Y así fué; pero no en 1601, como escribió Ceán, siguiendo a Palomino, viene Bartolomé de Cárdenas a Valladolid, ni antes de 1606 en que el mismo escritor le supone de regreso con la Corte a Madrid y en el que fija su fallecimiento, sino en 1610 es cuando Cárdenas se decide a emprender su viaje a la decaída ciudad del Pisuerga, con toda su familia.

Bartolomé de Cárdenas fué un pintor muy apreciable y estimadísimo en Valladolid, que cuando fijó su residencia en ella ya había pintado los lienzos del claustro del convento de Atocha con pasajes de la vida de Santo Domingo, motivo, muy probable, para que el duque de Lerma quisiera con el mismo artista decorar el claustro de San Pablo, de Valladolid.

Dícese que Bartolomé de Cárdenas era natural de Portugal

y nacido en 1547, por cuanto tenía 59 años en 1606, en que se supuso acaecida su muerte. También se le cree discípulo de Alonso Sánchez Coello, y los escritores consabidos de cosas de arte no le escatimaron los elogios, pues Ceán expresó que «Sus obras tienen fuego en la composición, corrección de dibujo, buenos partidos de paños, agraciado colorido, y manifiestan la inteligencia que tenía su autor del desnudo», mereciendo de Bosarte las palabras de que «Fué Cárdenas muy rico en la composición, inclinado á la grandiosidad del estilo, y de tanto empasto de color en la ejecución, que las Pinturas del claustro de San Pablo [de Valladolid] se conservan bastante bien, á pesar de la desgracia común que padecen todas las pinturas de los claustros de conventos». Me parece que son frases éstas que señalan la importancia y mérito del artista, por más que no todas las obras que aun pueden observarse de Cárdenas en Valladolid sean dignas de tan exageradas alabanzas.

Pues tan elogiado artista se comprometió con su mujer Francisca de Avilés (algunas veces se la ha apellidado Avila), desde Madrid en 14 de Enero de 1610, para con el duque de Lerma, a ir con su casa y familia a Valladolid para pintar al óleo los cuadros del monasterio de San Pablo que habían de hacerse para el claustro, pintándose (1) en los lienzos de imposta para abajo historias o pasajes de la vida de Santo Domingo u otros, y de imposta hacia arriba dos mártires dominicos y en lo alto de ellos dos ángeles con palma. Los papeles se refieren, pues, a «particularmente pintar el claustro principal»; solo se «trata de hacer pintar el claustro pral.»

No poseo detalles de esa obra de conjunto que no especificaron Ponz, Ceán ni Bosarte; pero debió llamar la atención de los curiosos y era una colección muy apreciada. Por de pronto, según Bosarte, se creía era el retrato de Bartolomé de Cárdenas un personaje pintado en uno de los lienzos, y ello dió motivo para que por alguien se hiciese obtener copia de la cabeza de aquella figura para colocarla con otros retratos de su estudio. Y añade el mismo escritor autor del *Viage artistico a varios pueblos de España*: «En prueba de la estimación que se hace de las pinturas de Bartolomé de Cárdenas, diré aquí lo que he oido en Valladolid. Quando estuviéron poco ha [escribía en 1802] aloja-

(1) Don Julián Paz, *El Monasterio de San Pablo de Valladolid*, pág. 24. Había de pagarse por cada cuadro bajo, «con su pilastra é figura», 70 ducados, y por cada alto, 40 ducados.

das en aquel amplísimo convento de San Pablo las tropas francesas, suplicáron los PP. al General frances diese las providencias oportunas á fin de preservar las pinturas del claustro. El General les ofreció muy cortesmente que nada padecerían las pinturas; y que si querian alguna demostracion ademas de la seguridad de su palabra, pondria á cada quadro un centinela para su custodia y preservacion. No fué necesaria esta providencia, ni los soldados dexáron el mas leve vestigio de travesura en aquel claustro». No ocurrió lo mismo euando años después las tropas de Napoleón ocuparon el convento. Entonces debieron ser estropeados los más de los lienzos, y solo se recogieron del claustro, en la época de la exclaustración, tres grandes cuadros de los de Bartolomé de Cardenas, para el Museo, que se conservan en la galería baja y representan:

Revelación de Santo Domingo de Sillos a la beata Juana de Aza, madre de Santo Domingo de Guzmán, y bautismo de éste en el que se manifiesta una luciente estrella en la frente del Santo.

Disputa de los albigenses con Santo Domingo de Guzmán, en la cual, a la vista del pueblo, son reducidas a cenizas las obras de aquéllos, permaneciendo ilesas en las llamas las del Santo. San Vicente repartiendo limosnas a los pobres.

Esto fué lo salvado del claustro de San Pablo. Pero aparte de esos grandes lienzos de la colección puesta en aquél, Ponz y Ceán catalogaban en San Pablo, de mano de Cárdenas, los cuadros del retablo mayor con los asuntos de la Natividad, la Adoración de los Reyes, la Vocación de los Apóstoles y la Conversión de San Pablo, además de un gran lienzo de más de cuarenta piés, en el coro, figurando una Gloria de mucha composición; otro de la Cena del Señor en el refectorio; y la Anunciación y la Venida del Espíritu Santo en dos capillas. Aun citó Ceán Bermúdez otra pintura de Cárdenas en una capilla interior del convento de San Francisco de Valladolid, con el Jubileo de la Porciúncula y otras varias pinturas en el retablo donde aquel estaba colocado.

Bosarte adjudica a Cárdenas, en San Pablo, todo lo del claustro, a excepci3n de alguna que otra pintura de mano diferente a la suya, las pinturas del retablo mayor y la del coro (no cita la Cena del refectorio); en San Francisco, la representaci3n del Jubileo de la Porciúncula, fechada en 1622, y que estaba en

una dependencia que llamaban el salón; y en Chancillería un Crucifijo de tamaño natural puesto en la Sala del Crimen.

De estas pinturas merece especial atención a Bosarte el lienzo del coro, de dimensiones inmensas, y dice de él que «Contiene á nuestra Señora con el manto extendido por una y otra parte protegiendo muchos santos Religiosos. Santo Domingo está adorando á nuestra Señora, y es de tamaño colosal. También son de tamaño colosal algunos de los ángeles de todo aquel numeroso acompañamiento de gloria. A estotro lado, digamos al derecho de quien mira, está hincado de rodillas el Cardenal de Lerma, vestido de Cardenal, adorando también la Virgen»; y en este detalle encuentra Bosarte un gran defecto, pues «y como —escribe a continuación—su tamaño es el natural y no colosal, rompe el equilibrio en la composición del quadro. El partido que parece podía haber tomado Cárdenas para no estragar la composición, era haber contrastado el Santo Domingo colosal que puso en aquel lado, con una figura también colosal, que pudiera ser la de la Fe ú otra, con un lienzo en las manos que contuviese el retrato del Cardenal adorando á la Virgen; y de este modo se cumplirían las leyes del equilibrio y la ponderación en la composición de aquel asunto, supuesta la grandeza de los tamaños. En la parte inferior del quadro hay notada la data de 1621».

Copia en seguida Bosarte un asiento del libro becerro del convento en el cual se hace constar que «El quadro de la Gloria que está en la testera del coro le mandó hacer un padre sacristan del convento al famoso pintor Bartolomé de Cárdenas. Costó con el marco dos mil quinientos veinte y ocho reales, que sacó dicho padre sacristan pidiendo limosna á sus amigos hijos del convento. Se puso el día último de Octubre de 1620». La exígua cantidad para un cuadro de tan grandes dimensiones, pues tenía más de cuarenta pies de largo, con la cual no había bastante para el gasto de colores y marco, le hace exclamar al escritor y ver en ello un «Exemplo insigne de moderación», y que lo hizo de limosna. Pero a Bosarte preocupaba en este magno lienzo dos cosas: la figura del Duque Cardenal, de tamaño menor que las otras de la composición, y la diferencia del año constatado en el libro becerro y en la pintura, aunque solo sea la de un año. Por ello llega a suponer que el retrato del Duque de Lerma vestido de Cardenal no era de Cárdenas, «sino que se pintó allí mismo

por otro pintor despues de colocado el quadro», y que la fecha tampoco fué escrita por Bartolomé, «pues no está a continuación de firma suya, sino suelta en la parte en que los pintores no acostumbran poner firma ni año, y de un color muy chillante, que parece puesto a propósito para que la vean los que entran en el coro, y esto no es de pintor».

Sea como quiera, esta pintura fué muy celebrada y era así como el conjunto, como la obra magna de Bartolomé de Cárdenas. Pero se perdió por completo, como desapareció, del mismo modo, el cuadro de la Cena en el refectorio, ya considerado perdido por el R. P. M. Fr. Andrés del Corral, Catedrático de Escritura jubilado de esta Universidad y Académico de mérito de la Real Academia de Matemáticas y Nobles Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, al decir en su discurso leído en junta pública de 7 de Diciembre de 1803: «Omitiré hablar del lienzo de Cárdenas de la Cena del Señor, que habia en el Convento de San Pablo», dando cuenta de la desaparición de la pintura como de cosa muy sabida entonces. Porque no creo que resto de este lienzo de la Cena sea el grandísimo que hay en los almacenes del Museo, como más adelante haré observar, pues el P. Corral le indicaba como desaparecido.

De los cuadros de San Pablo, aparte esos tres grandes lienzos ya mencionados, se conservan en el Museo una Adoración de los Pastores y otra de los Reyes que se han atribuído siempre a Bartolomé de Cárdenas: lo indicó el catálogo de 1843, la nota o relación de cuadros notables redactada por el conservador Don Agapito López San Román y Martí en el Catálogo de 1874, en el que llevan los números 328 y 330, no dándose en el último como adjudicados al pintor portugués más que estos dos y los tres de la galería, que fueron del claustro de San Pablo, bien que equivocara el asunto de uno de ellos, el de San Vicente repartiendo limosna, que Martí escribió también Santo Domingo.

Esas dos Adoraciones eran asuntos de cuadros del retablo mayor, como ya se vió, y haría falta comprobar si eran de mano de Cárdenas. De la pintura del Jubileo de la Porciúncula, mencionada lo mismo por Ceán que Bosarte, en San Francisco, tengo del mismo modo, mis dudas, de que pudiera ser de Cárdenas. ¿No pudieron confundirla con la de Diego Valentín Díaz que, firmada, pero sin fecha, pintó para ese convento por encargo particular? En una misma casa dos cuadros grandes del

mismo asunto, eran raros. Estaba ello en lo posible; pero es extraño.

Si las pinturas de San Pablo, principalmente, dieron fama a Bartolomé de Cárdenas de gran pintor en Valladolid, fama transmitida, como se ha visto, hasta los albores del siglo XIX, y que le hicieron instalar taller u obrador en grande (el tamaño de los lienzos lo requería, por lo menos),—viviendo unas casas fronteras a la iglesia de San Lorenzo, que luego adquirió Diego Valentín Díaz, en las que probablemente, se alojase el gran Velázquez, si fué huésped, según hay que suponer, del pintor vallisoletano, y más tarde fueron del otro pintor Felipe Gil de Mena,—otros asuntos llenaban el alma del pobre pintor del duque de Lerma, de atribulación y sonrojo. Sin saberse ahora los motivos, la mujer de Bartolomé de Cárdenas, Francisca de Avilés, la que con su esposo se comprometió en 1610 a venir a vivir a Valladolid, estuvo presa en la cárcel pública de la ciudad, y estando en ella falleció el 19 de Septiembre de 1613, dejando, en el testamento otorgado, por heredera a su alma y pagando doce rs. por la sepultura, que fué junto al altar de Nuestra Señora de la Leche en la parroquia de San Lorenzo, y cuatro por el paño del ataúd. Y, sin embargo, la Francisca de Avilés tenía hijos y alguno de muy corta edad, por cuanto Bartolomé de Cárdenas, estando en Tudela, donde tenía obra grande, hizo constar el 19 de Abril de 1614 que debía a Santiago de Medina, coletero, vecino de Valladolid, o a su mujer María Martínez, 150 rs. por razón del tiempo que ésta tuvo en su casa, «criando y alimentando a vna hija» suya. La circunstancia de morir en la cárcel y dejar la mujer de Cárdenas por heredera a su ánima, hace suponer que la ruptura de relaciones del matrimonio fué absoluta; pero se desconoce el delito que cometiera, no muy de perdonar cuando no pudo, o no quiso, Cárdenas prevalerse de la influencia que fácilmente hubiese movido en su favor. De esto lo que hay que rectificar es que Francisca de Avilés no estaba en la cárcel desde el 19 de Septiembre de 1613, según dijo el conde de la Viñaza en las *Adiciones* a Ceán Bermúdez, sino que ese día fallecía, realmente en un sitio nada agradable nunca.

El buen comportamiento de Bartolomé de Cárdenas en la obra del claustro del monasterio de San Pablo y lo que había impresionado su pintura de grandes composiciones y de magnas

proporciones, debieron ser causas para que el duque de Lerma encargase otra obra de importancia al artista. Ejercía también el Duque el patronato del convento de religiosas de Belén de Valladolid, y como no sabía hacer las cosas a medias, después de reconstruir la iglesia del convento, cerca del cual, en tiempos anteriores quiso fabricar su palacio, según se dijo ya, mandó ejecutar a su costa los retablos mayor y colaterales, en los cuales debieron intervenir los ensambladores que habían trabajado por su cuenta en San Pablo, y llegado el momento de completar la obra hubo de pensarse en la pintura de dichos retablos, los cuales dejaban espacios regulares para historias de pincel. Y a tal efecto concertó Bartolomé de Cárdenas el 7 de Septiembre de 1614, estando en Tudela de Duero, con Pedro Gutiérrez Ramírez, veedor de las obras reales, y representando al Duque, las condiciones para la pintura del retablo mayor y dos colaterales de la iglesia de Belén, otorgándose la escritura correspondiente de obligación dos días después en la misma Tudela.

De la pintura de esos retablos hechos por Bartolomé de Cárdenas no he de ocuparme ahora con detalle, porque lo hice en otra ocasión para identificar y adjudicar a Cárdenas varios cuadros del Museo (1) que, o no tenían atribución del autor, o la tenían equivocada. Mas algo hay que recordar de ello, aunque repita la suerte y sea muy brevemente.

En las condiciones se detallan, por sus asuntos, todas las pinturas que habían de llevar los retablos, por las cuales cobraría el pintor 4.700 rs. El retablo mayor tendría como obra principal, una Adoración de los Reyes de nada menos 15 piés de alto por 9 y cuarto de ancho, el Nacimiento del Señor y la Purificación de la Virgen, a los lados del Crucifijo de bulto, de 6 por 5 y cuarto pies; la Anunciación y la Visitación en los pedestales tendrían tres pies y tres octavos; y se pondrían también Santa Ludgarda y Santa Escolástica, en espacios de que se podía disponer de diez pies y tres cuartos de alto por uno y cuarto de ancho. El colateral del Evangelio había de llevar, en el cuadro alto, la Concepción de cinco pies de alto por otros cinco y medio de ancho; las puertas de los relicarios (quiso, sin duda, dárseles la disposición que se dió a los colaterales de San Diego que,

(1) *Obras del Museo. Los lienzos de Bartolomé de Cárdenas, procedentes del convento de Belén de Valladolid, en el Bol. del Museo provincial de B. A. de Valladolid, de Diciembre de 1928.*

dije, pintó Vicente Carducho) por fuera, el milagro de la leche de la Virgen y San Bernardo, y por dentro de las puertas, Santa Inés en una y San Juan Bautista en otra; en los pedestales, la Visita que hizo la Virgen a San Bernardo estando enfermo y la Imposición de la casulla a San Ildefonso, ambas de dos pies de alto por dos y tres cuartos de ancho; en la puerta entre las anteriores, que sería la del Sagrario, el Niño Jesús sobre un corazón de llamas con los atributos de la Pasión; y en los espacios de los testers de los pedestales San José y el Niño. Las respectivas pinturas en el retablo de la Epístola serían: Jesús con la cruz a cuestas; en el exterior de las puertas, milagro de Cristo con San Bernardo; interior, Ascensión y Asunción; la Magdalena y San Benito entre las espinas, en los pedestales; sagrario, Nuestra Señora del Pópulo; y testero entre los pedestales, San Esteban protomártir. Total, veintitrés cuadros de dimensiones, alguno de ellos, exageradas, y ¡por 4.700 rs! Razón tenía Borsarte en lo de la «moderación» en los precios que ponía Cárdenas a sus obras.

En lo esencial poco varió el retablo mayor al ejecutarse: que en vez de la Purificación se pintó la Huída a Egipto. Los colaterales dejaron de ser relicarios y no tuvieron, por lo mismo, portezuelas. En los pedestales de éstos se pintaron santos de la Orden de bernardos: dos parejas de a dos en cada retablo, y los cuatro asuntos principales se alteraron y sustituyeron disponiendo en uno los dos milagros de la Virgen y San Bernardo y de Cristo en la cruz abrazando a San Bernardo, y en otro, la Concepción y la Anunciación.

Cuando la exclaustración se recogieron y llevaron al Museo la magna Adoración de los Reyes, del mayor, y un cuadro de cada uno de los colaterales: la Virgen y San Bernardo y la Concepción, quedando en la iglesia los otros dos asuntos principales: Cristo y San Bernardo y la Anunciación. Se recogió de otro altar, una Oración del Huerto, de la misma factura que los demás, por lo que he supuesto que es de Cárdenas también.

Los cuatro lienzos de las monjas de Belén que se llevaron al Museo y dichos quedan: la Adoración de los Reyes, la Virgen y San Bernardo, la Concepción y la Oración del Huerto, se clasificaron de distinto modo: unas veces decían de ellos que eran de buena mano o de escuela de Ribera; otras, que la Adoración de los Reyes era una copia mediana de Aníbal Carazi y los demás

de Martínez o su escuela, sin decir entonces quien era el Martínez. En el inventario de 1851 se adjudicó la Adoración a Federico Zúcarro (atribución que siguió Martí), y los otros, menos la Concepción, a Martínez uno y su escuela, el otro.

Hoy están perfectamente identificados y atribuidos, y los cuatro citados llevados al Museo y los que quedaron en la iglesia, son de Bartolomé de Cárdenas. No sé por el momento la suerte que cabrá a los últimos, porque se hundió la iglesia en parte en 1924 y en 1929 se ha demolido lo alto del templo.

No ya para el duque de Lerma, sino por cuenta de la fábrica de la parroquia de Santa María de Tudela de Duero, Bartolomé de Cárdenas, en compañía de Tomás de Prado, acababa o estaba terminando de pintar, dorar y estofar al retablo mayor de la mencionada iglesia cuando contrataba la pintura del reseñado de Belén; y aunque este de la villa de Tudela no tenía historias de pincel, sino relieves en su lugar, además de las estatuas y ensamblaje que formaba la arquitectura del mismo, es una obra en conjunto de mucha importancia, tanto por la escultura como por la pintura, no habiéndome decidido aún a fijar la atribución del escultor, bien que me incline a señalar a Isaac de Juní, o alguno de sus contemporáneos, según expreso en el tomo I (pág. 148) de mi libro *La obra de los maestros de la Escultura vallisoletana*.

En éste detallo circunstancias de la obra y hago un extracto de la documentación referente a la pintura, dorado y estofado, de todo lo cual se deduce que previa providencia del obispo de Valladolid de 21 de Enero de 1613 queriendo informarse de las limosnas con que ayudará la villa, dada la pobreza de la iglesia para acometer la obra de la pintura, pues la de bulto estaba ejecutada desde hacía algunos años, se hizo el contrato consiguiente el mismo año entre Bartolomé de Cárdenas y Tomás de Prado con los mayordomos de la iglesia, y en el mismo año (19 de Marzo) se pagaba al ensamblador por desmontar las partes que se acostumbraban a pintar en taller y no en el sitio mismo, como eran, por de pronto, estatuas y relieves. En Junio del año repetido se dió comienzo por los artistas a su obligación, debiéndose dar terminada la obra en 1614, fecha que se hizo constar en el retablo y que, únicamente, podía referirse a la pintura.

A los dos artistas contratantes, principales ejecutores de la

pintura (y ya se ha observado antes que Cárdenas, estando en Tudela, contrata lo de Belén), ayudó en el dorado Tomás de Vallejo, con quien concertó Cárdenas parte del dorado, la parte que a él cupiese en la obra, figurando entre los documentos una deuda de Cárdenas para con Vallejo por una obra suelta hecha para San Pablo de Valladolid, la cual no se detalla.

Observando los datos concernientes a Cárdenas en esta obra de Tudela, se desprende lo muy alcanzado de dineros que debía andar el pintor, y coincide ello con el año que su mujer fallece en la cárcel. Hecha liquidación de la obra el 9 de Agosto de 1614, resulta que Tomás de Prado había puesto en ella 6.419 rs. más que Cárdenas, y los dos pintores declaran deber a Agustina Martínez, viuda del batidor de oro Francisco Pérez, 408 ducados, y Cárdenas a Vallejo, 5313 rs. Pero, con apuros y todo, Cárdenas pagó a la viuda indicada, en 24 de Abril de 1616, y con Vallejo termina la cuenta también, abonándole en dineros 2.000 rs. en 31 de Mayo y dándole poder el mismo día para cobrar el resto de los 3.313 rs. directamente de la iglesia.

Además de ser Bartolomé de Cárdenas artista de mérito y de grandes prestigios, debió ser persona formal y honrada, y ya es un indicio de ello verle asociado de Tomás de Prado, y que paga religiosamente sus compromisos. Su mujer, la buena Francisca de Avilés, fué la que debió alterar algún tanto su buena marcha económica y proporcionarle sinsabores y hondos disgustos.

Después de estas obras se le vé poco a Bartolomé de Cárdenas actuando en Valladolid. En el inventario que a la muerte de la primera mujer de Diego Valentín Díaz, Ana de la Serna, se hizo en 1618 de los lienzos del pintor vallisoletano, aparece Cárdenas debiendo a Díaz 300 rs. por dos «lienzos de pinturas» que le prestó; lo que demuestra que en ese año pintaba en Valladolid el portugués. Y en los libros de autos del Regimiento vallisoletano se lee un acuerdo de 5 de Enero de 1522, por el que el Ayuntamiento nombra a Bartolomé de Cárdenas «Pintor desta ciu.^d», y la razón de ello no podrá ser más elogiosa, «por ser persona unica en el arte»; pero no impedía que se le conceptuase hombre de mérito para que no se le señalase sueldo o remuneración oficial, al contrario, el cargo había de ejercerle sin que pida ni lleve nada por salario, claro, que habría de pagársele la obra que ejecutase tanto por sus manos como por

los materiales que empleara. Del mismo modo, o como obligación al cargo de pintor de la ciudad, se le nombraba también «dorador de las cosas tocantes a pintura y marcos della», igualmente sin salario. Ello era de un aprecio verdaderamente estimable, y el ser considerado como «persona unica en el arte», dice muchísimo en el concepto que se le tenía en la ciudad, precisamente, poco después de haber residido en ella Pantoja de la Cruz, Bartolomé y Vicente Carducho, y seguir viviendo Tomás de Prado, Matías Blasco, Diego Valentín Díaz, Jerónimo de Calabria y otros.

Fué de gran interés la actividad de Cárdenas en Valladolid; pero, se ha observado, aunque viviera bien, que no hizo el capital que otros pintores de su tiempo: no hay más que recordar el precio del cuadro de la Gloria en San Pablo y las pinturas para el convento de Belén, la «moderación» en los precios que encomió Bosarte. También pudiera influir en ello la desazón, disgustos y trastornos que su mujer le ocasionara con su conducta, nada limpia, cuando murió en la cárcel pública.

Luego de 1622, cuando obtiene el título honorífico, por lo menos, de pintor de la ciudad de Valladolid, deja de observarse en ésta, y debió marchar a Madrid, sin saberse los motivos, dato que consta en una carta fechada en la Corte el 26 de Enero de 1626, dirigida por Antonio de Lanchares a Diego Valentín Díaz, en la cual se manifiesta que Bartolomé de Cárdenas y el Lanchares habían hecho gestiones para que los pintores fuesen eximidos del pago de alcabalas por las obras que vendiesen, asunto que, como otros similares, ocupó algunas veces la atención de los pintores por su idea de ennoblecer el oficio y salir de la condición ínfima de artesanos.

Un algo más extensa de lo que me proponía me ha salido esta referencia del pintor Bartolomé de Cárdenas en relación con Valladolid; mas su prestigio se extendió tanto, se consideró al artista laborioso en términos de alabanza, como aun puede verse en Ceán Bermúdez y Bosarte, y demostraba el acuerdo del Ayuntamiento, que requería cierto detalle la obra del que puede llamarse pintor del Duque de Lerma.

Hombre de las circunstancias de Bartolomé de Cárdenas, había de ejercer cierta influencia en la pintura vallisoletana. Y, ciertamente, uno de ellos, aunque trabajara más con otro maestro, algo quiso asimilarse del portugués. «Dexó buenos y adelantados discípulos», dijo Ceán; pero sólo cita entre ellos a Manuel de Molina, aunque habría

de serlo, con toda evidencia, su hijo Juan de Cárdenas que se le menciona en Valladolid por 1620. Sus aficiones fueron muy distintas que las de su padre, bien que le ayudara en los trabajos del taller. Su especialidad consistió en la pintura de frutas y flores, y Martí presume que a su pincel se debieron los «jarrones o ramilletes de flores» que había en casa de Diego Valentín Díaz, coleccionador de obras varias de pintura, y «no parece aventurado suponer que sean de su mano unas flores castiza y valientemente pintadas que podemos ver aún en la iglesia de niñas huérfanas», las Carmelitas del Campo, como vulgarmente se titula hoy al colegio.

Y ya no he de decir más de Bartolomé de Cárdenas y de lo que a él pueda relacionarse.

ADICION

En Enero de 1925 se empezó a imprimir este libro, que poco antes se había escrito. Como se iban dando pliegos sueltos en diferentes números del «Bol. del Museo prov. de BB. Artes de Valladolid» y éste dejó de publicarse a fines de 1930, se suspendió la impresión del trabajo al llegar a la página 240. Desde esa fecha a hoy han pasado muchos años y habría que rehacer algunas páginas, sobre todo, aumentando ciertas noticias. Según se imprimían los indicados quince pliegos, pudieron intercalarse datos adquiridos al día; pero como ha sido largo el lapso de tiempo transcurrido desde la suspensión de la impresión hasta el momento actual, y la investigación ha proseguido, incluyo en esta *Adición* noticias que estarían en su debido lugar en lo ya impreso, y esta es la justificación, por tanto, de esta ampliación, que de otro modo hubiese holgado, así como la irregularidad de impresión y papel.

• • •

En las páginas 8 a 20 y 24 a 25, hice una referencia detallada de los pintores Rodrigo y Alfonso Esteban, e insinué en el segundo lugar de los citados algo de las pinturas murales de la iglesia de San Pablo, de Peñafiel. Se ha descubierto más de lo que yo conocía, y después se han levantado y trasladado al Museo Arqueológico provincial, haciendo una instalación especial, donde puede contemplarse todo lo que pudo descubrirse y aprovecharse.

Un estudio interesantísimo, muy razonado y concienzudo, aunque como dice el autor Don Joaquín Pérez Villanueva, no es definitivo, se ha publicado en el *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología* de la Facultad de Historia de la Universidad de Valladolid (fascículos XI y XII, págs. 99-123), con el título de *Las pinturas de la iglesia de San Pablo, de Peñafiel*, y en él se da otro toque, en una nota, a lo de Rodrigo y Alfonso de Esteban, agregando lo que sobre el particular puso Doña Mercedes Gaibrois de Ballesteros en el apéndice documental del t. I de su *Historia del Reinado de Sancho IV de Castilla*.

El señor Pérez Villanueva no rechaza la hipótesis de que Alfonso Esteban pudiera ser el pintor del muro de San Pablo de Peñafiel, ya que en la obra está la firma de un Alfonso, como insinué yo en el texto (pág. 13.)

(Pág. 32.)

Tengo que agregar un retablo, por más de un concepto notabilísimo, del primer cuarto del siglo XV y que lució en Valladolid en la iglesia antigua del monasterio de San Benito, la anterior a la actual, el cual resultaría muy pequeño en el templo moderno, de grandes dimensiones, por lo que fué sustituido por el de Alonso Berruguete. Lástima fué que saliera de Valladolid, aunque en el siglo XVIII constaba estar en pueblo de la provincia, para el que fuera vendido, quizá, un par de siglos antes.

En el número 45 del *Archivo Español de Arte* (correspondiente a Mayo-Junio de 1941, págs. 272-278) publicó el subdirector del Museo del Prado, Don Francisco Javier Sánchez Cantón, un artículo documentado y razonado, como todos los que firma, titulado *El retablo viejo de San Benito el Real de Valladolid en el Museo del Prado*. Está identificado perfectamente con la cita que se hace del *Discurso sobre las preeminencias del monasterio de San Benito el Real de Valladolid* (ms. número 18.646 de la Biblioteca Nacional de Madrid), la cual dice:

«El mismo Señor [Don Sancho de Rojas] hizo a su costa el primer retablo que tubo la capilla mayor del Monasterio, el que aún dura este año de 1722, que está en la iglesia de San Román de Orniña y es de los mejores que permanecen de aquel tiempo».

En 1929 le adquirió el Museo del Prado de la parroquia de San Román de Horniña, y figura en el *Catálogo* de 1933 de dicho Museo con el número 1.321. La identificación no puede estar mejor comprobada, y, por añadidura, en la tabla central del primer cuerpo se representa a la Virgen con el Niño, el cual impone una corona a un personaje arrodillado a su izquierda, que se supone, con gran fundamento, sea Don Fernando el de Antequera, así como la Virgen lo hace de una mitra a un arzobispo también arrodillado a su derecha, el cual, indudablemente, es Don Sancho de Rojas, arzobispo de Toledo, gran bienhechor del monasterio de San Benito, como lo demuestran los dos escudos que se observan a los lados exteriores de los pináculos del tercer cuerpo central, pintando las cinco estrellas azules sobre campo de plata del linaje de los Rojas.

El conjunto, como se ha armado en el Museo, se compone de diecinueve tablas cobijadas todas bajo arcos de medio punto con lóbulos decorados.

Los asuntos son los siguientes: En la zona central, abajo, la tabla mencionada con la Virgen y el Niño, Don Sancho y Don Fernando, con un monje cada uno de estos detrás y de pie, cuatro ángeles sosteniendo un paño y otros cuatro más arriba tañendo instrumentos de música. Los ocho ángeles y los dos monjes con nimbos circulares rodeando las cabezas, así como Jesús y la Virgen, coronada ésta y con nimbo mayor.

Sobre esa tabla, otra con Cristo crucificado, con muchas figuras; y encima, la espiga del retablo, el Padre Eterno, sentado.

Zona de la izquierda del observador. Abajo, de izquierda a derecha: Ecce-Homo, Cristo a la columna, y Jesús con la Cruz a cuestras. Sobre estas tres, en el segundo cuerpo: Presentación de Jesús en el Templo, la Natividad (muy deteriorada), y la Adoración de los Reyes. Tercer cuerpo: sobre la Natividad, un santo, y sobre la Epifanía, el Ángel de la Anunciación.

Zona de la derecha. Abajo, lo mismo, de izquierda a derecha: la Ascensión del Señor, Pentecostés y Misa de San Gregorio. Más arriba, segundo cuerpo: la Piedad, Jesús en el momento de ser depositado en el sepulcro, y Bajada al Limbo. Tercer cuerpo: Virgen de la Anunciación, y otro santo.

Se clasifica como obra castellana de artista toledano, casi seguro, de hacia 1420, y anterior, por lo tanto, a Nicolás Francés, el pintor del retablo de la Catedral de León, y a Nicolás Florentino, artista del de la Catedral vieja de Salamanca.

Del mismo autor de estas pinturas de San Benito el Real de Valladolid, es la tabla, restaurada recientemente, hoy en el Museo Arqueológico y antes en el despacho del rector de la Universidad de Valladolid, en el Colegio de Santa Cruz, cuya tabla representa a la Virgen sentada con el Niño, ante los cuales, una santa con corona, probablemente Santa Isabel, presenta dos niños arrodillados, con hábitos, uno blanco y otro oscuro.

Esta tabla estuvo antes en una de las claves de arco de la capilla del Colegio de Santa Cruz, puesta allí después de la exclaustación. Está enmarcada con arco semicircular, como las del monasterio de San Benito, acabadas de recordar, y, probablemente tendría la misma procedencia de origen que ellas.

(Pág. 65.)

La señorita María Luisa Antón Sánchez en su articulo *Una tabla de Van der Weyden en nuestro Museo* (B. del Sem. de Est. de Art. y Arq., fascículo X, pág. 83), la cree obra auténtica de Van der Weyden, c. «por lo menos, de su taller y bajo su maestría». Ya tengo dicho que el asunto se repitió algunas veces, y unas serían realmente réplicas y otras, copias. Estas, seguramente, serán las que abundan, y por lo mismo de ser copias se ajustan más al original.

(Pág. 70, última línea de la nota.)

Se derribó casi todo el Gran Teatro, y en su lugar se ha construido el Cine Coca.

(Pág. 73.)

La tabla del Museo, hoy Nacional de Escultura, de Valladolid, que lleva el apellido «Herrera» del pintor, ha sido restaurada en su pintura y ha quedado como nueva, debida la obra de restauración a los especializados en tales funciones y operaciones que trabajaban en el Museo del Prado.

Pág. 81.)

Bajo el epígrafe *El Retablo de Santa Ana en el Seminario Conciliar de Valladolid* ha publicado la señorita Inés Durruty, en el fascículo XXVII a XXX del *B. del S. de E. de Arte y Arqueología* (págs. 219-237), un muy interesante estudio sobre esta obra, en el que se hace gala de una concienzudísima descripción, a la que se añaden unas notas documentales e históricas, así como unas observaciones críticas, de gran importancia, que demuestran el fino y depurado criterio de la autora, aventajada alumna de la Facultad de Historia.

(Págs. 85-89.)

Don Diego Angulo Iníguez en *Archivo Español de Arte* (número 47, Sep.-Oct. de 1941, págs. 476-7), cita el retablo, hoy en la capilla arzobispal, procedente de San Esteban de Portillo, de autor anónimo del primer tercio del siglo XVI, que le titula el «Maestro de Portillo». Da grabado de la tabla que representa la historia del sarcófago en la

embarcación protegida por San Esteban. La pintura de la Visitación la cree de otra mano de las restantes del retablo que le «parecen» de una sola mano, la del «Maestro de Portillo» titulado ya.

Al mismo pintor atribuye: cuatro táblas que figuran en *Spanish Collection of D. Luis Ruiz Sales* by Mr. O. Bernet. N. York, 1926. American Art Galleries; y tres de la colección del Sr. Aguilas, de Madrid.

Aun cree que se deben atribuir al «Maestro de Portillo», un Nacimiento de San Juan, de la colección de Doña María Martínez, y una Presentación en el templo, de la colección Castillo Olivares, estas dos últimas colecciones también en Madrid.

(Pág. 104.)

En una excursión verificada con un crítico extranjero, que se ha ocupado mucho de pinturas de España del que ahora no recuerdo su nombre, pude ver (10 de Junio de 1931) el retablo de Foncastín (aldea de Rueda), caserío así titulado y moderno relativamente, pues se despobló el antiguo asentado en la otra orilla del Zapardiel. Está en una capilleja sumamente sencilla y vulgarota, con cosas que deben de proceder de la iglesia del primitivo Foncastín. Tiene el retablito de esta capilla, efectivamente, unas pinturas en tabla del siglo XVI; pero no de «mucho mérito» como dijeron los papeles de la Comisión clasificadora, que las citaron con elogio.

Posteriormente a lo escrito puedo añadir otras pinturas de la época de escuela castellana, más o menos influida por las flamencas y aun italianas, pertenecientes a los finales del siglo XV y principios del XVI.

En la iglesia de Portillo se conservan dos buenas tablas: «La Visitación de la Virgen» y «San Juan Bautista ante Herodes», que minuciosamente ha estudiado don Gratiniano Nieto Gallo con el epígrafe *Tablas de la iglesia de Portillo*, en el fascículo X del *Bol. del Sem. de Est. de Arte y Arq.*, págs. 87-89. No se pronuncia por que Pedro Berruguete sea el pintor; pero francamente cree «acertar al acercarlas a su manera».

El mismo señor en los fascículos XI y XII (pág. 129), publica una papeleta de una interesante tabla en la clausura del convento de Jesús María, de Valladolid, de principios del siglo XVI que representa el «Entierro de Cristo», mejor que la «Piedad», como la titula, pues

aunque el cuerpo del Señor aparece apoyado en el regazo de la Virgen, acompañan en el grupo San Juan, las tres Marías, los dos santos varones Arimatea y Nicodemus, y un donante arrodillado. Es buena pintura de color.

Yo también he publicado otros trabajos referentes a varias pinturas de la época referida. Una de ellas es un retablo que observé, y permanecía inédito, en la iglesia parroquial del pueblo de Megeces. Es curiosísimo y de cierta importancia: lleva siete tablas, siendo la central «Santiago a caballo». Di un estudio sobre el *Retablo gótico de pintura en Megeces (Valladolid)* en el *Boletín de la Comisión de monumentos históricos y artísticos de la provincia de Valladolid*, en el número 20, de Julio de 1935.

En *El Norte de Castilla* de 11 de Julio de 1934, di un trabajo que titulé *La iglesia de San Miguel del Pino y sus tablas pintadas*, por ser ésta una hermosa colección de pinturas poco conocida y digna de ser estudiada, como lo hizo poco después Don Enrique Lafuente Ferrari en *Archivo Español de Arte y Arqueología* (número 32, de Mayo-Agosto de 1935), bajo el epígrafe de *Miscelánea de primitivos castellanos.—I. Las tablas de la iglesia de San Miguel del Pino (Valladolid)*, con buena colección de fotograbados.

Y también en el *Boletín de la Academia de Bellas Artes de Valladolid*, número 11, 1934, publiqué otro estudio que titulé *Olivares de Duero, villa de abadengo, y su magno retablo de pintura*, cuyo retablo, aunque bastante digo de él, merece un estudio detallado y minucioso de las tablas, en las cuales, además de las historias dedicadas a San Pelayo, de un mérito bien reconocido, tiene otras más antiguas que, indudablemente, proceden de otro retablo anterior. Es obra de gran valor artístico, y si ya era trabajo que algunos pocos habían observado, mi citado estudio le ha servido de alguna propaganda, que bien merece se extienda su conocimiento, por ser capital su importancia en la pintura de la época.

No detallo estos retablos y pinturas por haberse hecho en los lugares mencionados, como tampoco cito otras tablas, algunas completa y absolutamente desconocidas como las de Corrales de Duero.

(Pág. 114.)

En los fascículos XIII a XXI del *Bol. del Sem. de E. de A. y A.*, publicó Don Gratiano Nieto Gallo un bien escrito estudio sobre *El retablo de S. Juan Bautista en la iglesia del Salvador, de Vallado-*

líd, admirablemente ilustrado con treinta y una láminas. No se pronuncia por que Metsys sea el autor de las grandes tablas del retablo, antes al contrario, lo duda, y propone con interrogante a su discípulo Adriaen Skillemann. El asunto no está claro, y lo ha complicado la no identificación del que yo supuse, y creo sea, el autorretrato del artista.

(Pág. 138.)

En el texto, al indicar pintores extranjeros que vivieron o estuvieron en Valladolid en el siglo XVI, cité, entre otros, a «ydonis pintor», que no era otro que Manuel Dionis (así, castellanizado), «pintor de la princesa», quien documentalmente aparecía en Valladolid en 1548, 1551 y 1554; le supuse italiano. Hoy creo que se le puede identificar con Manuel Denis, pintor portugués de Doña Juana, princesa de Portugal e infanta de España, pintor que tradujo al castellano el libro que en 1548 escribió el también pintor portugués Francisco de Holanda, titulado *De la pintura antigua*.

La versión española la hizo Manuel Denis en 1563; pero no se publicó hasta 1921 con un prólogo de Don Elías Tormo con el epígrafe «Pocas palabras sobre la edición», que costeó el Conde de Romanones, y una «Noticia de Francisco de Holanda», curiosísima y erudita, como todo lo escrito por Don Francisco Javier Sánchez Cantón.

Y ya que cito ese libro, quiero recordar que su autor, Francisco de Holanda, estuvo de paso en Valladolid en 1537 o 1538, cuando tenía veinte años, para saludar a la Emperatriz Doña Isabel, en nombre del rey de Portugal Juan III. Este rey protegió al pintor y le enviaba a Italia a dibujar fortificaciones y trabajos de su profesión, y al visitar el artista a Doña Isabel, le encargó la enviase un retrato del Emperador Don Carlos, desde Barcelona, donde embarcaría para Italia.

(Pág. 190.)

En el cuaderno 41 de *Archivo Español de Arte* (año 1940), Don Francisco Javier Sánchez Cantón, publica un articulito que titula «La Crucifixión de Moro». Le da como cierta novedad, pero ya de él nos habíamos ocupado Don Manuel Gómez Moreno en *Valladolid* de la colección de folletos *El Arte en España*, y yo en *Cosas vallisoletanas de Arte e Historia*, además de lo dicho en el texto.

(Pág. 191, línea 13.)

En el Museo de Worcester (Estados Unidos) existe una «Magdalena», firmada por el Greco. Esta es la vendida por el Colegio de Ingleses, de Valladolid, según el Catálogo (1922, pág. 57).

(Pág. 192, línea 27.)

Este cuadro del Greco y titulándosele «San Jerónimo», fué a parar a la colección Frick, y de él se decía que fué vendido por la Catedral de Valladolid en 1904.

A la vez se vendió otro lienzo, por la misma entidad, que representaba un retrato de un caballero de la casa de Leyva, que se creyó por algunos era también del Greco. No parecía de tal artista y se ha negado la filiación. Pasó a la colección Horne, en Montreal (Canadá).

(Pág. 199.)

El cuadro «Triunfo de San Gregorio» del clérigo Juan de las Roelas, pintado en 1608 para el testero del altar mayor de la iglesia de San Gregorio del Colegio inglés a cargo de los Jesuitas en Sevilla, trajeron al Colegio de San Albano, de Valladolid, por 1779, con el Apostolado que rodeaba a aquél y que se supone copia del grabador Goltzius, hecha por Roelas también. Los doce lienzos de los Apóstoles, de medio cuerpo, aun se conservan en el Colegio de San Albano (vulgo «Los Ingleses») de Valladolid. El gran cuadro de Roelas de San Gregorio, «como de ocho varas de alto y quatro de ancho», se encuentra ahora en Londres, en el Colegio de Ushaw. Y ya desaparecieron con éste del Colegio de San Albano, dos lienzos españoles, los cuales marcharon al extranjero.

(Véase el artículo de Don Diego Angulo Iníguez *El cuadro de San Gregorio de Roelas* en fascículos XI y XII del *Bol. del Sem. de Est. de Art. y Arq.* (pág. 51) de la Facultad de Historia de la Universidad de Valladolid).

(Pág. 212).

El cuadro de Pantoja de la Cruz de la «Resurrección», hoy en el Hospital provincial de Valladolid, se estudia por la señorita María Francisca Solano Pereda-Vicanco en el fascículo VI, pág. 385 del *Bol. del Sem. de Est. de Art. y Arq.* de la Facultad de Historia de

la Universidad de Valladolid; y el de la «Concepción» del convento de Jesús, por Don Gratiano Nieto Gallo en el fascículo X, pág. 373, de la misma publicación. Este último se le titula *Un nuevo lienzo de Pantoja de la Cruz*, y se le presenta como si fuera desconocido, sin recordar que de este cuadro me ocupé yo en el *Bol. de la Soc. española de excursiones* (año 1922), y en *El Norte de Castilla*, en el mismo año, como expresé en el texto.

(Pág. 231.)

Además de los lienzos de Fr. Arsenio Mascagni que cité en la página 229 del texto, hay, por lo menos, otro gran lienzo de pura escuela italiana, del mismo tiempo que aquellos, en la iglesia del convento de religiosas de *Porta Coeli*, de Valladolid, y que se ha mencionado pocas veces, por lo mismo que su autor ha permanecido en el anónimo.

En un retablo magnífico de mármoles, que el mismo fundador de la iglesia, el famoso Don Rodrigo Calderón, marqués de Siete Iglesias y conde de la Oliva, le calificaba de «preciosa arracada de oro», que Ponz sospechaba si «de traerían de Italia» en fragmentos para aquí más tarde, montarle, con esculturas también de mármol, cuya obra pareció a Bosarte «enteramente italiana de la escuela napolitana» y del que no he de tratar ahora, hay varias pinturas, ocupando un gran lienzo con la Asunción de la Virgen, la parte más notable del retablo. En el ático hay dos cuadros más pequeños: la Anunciación y el Nacimiento de la Virgen, y en el zócalo otros cuatro aun más pequeños representando los Desposorios de la Virgen, la Concepción, la Visitación y la Huída a Egipto.

Los dos retablos colaterales tenían también interés: el del lado del Evangelio tuvo un lienzo grande, hoy sustituido o pintado sobre él, que representó a San Francisco; y el del lado de la Epístola conserva aún otro gran lienzo teniendo por tema a la Virgen sentada con el Niño Jesús en su rodilla izquierda, quien entrega el Rosario a Santo Domingo de Guzmán, de hinojos ante el grupo de Madre e Hijo; en el remate del retablo hay otro lienzo con la Presentación de la Virgen en el Templo.

De todas estas pinturas las más importantes son la de la Asunción y la de Santo Domingo. Se las ha calificado de escuela italiana, nada más. Solamente Bosarte expresa: (pág. 151) «El autor de estas pinturas se ignora, ni en el convento ha quedado memoria alguna.

Entre tanto que se pueda averiguar algo por los papeles de los poseedores de aquella casa, podría alguno decir, que todo es de lo mejor, más estudiado y bien colorido que hizo en su vida el caballero Máximo; pero más vale no arriesgar conjeturas, sino estar a lo que se pueda descubrir con autenticidad, aunque se tarde algún tiempo en ello». Pero, como dijo Martí y Monsó en su concienzudo trabajo sobre *Los Calderones y el monasterio de Portaceli* (en el *Bol. de la Soc. Castellana de excursiones*, años 1908-13), «da atribución... no tiene bastante fuerza», y a pesar de su diligencia no mostró nada, ni se ha hallado después, hasta la fecha, documento de ningún género que dé alguna luz sobre los mencionados retablos, así como tampoco de las cuatro esculturas orantes de alabastro de Don Rodrigo Calderón, su mujer y sus padres.

Lo único que se sabe es que en 12 de Octubre de 1613 estaba ya colocado en su sitio el retablo magno de la iglesia, porque en un contrato de esa fecha entre el conde de la Oliva y Diego Valentín Díaz y Gaspar de Angulo, para la pintura y dorado de la iglesia, hay una cláusula por la que los artistas «an de ser obligados... que an de acer los andamios de la dha obra e quitarlos de manera que no rreciua daño el rretablo, de la dha capilla mayor ni la demas obra della ni de la dha iglesia».

No obstante, mi buen amigo el incansable investigador de cosas de arte, Don Esteban García Chico, me ha dado una noticia de gran interés, y se refiere a que el maestro en estas lides, Don Elías Tormo y Monzó, cotejando y comparando el cuadro de la Asunción del retablo de *Porta Coeli* con las fotografías de una copiosa colección de pinturas del pintor italiano Horacio Borgiani, no dudó en atribuir a este artista el gran lienzo del marmóreo retablo.

Don Elías Tormo es una verdadera autoridad en la materia, y aunque el documento que plenamente lo demostrase no se haya encontrado aún, hay que dar por cierta la atribución, y como tal la consigno.

Yo he comparado la pintura de la Asunción con fotografías de un auténtico lienzo de Borgiani; pero la diferencia de asuntos no me ha permitido deducir nada.

De todos modos conviene tomar nota de esta noticia de la atribución, y aunque Borgiani pintó en España, no puede suponerse que en Valladolid residiera, ya que el retablo vino de Italia, como el magno de las Agustinas de Salamanca algunos años después.

Pocos datos poseo de Horacio Borgiani, al que se atribuyeron los

cuadros 237 y 238 del Museo del Prado, con las entradas triunfales de Vespasiano y Constantino en Roma, respectivamente, en los inventarios del Palacio del Retiro (1701-1704), y al que se le pudiera atribuir el San Carlos Borromeo, de rodillas (547 del Prado), según el *Catálogo* de 1920. *Orazio Borgianni*, dicese en este, que nació en 1578 y murió en Enero de 1616. Vino a España en 1598, donde estaba aún en 1605.

El *descubrimiento*, pues parecía inédito, de un magnífico lienzo en el Museo de Bellas Artes de Cádiz, un *Jesús crucificado*, obra indudable de Horacio Borgiani (con ortografía española el nombre), dió tema a Don Pelayo Quintero para un articulito en el Boletín de dicho Museo (año 1930, págs. 67-70), y tomo nota a mi objeto de ciertos particulares que indica, cuales son, en primer lugar, que aparece la pintura firmada con las iniciales H. B. «en la forma que firma otros de sus cuadros y grabados», por lo que hay que suponer a la obra auténtica de toda autenticidad, con otras observaciones de que ahora no puedo hacerme cargo. Y da la nota de que el pintor nació en Roma, según parece, por 1595 a 1598. Discrepa, pues, en bastante, en la fecha del nacimiento del *Catálogo* del Museo del Prado. Pasó el aprendizaje con su hermano el escultor Julio, llamado Scalzi, en la Academia de Roma. Trasladóse a España muy joven y asistió a varios talleres, donde aprendió el grabado al agua fuerte, a la vez que la pintura, y, a juzgar por la referida de Cádiz, parece ejerció en él alguna influencia el Greco.

Casó Horacio en España, se duda si en Toledo o Madrid, y viudo a los dos años de matrimonio, regresó a Roma, donde en 1630 pintó su autorretrato de la Colección Iconográfica de Florencia, muriendo al poco tiempo a los 38 años de edad.

Pintó en Madrid para el destruido Palacio del Buen Retiro, y regresado a Roma, para los Agustinos españoles y los embajadores de España, según Don Pelayo Quintero, por lo que tal vez, dice, fuera enviado por estos el *Jesús crucificado* de Cádiz. En la antigua biblioteca de los trinitarios españoles de Roma, había un San Carlos en la peste de Milán, y varias pinturas en otras iglesias. Grabó obras de Rafael hasta el número de 52. Como el cuadro, ahora en Cádiz, de Borgiani, procedía del convento de la Trinidad de Madrid, es probable que para este convento fuera pintado, o de Roma viniera a él, por más que el Museo Nacional que se instaló en 1840 en la Trinidad de

Madrid pudiera dejar alguna duda sobre su primitiva procedencia, ya que pintó en España.

Del caballero Máximo que dijo Bosarte he de indicar solamente que fué *il cavaliere Massimo Stanzioni*, que nació en Florencia en 1585 y falleció en 1656. En el Museo del Prado tiene cuatro lienzos: Visión de Zacarías, Predicación y Degollación de San Juan Bautista y Sacrificio a Baco (números 256 a 259), y se le ha atribuido un San Juan Bautista despidiéndose de sus padres (número 291).

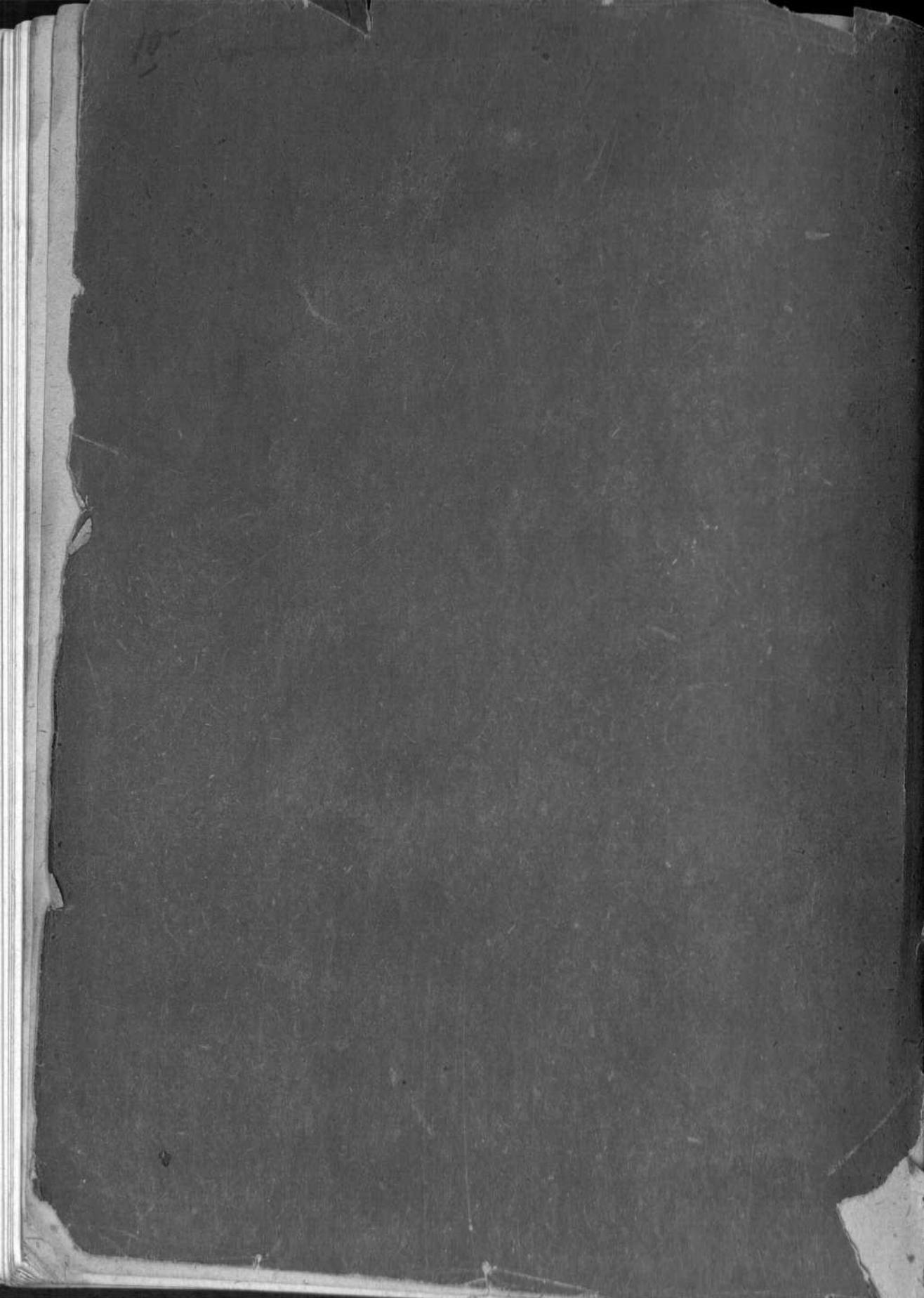
Los dos pintores italianos referidos caen de lleno en el período a que los lienzos del convento de *Porta Coeli* pertenecen. Pero de inclinarse por alguno de los dos, al fijar atribución de artista, la preferencia es indudable, por lo que se relaciona con la pintura de la Asunción: Horacio Borgiani. Así lo cree el jubilado catedrático de la Universidad central señor Tormo.

INDICE

	Pág
I.—Primacía de la Escultura sobre la Pintura en Valladolid	3
II.—Referencia más antigua de Pintura en Valladolid	8
III.—Pinturas anteriores a la influencia extranjera	20
IV.—Influencias italiana y flamenca en Castilla	35
V.—Pinturas de la región en el siglo XV	50
VI.—Pinturas sueltas de los tiempos de los Reyes Católicos en Valladolid	57
VII.—Retablos castellanos pintados	80
VIII.—Las últimas pinturas flamencas	104
IX.—Los italianizantes	124
X.—Beneditto Rabuyate, iniciador de una Escuela de Pintura en Valladolid	140
XI.—Otros pintores del siglo XVI	155
XII.—El pintor vallisoletano Gregorio Martínez	170
XIII.—Pintores y pinturas de fuera de Valladolid y naturales de fines del XVI	187
XIV.—Los pintores de Felipe III y del duque de Lerma	206
Adición	243







AGAPITIS
REVILLA



G 333012