

TENDENCIAS MANIERISTAS EN LA PINTURA VALLISOLETANA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI

por

JESÚS M.^a CAAMAÑO MARTÍNEZ

Aunque un mejor conocimiento de la pintura castellana de esta época, resultado de la aportación documental y estudio de las obras, permitirá en su día definir con mayor precisión las directrices de su marcha evolutiva, creo que, sin embargo, no es inoportuno en el momento actual adelantar un esquema dotado de flexibilidad suficiente que, sin que pierda solidez, permita y facilite la incorporación de los nuevos descubrimientos artísticos de la región. La necesaria e inapreciable labor investigadora en los archivos ha sacado del olvido un gran contingente de pintores, cuyos nombres hoy nos son familiares. Pero, con frecuencia, quedan reducidos sólo a nombres, meros "flatus vocis". Existe una abrumadora desproporción entre el escaso número de obras de interés conocidas, de un lado, y el de artistas, del otro —desproporción todavía más sensible si nos limitamos a incluir en el haber tan sólo las obras documentadas—. Ello es bien palpable al enfrentar, por ejemplo, el cuantioso acopio de materiales hecho por los señores Martí y Monsó y García Chico con el estudio de la pintura en Valladolid del señor Agapito y Revilla. He ahí la dificultad, a la vez que la urgencia, de estos intentos.

El manierismo tiñe con tintes peculiares la producción pictórica de la segunda mitad del XVI. Pero, en los ingredientes manieristas que la informan, varían las dosis y de ahí que las pinturas no sólo sean más o menos manieristas, sino que lo sean de diverso modo, con matices diferentes dentro de las notas genéricas del manierismo. Así, los tres retablos en los que centramos el estudio —el mayor de

Santiago del Arroyo y los de la Virgen y Santa Catalina, de Aldeamayor de San Martín—, representan otras tantas direcciones dentro del manierismo.

* * *

El retablo mayor de Santiago del Arroyo es la única obra artística de importancia que encierra este templo. Su organización arquitectónica presenta un acertado equilibrio de ritmos verticales y horizontales. Consta el retablo de cinco calles, o mejor, de tres calles y dos entrecalles. Los entablamentos de las entrecalles y calles laterales corren a la misma altura, pero en distintos planos, rompiéndose su línea en la calle central, más alta. Parece imposible haber logrado imprimir movimiento dentro de un esquema de cuadrícula cerrado y orgánico. Pero la disposición en distintos planos de los entablamentos de las entrecalles y calles laterales origina —como se ha dicho— ritmos horizontales, a los que se oponen en tenso equilibrio los ritmos verticales engendrados por la mayor elevación de la calle central, la mayor altura de los cuerpos inferior y superior, y la menor anchura de las entrecalles.

En los tres cuerpos en que está dividido el retablo, se repiten columnas de capiteles jónicos, adosadas a pilastras del mismo orden. El efecto resultante de la combinación de las volutas de los capiteles de las columnas y de las pilastras, no es acertado. Los fustes de las columnas —con arandelas que separan su tercio inferior del resto, estriado— presentan una animada decoración consistente en colgaduras de las que penden o asoman cabezas —o bien frutos y flores—, a veces, sobre tarjas. En el basamento y en el entablamento de los dos cuerpos inferiores, se disponen, por parejas, figuras tendidas en variadas actitudes —siempre a los lados de un motivo central, constituido por cabezas, libros, cartelas con decoración de cueros u otros temas—, que confieren al conjunto un sinuoso movimiento de danza. En el entablamento del cuerpo superior se suceden bellas cabezas de ángeles.

La calle central —hoy sin la primitiva custodia y con una imagen moderna de Santiago peregrino— consta de dos encasamientos avenerados y remata en un medallón, sostenido por ángeles, con sendos fruteros —o flameros— a los lados. En el medallón aparece el busto del Padre Eterno, con el mundo, bendiciendo. El ático de la calle central descansa en ménsulas y enlaza con las calles laterales por medio de grutescos, que hacen el oficio de volutas. El Cristo cruci-

ficado y la primitiva y desaparecida imagen del santo titular serían las únicas esculturas de bulto del retablo. Lo demás es obra de pincel.

Ignoramos a quién se deba la traza y talla del retablo, pero su concepción y ejecución merecen elogios. No lo creemos atribuible a Siloe, pero sí a un artista que —sea cual sea su origen y el área geográfica de su actividad— acusa preponderantemente, entre otras influencias, la de Diego de Siloe —ya le venga ésta directamente por haberse formado a su lado, ya indirectamente por contacto con su círculo o conocimiento de su obra—. De lo más siloesco son las veneras con las charnelas hacia afuera de los encasamientos de la calle central; el medallón, ángeles y flameros del ático¹; los motivos y talla de los entablamentos, con las expresivas cabezas de ángeles del entablamento del cuerpo superior. También Diego de Siloe decora los fustes de las columnas con colgaduras², si bien nunca con la profusión del retablo de Santiago del Arroyo, al que en este aspecto cabría buscársele parangón más próximo dentro del foco toledano. De ascendencia siloesca —con arraigo en Burgos— son, finalmente, las arandelas del tercio inferior de las columnas y los grutescos de los lados del ático central, junto a los que penden pequeñas sartas de frutas.

Las pinturas del retablo de Santiago del Arroyo se adaptan sabiamente a su organización. En las entrecalles se disponen figuras aisladas; en las calles laterales, escenas. En el cuerpo superior se representan pasajes de la Pasión: los dos Ladrones —que completan con la escultura del Crucificado el Calvario—; el Descendimiento, a la izquierda, y la Vía Dolorosa, a la derecha. En el cuerpo central figuran las efigies de San Juan Bautista y San Sebastián, Santiago en la batalla de Clavijo y San Martín partiendo su capa con el pobre. En el cuerpo inferior, dos escenas del martirio de San Vicente, la Magdalena y un santo obispo³.

Las doce tablas que forman el retablo son todas de la misma época, con excepción de la de Santiago en la batalla de Clavijo⁴.

¹ Recuérdese, v. g., el remate de la portada del Colegio de Irlandeses, de Salamanca.

² Así, en la puerta del Perdón de la Catedral de Granada.

³ Ignoramos a qué santo pueda responder. Por su situación en el retablo, enfrente de la Magdalena, cabría pensar en San Lázaro, a quien la tradición hizo obispo de Marsella y de Autun. Pero no ofrece ninguno de sus distintivos iconográficos.

⁴ Cfr. *Excursiones...*, B. S. E. A. A., IV (1935-36), p. 7, donde se desliza la sospecha de que también alguna otra tabla sea anterior al resto del retablo.

La tabla de Clavijo, muy maltratada y con repintes, procede sin duda de un retablo anterior de la misma iglesia —pues, no en vano, está bajo la advocación del Apóstol Santiago y ello nos lo hace sospechar—. Además, desde un principio debió de decidirse incorporarla al nuevo retablo, contándose con ella para la organización del conjunto. Sin una limpieza y restauración previas, es aventurado ponderar sus valores pictóricos y apurar su estudio. Sin embargo, el oro fuerte de la aureola, el paisaje del fondo, la composición, los arreos del caballo, la armadura del Apóstol y otros pequeños detalles, como los escudos de los musulmanes, inducen a situarla en torno a los últimos años del siglo XV⁵.

Las efigies de las entrecalles están en actitudes y gestos que las relacionan, resaltando la unidad imperante. Los cuerpos hercúleos de los dos Ladrones penden con morbidez en el estrecho espacio de que disponen, apenas cubiertos por el paño de pureza que se pega a sus carnes. Los travesaños de sus cruces, en violento escorzo, trazan dos líneas oblicuas ascendentes que, imaginativamente, se encuentran en la cabeza del Crucificado. El Bautista y San Sebastián, la Magdalena y el Obispo, aunque aislados en sus encasamientos, se integran en un todo de movimientos compensados. Sus miradas convergen hacia la hornacina central, con la estatua del santo titular. Diríase forman parte de una sacra conversación. Sus contrapostos, si en el sentido horizontal de los cuerpos del retablo logran un sopeado juego de fuerzas, en el sentido vertical desarrollan una línea helicoidal —la “línea serpentinata”— que asciende ininterrumpidamente desde la Magdalena al Buen Ladrón y desde el Obispo al Mal Ladrón.

En el Descendimiento, las dos escaleras tienden a construir el esquema piramidal renacentista. Pero se ve roto por la fuga de líneas

⁵ Indudablemente, no parece posible retrotraerla a la primera mitad del XV (cfr. *Excursiones...*, B. S. E. A. A., IV, p. 7). Si se la compara con otras tablas del mismo tema de esta región, como las de los retablos de Megeces de Iscar y Villasper, salta a la vista su proximidad cronológica. (Sobre estos últimos retablos vid. AGAPITO Y REVILLA: *Retablo gótico de pinturas en Megeces*, “Bol. de la Com. de Monumentos Hists. y Arts. de la Provincia de Valladolid”, n.º 20, julio 1935, p. 1; AGAPITO Y REVILLA: *La pintura en Valladolid*, Imp. Castellana, 1925-43, p. 104; POST: *A History of Spanish Painting*, Harvard University Press, 1933, Vol. IV, P. II, p. 414; GARCÍA CHICO: *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Partido Judicial de Medina de Ríoseco*, Valladolid, 1959, p. 110 y lám. CVII).

que se establece entre los dos santos varones a través del cuerpo muerto de Cristo. Los patéticos rostros de la Virgen y San Juan, que presencian la escena, asoman por la izquierda, mientras la Magdalena, de rodillas, arrebatadamente, besa los pies del Salvador.

En la Vía Dolorosa, el gigantesco cuerpo de Cristo, rodilla en tierra —oprimido por el peso de la cruz—, sugiere la magnitud del esfuerzo que ejecuta para ponerse en pie. El Cirineo, curvado, participa en el empeño. Jesús vuelve al espectador su rostro, manso y dolorido, que contrasta con los rostros fieros de la soldadesca, en segundo plano.

La primera historia del martirio de San Vicente presenta al santo atado a un árbol, en medio de los verdugos. Los tres sayones, enarbolando agudos garfios de hierro a modo de rastrillos, se disponen a rajar las carnes del mártir en presencia del procónsul Daciano. El tema no podía menos de impulsar al artista a inspirarse en las composiciones más frecuentes de la Flagelación de Cristo. San Vicente es un magnífico desnudo, con la idealización usual en el Renacimiento. El encarnizamiento de los sayones altera sus rostros y mueve sus figuras.

La segunda historia del martirio de San Vicente recoge el momento en que el santo, atado a una gran piedra de molino, flota milagrosamente sobre las aguas. Daciano, en segundo término, a la derecha, da órdenes a su gente para que traten de hundirla. En vano lo intentan éstos ahincadamente, empuñando largas pértigas con el fin de sumergir la piedra flotante.

La tabla de San Martín está, si no más, tan deteriorada como la de Santiago en la batalla de Clavijo. Apenas si se ve el rostro del santo y otros muchos pormenores de la misma. Comparada con las otras tablas del retablo, se distingue por su reposo. El Santo parte su capa para dársela al musculoso tullido, que se apoya en una muleta. Pero las singularidades de esta tabla —que esencialmente atañen a su composición— dimanar tan sólo, a nuestro modo de ver, del pie forzado que se le dio al artista, que sabía había de hacer juego con la de Santiago en Clavijo. De este modo, sin renegar de su estilo, procuró atenuar el choque de un contraste demasiado brusco.

Aticos semicirculares coronan las calles laterales. Son dos bustos —pinturas de las que hoy apenas si puede decirse otra cosa—. Sujetos actualmente con dos clavos, debieron de haber sido cambiados de sitio: el de la derecha estaría primitivamente a la izquierda y

viceversa. Vueltos a su situación originaria, ambos mirarían hacia el centro del retablo, encontrándose sus miradas. Sospechamos representan la Anunciación. El busto hoy a la derecha porta una filacteria en la que hemos logrado leer (A)VE MARIA.

El retablo en su conjunto ⁶ es de una misma época y datable, a nuestro juicio, de hacia la sexta década del siglo XVI. Pero su interés radica, para nosotros, en la obra de pincel que aquí nos legó el artista, inmerso en los principios del manierismo toscano, una de cuyas cabezas es hoy, a los ojos de los historiadores del arte, Alonso Berruguete ⁷.

La corpulencia de las figuras no sólo se hace sentir en las efigies de las entrecalles, donde el agobiante sentimiento manierista del espacio se palpa con toda la fuerza de su característico "horror vacui", sino que se repite también en las restantes tablas. No hay, prácticamente, fondos. En el Descendimiento apenas si se divisa algo de paisaje entre las personas y objetos que allí se ofrecen. En la primera escena del martirio de San Vicente, las figuras se alargan y ocupan la tabla en todo su alto, a la vez que, lateralmente, llegan a salir aun del marco. Un escalonamiento de figuras en diversos planos se desarrolla en la Vía Dolorosa y, todavía con mayor violencia, en la segunda escena del martirio de San Vicente, donde el corto espacio vacío se cierra con un tronco de árbol.

No voy a detenerme más en el análisis de las pinturas desde el punto de vista genérico del manierismo, ni en su *trasfondo italiano*. A este respecto cabría insistir con mayor ahinco en el juego de líneas oblicuas, más arriba aludido; en el sugerente desarrollo de la escena fuera de la tabla o bien en semejanzas como la que guarda el rostro de San Sebastián con el de San Jerónimo de Leonardo. Pero únicamente deseo poner de manifiesto, de modo muy breve, algunas de las facetas más salientes de estas pinturas.

En las pinturas de Santiago del Arroyo, como en las de Berruguete, se unen idealización y expresivismo. Los paños de pureza se pegan al cuerpo y logran finas transparencias: Cristo, los dos Ladrones, San Sebastián, San Vicente ⁸. A un templado alargamiento

⁶ Exceptúase la tabla de Santiago en la batalla de Clavijo, como quedó dicho.

⁷ Vid. ANGULO: *Pintura del Renacimiento*, "Ars Hispaniae", XII, p. 193 y ss.

⁸ De gran calidad son asimismo las transparencias logradas en las ropas del santo Obispo.

de las figuras acompaña el irrealismo de las actitudes⁹. El Cirineo, encorvado y tenso; el alargado perfil del soldado que, el garfio en alto, sujeta a San Vicente por un brazo para descargar el golpe más a su placer; y, en fin, el dinamismo, ropas y cabellos de los personajes que se agrupan en torno al mártir atado a la rueda de molino —dejando a un lado ya la composición—, constituyen un repertorio de formas bien cargadas de intenciones manieristas. Y lo mismo vale para el colorido, donde dominan las entonaciones rosas, amarillas, ocres, y se prodigan las veladuras.

El retablo de Santiago del Arroyo es, así, testimonio de una tendencia manierista de raíz berruguetesca, cuyo máximo exponente y “único de estilo conocido” es Juan de Villoldo¹⁰. Las obras documentadas o atribuidas a Villoldo se distribuyen entre Madrid y las provincias de Valladolid y Palencia. Ello, de suyo, es índice de la difusión de esta tendencia manierista. Tabla magnífica es la del Santo Entierro, de la parroquial de San Pedro de Fuentes de Nava (Palencia), expuesta bajo el nombre de Berruguete¹¹. Las tablas de Santiago del Arroyo, más lejanas, pertenecen también a este mismo mundo espiritual que puede manifestarse, como un anhelo, en obras distantes y de segundo orden cual el tríptico de la sacristía de la parroquial de Villaesper¹². En contraposición, obras en las que se reconocen fácilmente rasgos aislados de inspiración berruguetesca, pueden ser totalmente ajenas al credo de su mundo manierista¹³.

* * *

La iglesia parroquial de Aldeamayor de San Martín, de varias épocas y estilos, presenta hoy día la planta de un templo de dos naves¹⁴. En la capilla mayor, lado del evangelio, se halla un retablo renacentista, dedicado a la Virgen. Fórmanlo un basamento y dos

⁹ Notas especialmente palpables en Cristo con la cruz auestas y en los sayones que rodean a San Vicente.

¹⁰ ANGULO: *O. c.*, p. 195.

¹¹ Vid. *Guía Exposición Alonso Berruguete*, Madrid, 1961, p. 92, n.º 97.

¹² Vid. GARCÍA CHICO: *Catálogo Monumental... Partido Judicial de Medina de Rioseco*, cit., p. 110, lám. CX.

¹³ Tal sucede, v. g., a las tablas del llamado “Maestro de San Antonio” (vid. ANGULO: *O. c.*, p. 110).

¹⁴ Sobre la iglesia vid. GRATINIANO NIETO GALLO: *Excursiones... Aldeamayor de San Martín*, B. S. E. A. A., XIV (1948), p. 12 y ss.; ESTEBAN GARCÍA CHICO: *Documentos... I. Arquitectos*, Valladolid, 1940, p. 120 y s.

cuerpos, ambos de orden jónico, con columnas adosadas a pilastras del mismo orden. Decoran el fuste de las columnas del cuerpo inferior, en su parte media, figuritas agrupadas de tres en tres; y el de las del cuerpo superior, cabezas de ángeles que emergen de un relieve que traza la inicial del nombre de María. Sobre la calle central, en bulto redondo, se alza el busto del Padre Eterno, con el mundo en su izquierda, bendiciendo¹⁵. En el reformado camarín central del cuerpo inferior se alberga una imagen barroca de la Virgen con el Niño¹⁶.

Las pinturas de este retablo forman un conjunto de ocho tablas. En el cuerpo superior, de izquierda a derecha, se representa la Visitación, la Asunción y la Purificación; en el cuerpo inferior, la Anunciación y el Nacimiento; en el basamento, la Imposición de la casulla a San Ildefonso, el Santo Entierro de Cristo y la Adoración de los Magos.

La Visitación se sujeta a un sencillo esquema triangular en primer plano, formado por el grupo de las dos mujeres abrazadas. De él se pasa a la acompañante de la Virgen y a Zacarías por sucesión de planos paralelos, que nos conducen al paisaje del fondo. No hay arrebató en el encuentro de las dos mujeres. Todo respira una dulce serenidad e idealización: figuras elegantes, dibujo ceñido y alegres colores animándolo. Zacarías, con cierto aire teatral de personaje de carácter —poblada barba blanca y profética, el cayado en su izquierda—, baja pausadamente los escalones de entrada a su casa, de sobria arquitectura renaciente. La puerta del jardín, rematada en frontón recto, sirve de eje central a toda la composición. Sobre el vano oscuro de la puerta se recorta la cabeza de María. Las ramas de una palmera y un árbol elevado sobresalen por encima de la cerca del jardín.

La Asunción se ciñe a la tan difundida representación del tema. La Virgen es llevada por seis ángeles, tres a cada lado. No se hace

¹⁵ Nada dice el señor NIETO de esta escultura y sí, en cambio, de una Santa Teresa "que sigue el tipo de las de Fernández", entonces colocada "en la parte alta de este retablo" (*art. cit.*).

Las pinturas de este retablo, así como las del de Santa Catalina, habían llamado con anterioridad la atención de los miembros de este Seminario, que dieron cuenta de ellas en la relación de sus giras artísticas por la región (vid. *Excursiones...*, B. S. E. A. A., III, 1934-35, p. 204).

¹⁶ Sustituye esta escultura a una de la Virgen de la O, del XVI, según se desprende de la descripción del señor NIETO (*art. cit.*).

acompañar, como es frecuente, de los símbolos de la Inmaculada. De pie, las manos juntas, se yergue sobre una nube, a modo de peana, por donde agarran dos de los ángeles que la conducen a los cielos. Pero, si bien sigue un modelo compositivo tradicional, cruza garbosamente el manto, luce su figura en grácil contraposto y afila su silueta hacia los pies.

Sobre la mesa que centra la escena de la Purificación, el sacerdote sostiene en sus manos al Niño. Enfrente del sacerdote, del otro lado de la mesa o altar, se inclina la Virgen con el canastillo de la ofrenda, se dibuja el rostro de una joven acompañante y se perfila la anciana figura de San José. Otros dos personajes, una joven y una vieja —la profetisa Ana—, cierran al fondo el grupo. Una unción religiosa y silente emana de la actitud devota de los personajes y del equilibrio de la composición.

El sentimiento lírico del artista cobra mayor realce en la escena de la Anunciación. Se desarrolla en la intimidad de un interior: una elegante alcoba con la cama, a la derecha, bajo rico dosel. La Virgen, arrodillada sobre una alfombra, interrumpe la lectura del libro que tiene abierto en el atril y, llevándose la mano al pecho, se inclina sumisa acatando las palabras del arcángel. El atril luce en un ángulo bello grutesco: un busto femenino de corte e inspiración clásicos —motivo que con destino y en posición semejantes los escultores renacentistas han gustado repetir en los sepulcros, como Ordóñez en el de los reyes Felipe y Juana, de la Capilla Real de Granada—. El arcángel, descalzo, portando en su izquierda una azucena, se aproxima a María, a la par que señala con su diestra la paloma del Espíritu Santo que desciende sobre ella. El pelo ensortijado del arcángel, sus holgadas vestiduras, su brazo alzado inscrito dentro del cerco de sus alas, el flexible tallo de la azucena, el mesurado movimiento de la Virgen, su manto recogido, crean una rítmica armonía de curvas suaves.

Una arquitectura renaciente purista encuadra la escena del Nacimiento, persiguiendo los mismos efectos espaciales que reiteradamente y de igual modo perseguía en el cuatrocientos italiano el Perugino —por citar al más afín y significativo en este aspecto—. Los planos se establecen con nitidez y se alzan, paralelos entre sí, a medidos intervalos. En primer término, un trozo de fuste y unas piedras; en segundo término, sobre unos sillares, el Niño, al que sus Padres —en humilde vecindad con el buey y la mula— rinden adoración; en tercer término, asoman sobre un poyo dos pastores y se

aproxima, volando, un ángel; al fondo, un paisaje con montañas y ruinas, entre las que corre un río serpenteante. Entre el centro temático y geométrico de la escena —constituído por el Niño y sus Padres— y la presencia de los dos pastores al fondo, como si no se estimara suficiente el nexa establecido por el escenario arquitectónico, se recurre a situar un tercer pastor —en el mismo plano que sus compañeros, pero desplazado hacia la derecha y semioculto detrás de un pilar— que, extendiendo su brazo, señala al Mesías recién nacido.

En las tablas laterales del banco —Imposición de la casulla a San Ildefonso y Adoración de los Reyes—, las composiciones se ordenan, de acuerdo con la situación de las tablas, disponiendo las figuras de la Virgen y de la Virgen con el Niño, respectivamente, en los extremos izquierdo y derecho de dichas tablas. De este modo, la tabla central —con el Santo Entierro— no sólo ofrece en sí una cerrada simetría, sino que al mismo tiempo actúa como fiel de una balanza respecto a las laterales. Pero las tres tablas del banco —la central está lamentablemente rota— coinciden a su vez en la rigurosa distribución de los personajes, cuyas cabezas marcan rasantes muy definidas.

La línea constituye el verdadero encanto de estas tablas y su alma. Mas no dejan de realzarla los rojos y azules, que —si no con exclusividad, con preferencia— se combinan en las ropas, y las alegres y claras tonalidades verdiazules que animan el paisaje. El pintor se diría posee un carácter apacible y dulce.

Las pinturas de este retablo revelan a un artista de escasa invención o que, al menos en este caso —y tal vez respondiendo al deseo de quien o quienes le hubiesen encargado la obra—, no se esforzó en crear composiciones originales, sino que recurrió a esquemas muy difundidos, limitándose tan sólo a introducir pequeñas variantes. Pero la escasa inventiva del pintor, en este caso, no va en contra de una buena calidad de ejecución y de una sensibilidad, casi diríamos, femenina. Las figuras se mueven con un ritmo contenido, estudiadamente elegante, en lentas flexiones y reverencias. Lo envuelve todo un aire rafaelesco que inspira los tipos y las actitudes: desde el grupo de la Visitación —no privada de cierta monumentalidad que deja sentir al mismo tiempo la herencia de Miguel Ángel y podría evocar la versión del Pontormo— hasta la Adoración de los Reyes del banco, en la que la Virgen, el Niño y San José parecen trasunto de una Sagrada Familia de Rafael. Y ahí están

los personajes de la Purificación, con sus rostros idealizados y los cuerpos gravitando sobre una de las piernas; o bien la Virgen, inclinada y levemente vuelta hacia el arcángel, en la escena de la Anunciación, donde incluso el dosel de la cama es muy semejante al de la Virgen del Baldaquino, de Rafael. Finalmente, el colorido es también de ascendencia rafaelesca.

El manierismo acendradamente rafaelesco de este retablo lo convierte, así, en pieza significativa de otra tendencia. Desde este punto de vista cobra en importancia lo que podría restarle su falta de originalidad ¹⁷. El marchamo más o menos profundo de Rafael se deja sentir en la pintura a partir, sobre todo, del segundo tercio del XVI, pero o bien es un rafaelismo sin desviaciones manieristas, o bien coexiste con otras influencias que se imponen o lo neutralizan. Es raro, en cambio, encontrar en la región un manierismo tan exclusivamente de raíz rafaelesca, con tan pocas contaminaciones, como el de este retablo del que, provisionalmente, llamaremos "Maestro de Aldeamayor de San Martín".

* * *

En esta misma iglesia, contigua a la capilla mayor y comunicando con ella, se alza la capilla de Santa Catalina. En la costanera de la derecha, una inscripción en letra gótica —encuadrada por una moldura a modo de alfiz— recuerda que esta capilla fue levantada en honor de Santa Catalina por el honrado Juan Fernández de Fuentidueña, cura que fue de esta iglesia, en el año de 1499. En dicha capilla —y dedicado a Santa Catalina— está el segundo retablo de este templo que merece nuestra atención ¹⁸.

El retablo de Santa Catalina, arquitectónicamente considerado, es de un renacimiento purista, mas con libertades. En los dos cuerpos de que consta, se superponen los órdenes dórico y jónico. Las metopas del entablamento dórico se decoran con cabezas de ángeles entre cornucopias y colgaduras. En el entablamento jónico, sobre

¹⁷ Es lástima no se encuentre dato alguno referente a él en el archivo parroquial, cuyos fondos exploró don Esteban García Chico.

¹⁸ Las restantes pinturas de esta iglesia son de escasa calidad y de ellas da breve noticia el señor NIETO (*art. cit.*). Con respecto a su enumeración, hemos de acusar hoy la falta de un retablo del XVI "con cinco tablas en el ático" y del retablo de la Inmaculada, del XVII, con el "Niño Jesús coronando a San Francisco", en el ático, y "tablas pintadas" en la predela. —>

SI SE CONSERVA
EX EL LADO DE
LA EPÍSTOLA.

las platabandas del arquitrabe, corre un friso seguido con cabezas de ángeles. El ático de la calle central se alza sobre las laterales y, salvando el desnivel, se extienden fingidas cortinas recogidas por musculosos putti, que sostienen a la vez cartelas con decoración de cueros.

En el cuerpo inferior, el encasamento central ha sufrido modificaciones. Hoy acoge a una Virgen con el Niño rodeada de ángeles entre colgaduras, ajenos al retablo¹⁹. Los encasamentos laterales del mismo cuerpo son de arco de medio punto rebajado y decoran las enjutas cabezas de ángeles. Los encasamentos del cuerpo superior, de arcos escarzanos, con discos o espejos en las enjutas. En el ático de la calle central, un pequeño Crucifijo es la única escultura originaria del retablo. Detrás de él, se dispone una tabla con paisaje, que, sumada a las otras cinco, forma el conjunto de que se compone el retablo.

En la tabla central del cuerpo superior se representa a la Sagrada Familia con Santa Ana. La Virgen sostiene en el regazo al Niño, que tiende los brazos hacia Santa Ana. La Virgen y su madre están sentadas en un banco de sencilla arquitectura renaciente. Tras el respaldo del banco, en el lado derecho, asoma San José, junto al que cuelga una cortina. En la parte superior de la tabla se abre una gloria de ángeles músicos. La composición tiene claros ecos rafaelescos, lo mismo que los tipos. El rostro de la Virgen recuerda especialmente a Correggio. Pero la monumentalidad y sentido grandioso de las figuras impone por encima de todos los sonos la voz del ideal miguelangelesco. Se aprecia de modo especial en los desnudos: en los ángeles y en el Niño.

Las cuatro pinturas restantes, con historias de la vida de Santa Catalina, manifiestan patentemente el manierismo y cuño preponderantemente miguelangelesco de este pintor. En la calle lateral derecha, arriba, asistimos al "torneo filosófico" que mantuvo la santa con los cincuenta sabios de Alejandría, a los que convirtió. De pie, en medio de la reunión, la santa —sobre la que incide un rayo luminoso— sostiene en su derecha la palma del martirio y les señala con su izquierda el cielo. En los bustos de los filósofos —recurso muy manierista— de la parte inferior izquierda, se inicia la línea en zigzag que une los diversos planos y termina en la figura del

¹⁹ Ocuparía primitivamente este lugar una imagen de bulto de Santa Catalina, a la que alude una de las partidas del "Libro de cuentas" que citamos más adelante.

emperador Maximiano, que, con cetro, preside el debate filosófico de acuerdo con la tradición. La monumentalidad se acentúa —recurso también muy manierista— mediante la adopción de un punto de vista bajo.

En la calle lateral derecha, arriba, se representa una escena del martirio de Santa Catalina. Desnuda de medio cuerpo, atada a la columna por uno de los verdugos, la santa mantiene la vista baja frente al otro sayón con atuendo soldadesco, que, musculoso, el cuerpo en estudiado contraposto, se dispone a descargar sobre sus pechos el látigo de nervios de buey. Entre los asistentes, que cierran el espacio al fondo, reaparece en el centro la figura de Maximiano.

En la calle lateral derecha, abajo, asistimos a otra de las escenas del martirio. Santa Catalina, las manos juntas, con grandiosidad imponente y carácter escultórico, se yergue en medio de los verdugos y de la multitud aterrorizados, que ven romperse las ruedas del martirio y al ángel que, con la corona y la palma, desciende de lo alto. En primer término, a la izquierda y en el ángulo inferior, se ofrece el violento escorzo de un soldado, que, como estamos acostumbrados a ver en las representaciones de la Resurrección, se protege la vista con la mano. La sensación no es de asistir al martirio de la santa, sino a su apoteosis.

En la calle lateral izquierda, abajo, se representa la degollación de Santa Catalina. El cuerpo de la santa, doblado y muerto, yace sobre el cepo; en el suelo, la cabeza, como la de una estatua decapitada. Al lado de la santa se alza el hercúleo verdugo. Los circunstantes forman al fondo un semicírculo, del que destaca el Emperador, con cetro y loriga. En la parte alta, como en los sepulcros medievales, los ángeles portan el alma de la santa ²⁰.

En el banco, descuidadamente ejecutadas, con simple afán decorativo, dos pinturas más: San Martín partiendo la capa y San Jerónimo penitente. Detrás del Crucifijo, en la tabla que sirve de fondo, aparecen —conforme a antigua tradición iconográfica— los rostros del sol y la luna; y en la parte baja de la misma, se extiende un paisaje con ruinas, un templo circular con alta torre y una ciudad amurallada ²¹.

²⁰ No se trata, pues, aquí del traslado milagroso de sus restos mortales al Sinaí, como en otras ocasiones.

²¹ La ciudad y el templo pretenden sin duda representar Jerusalén y la iglesia del Santo Sepulcro, respectivamente.

Conozco el nombre del autor de este retablo merced a la labor investigadora de don Esteban García Chico, que me ha facilitado las notas tomadas del archivo parroquial de Aldeamayor de San Martín. El paciente trabajo de don Esteban García Chico permite, así, enriquecer hoy con el nombre de un nuevo pintor de obra documentada el catálogo de artistas castellanos. En el "Libro de cuentas" de la parroquia de Aldeamayor de San Martín que comienza el 5 de enero de 1589, figura el nombre de García Treviño, pintor, vecino de Valladolid, a quien se le pagan 18.450 maravedises "del retablo que hace para el altar de Santa Catalina"²². Intervienen en la tasación del retablo los también pintores Felipe Rodríguez, de parte de la iglesia, y Gabriel Vázquez, de parte de Treviño²³. Hay otras partidas de pago a Treviño, por dicho altar, de los años 1591 y 1592.

En el retablo de Santa Catalina, el color se subordina al dibujo. Los rojos calientes se apagan dentro de una gama fría de grises verdeazulados. La caracterización muy marcada de los tipos tiende en ocasiones a rozar la caricatura. El estilo de Treviño —con las notas hasta aquí apuntadas—, así como su época, hace pensar en contactos con el grupo romanista escurialense. Dentro del círculo artístico vallisoletano, las facciones de la Virgen, el paño lateralmente colocado sobre su cabellera, y la disposición de la toca y manto de Santa Ana tienen su paralelo en la obra de Gregorio Martínez, quien cabe suponer, por tanto, haya influido en Treviño, aunque no nos atrevamos a definir la relación y grado de tal influencia.

* * *

A nuestro modo de ver, éstas son las tres tendencias manieristas principales a tener en cuenta en las pinturas de la segunda mitad del XVI en la región: un manierismo de origen toscano con Berruguete por punto de partida y Villoldo como principal continuador; un manierismo de raíz rafaelesca, y un manierismo romano que,

²² Por razón de fecha, oficio y vecindad, es de suponer se trate del Treviño, pintor, que aparece citado en los libros de la Cofradía penitencial de Nuestra Señora de la Piedad, de Valladolid (vid. MARTÍ Y MONSÓ: *Estudios histórico-artísticos...*, Valladolid, 1901, p. 510, nota).

²³ Creemos que este Gabriel Vázquez podría identificarse con el Gabriel Vázquez de Barreda, pintor, que actúa de testigo (1586) en el pleito sostenido por Gregorio Martínez contra Pedro Márquez de Prado (vid. MARTÍ Y MONSÓ: *O. c.*, p. 518).

atendiendo a su nota predominante y para distinguirlo del anterior, denominaremos miguelangelesco. El origen de estas dos últimas tendencias está, sin duda, en los artistas italianos que trabajaron en Valladolid ²⁴.

Las únicas pinturas documentadas y conservadas de Rebuyate, por ejemplo —las de la capilla de los Alderete en San Antolín de Tordesillas ²⁵—, nos lo muestran, a nuestro juicio, como presunta cabeza de la última de las tendencias consideradas. Son de lo más característico las cuatro tablas de los cuerpos inferiores: los dos santos pareados ²⁶, el Bautismo de Cristo, la Adoración de los Reyes ²⁷ y la Visitación.

Dentro de la misma tendencia creemos ha de incluirse a Jerónimo Vázquez, cuya valía artística iría en alza manifiesta si le perteneciesen el Ecce-Homo y el Cristo a la columna, de Valbuena de Duero, y el retablo de la Resurrección, procedente de Chancillería, hoy en el Museo Nacional de Escultura ²⁸. Entre sus obras documentadas, el retablo de Quintanilla de Abajo ²⁹, aunque no de lo mejor de su mano, es ilustrativo de su concepción manierista.

El retablo de Quintanilla de Abajo ³⁰ está dedicado a la Virgen. Basta considerar cualquiera de sus tablas ³¹ para percatarse de las características de su estilo. La Expulsión de San Joaquín del templo adopta una composición piramidal a base de combinación de trián-

²⁴ Vid. ANGULO: *O. c.*, p. 193.

²⁵ Vid. ANGULO: *O. c.*, p. 195. Cfr. MARTÍ Y MONSÓ: *Estudios...*, cit., p. 432 y ss.

²⁶ Igual disposición que en los altares de El Escorial.

²⁷ La composición, invertida, es muy semejante a la del relieve de la Adoración de los Reyes del retablo de San Benito, del Museo Nacional de Escultura.

²⁸ Colocados en su círculo hipotéticamente y con expresas dudas por el Profesor ANGULO (*O. c.*, p. 195).

²⁹ Nada sufrió el altar en la ruina acaecida el 20 de diciembre de 1958, pues sólo afectó a los tramos de los pies de las naves y a la fachada (vid. J. M.^a C. M.: *Varia sobre el tesoro artístico vallisoletano*, B. S. E. A. A., 1958, p. 181).

³⁰ Documentado por MARTÍ Y MONSÓ (*Retablo de Quintanilla de Abajo y Olivares*, B. S. C. E., 1903-4, p. 314).

³¹ Las pinturas ocupan dos calles más los compartimentos correspondientes del banco. En la calle lateral derecha, de abajo arriba, se desarrollan las escenas de la Expulsión de San Joaquín del templo, Nacimiento de la Virgen y Adoración de los Reyes. En la calle lateral izquierda, la Visión de Santa Ana, el Abrazo ante la Puerta Dorada y el Nacimiento de Cristo. En el banco, dos temas afines: Llanto sobre Cristo muerto y Santo Entierro.

gulos³². Un manierismo romano de corte esencialmente miguelangelesco es la nota imperante: figuras gigantescas un tanto pesadas, niños hercúleos, dibujo fuerte. La mujer en primer término que extiende los brazos acogiendo a los niños, parece la variante compositiva de una Leda genuflexa, vista de espaldas, orgullosa de su progenie. En la Visión de Santa Ana, el gigantismo de la santa impide momentáneamente percibir toda otra calidad³³. Hay un desprecio absoluto de las proporciones, cargado de sentido simbólico. Mal podría entrar la santa por la puerta de la casa, que está a sus espaldas. Todo el efecto se centra en esa figura sobrehumana que, pese a su talla, da la impresión de ingrávida. Está, diríase, en éxtasis y a punto de levitarse.

Dudamos de que el arte de Jerónimo Vázquez sea herencia del de Gaspar Becerra, de quien Ceán dice que fue discípulo. En el conocido pleito promovido con ocasión del retablo de Santa María la Antigua de Valladolid, Jerónimo Vázquez se declara amigo de Giralte y abierto partidario de las corrientes italianas. Y no nos extrañaría que su marcado italianismo derivase del contacto con Benito Rebuyate. Inicialmente, debió de comenzar su formación al lado de su padre, Antón Vázquez, también pintor³⁴.

Dentro de esta misma tendencia, aunque no tan definida, están las pinturas de un retablo dedicado a la Virgen, de la parroquial

³² El Sumo Sacerdote empuja suavemente a los esposos —no sin provocar en San Joaquín palabras de protesta y un gesto un tanto airado—, a la vez que bajan unas escaleras muy pendientes, medio por el cual se acentúa el movimiento. Detrás del Sacerdote pende una lámpara y asoman tres niños desnudos en lo alto de la escalera. Otros dos niños se sientan en el peldaño inferior. Junto a ellos, a la izquierda, se congrega un grupo de hombres y mujeres. Otro grupo, formado por un hombre, dos mujeres y tres niños, se escalona en el ángulo inferior derecho.

³³ Se reproducen, sin embargo, los pormenores de la Leyenda Dorada. Santa Ana, en oración, en el jardín de su casa, ve de pronto en la copa de un árbol a una paloma que cuida de sus polluelos. Ante tal espectáculo, la santa pide fervientemente al cielo le conceda descendencia, siendo atendidos sus ruegos.

³⁴ Algunos rostros femeninos, de facciones duras y con tocas que ocultan casi por completo la frente, podrían derivar de la supuesta y lógica primera formación con su padre.

Aparte de la bibliografía citada, sobre Jerónimo Vázquez vid.: MARTÍ Y MONSÓ: *Estudios...*, cit., con numerosas referencias; AGAPITO Y REVILLA: *La pintura en Valladolid*, cit., p. 161 y ss.; GARCÍA CHICO: *Documentos... III. Pintores*, Valladolid, 1946, p. 74 y ss.; ANGULO: *O. c.*, p. 195.

de Encinas de Esgueva³⁵. Destacan especialmente las tres tablas de la predela. En las laterales figuran los retratos de los donantes acompañados (él) de San Cosme y San Damián y (ella) de San Miguel y San Blas; en la central, el Llanto sobre el cuerpo de Cristo muerto. La preocupación por la luz y el sfumato de esta última tabla la sitúa al lado del citado retablo de Chancillería. En cambio, dentro de la tendencia iniciada por Berruguete y Villoldo, aunque atemperada, ha de colocarse la tabla de la Anunciación con un donante, de la sacristía de la iglesia de San Miguel de Iscar³⁶.

Aparte, empero, de las tres tendencias señaladas, habría que formar un cuarto grupo con aquellas obras y autores en las que el equilibrio de tendencias o su multiplicidad y equivocidad los hace distinguirse por su carácter ecléctico. Este eclecticismo no impide que el pintor, en la riqueza de su varia inspiración y combinación de elementos diversos, denote una estimable, y aun recia, personalidad artística. Tal es el caso de una de los más famosos artistas vallisoletanos de esta época, Gregorio Martínez, a quien en última instancia va sólo bien el calificativo de ecléctico. Y otro tanto ha de decirse del segoviano Alonso de Herrera, que trabajó también para la provincia de Valladolid.

Pero, si la producción artística de Gregorio Martínez, merced sobre todo a la presencia de su Anunciación del Museo Nacional de Escultura, despertó el interés de los investigadores³⁷, el retablo de Mojados, obra de Herrera, pese a lo no vulgar y a ser conocida su paternidad³⁸, no ha sido objeto de ningún estudio detenido, cuando

³⁵ Hasta ahora se había dejado simplemente constancia de su existencia en una nota excursionista (GRATINIANO NIETO: *Excursiones...*, B. S. E. A. A., XIV, 1948, p. 17).

³⁶ En el atril de la Virgen consta la fecha, 1562, que se repite en el marco juntamente con un texto bíblico.

³⁷ Sobre Gregorio Martínez, vid. MARTÍ Y MONSÓ: *Estudios...*, cit., especialmente p. 512 y ss.; AGAPITO Y REVILLA: *La pintura...*, cit., p. 170 y ss.; ALONSO CORTÉS: *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII*, B. R. A. H., LXXX, 1922, p. 530; GARCÍA CHICO: *Documentos... III. Pintores*, cit., p. 192 y ss.; MARTÍN GONZÁLEZ: *El pintor Gregorio Martínez*, B. S. E. A. A., XXI-XXII, 1954-56, p. 81; ANGULO: *O. c.*, p. 296.

³⁸ Vid. ALONSO CORTÉS: *El retablo de Mojados*, B. S. C. E., VII, 1915-16, p. 161; y AGAPITO Y REVILLA: *El retablo de Mojados*, B. S. C. E., VII, p. 193, donde, con unas breves líneas por todo comentario, se limita a publicar un fotograbado muy borroso.

Las últimas aportaciones, eminentemente documentales, sobre Alonso de Herrera son: M. Q.: *El retablo viejo de la Fuencisla*, "Estudios Segovianos",

la relación de Herrera con Valladolid hace presumible se acuse su influencia y aun que nos haya legado alguna otra obra ³⁹.

El retablo de Mojados es un hermoso conjunto de seis tablas con historias de la Virgen ⁴⁰. El Nacimiento de la Virgen posee un fuerte tono narrativo con dos planos bien definidos ⁴¹. La Anunciación —el arcángel deslizándose sobre una nube, la Virgen de rodillas ante el atril— adopta una composición oval que establece un movimiento ininterrumpido entre las dos figuras ⁴². Las escaleras y el eje vertical de una columna que se pierde en la altura, son elementos que se repiten en las tablas de la Presentación de la Virgen en el templo ⁴³ y en la Visitación. El tono narrativo del

I (1949), p. 121; J. DE V.: *Sobre el retablo de la iglesia de Villacastin*, "Estudios Segovianos", II (1950), p. 155; MANUELA VILLALPANDO: *Contrato de Alonso de Herrera...*, "Estudios Segovianos", III (1951), p. 249; J. DE V.: *La capilla del Cristo Crucificado en San Esteban, de Segovia*, "Estudios Segovianos", III, p. 289; JUAN DE VERA: *Alonso de Herrera, pintor segoviano*, "Estudios Segovianos", III, p. 389.

La documentación del altar de la capilla de don Francisco Gutiérrez de Cuéllar, en la catedral de Segovia, donde el retrato del patrono, a juicio del Profesor Angulo, le acreditaría como pintor destacado en este género, ha sido uno de los hallazgos del señor Vera, que consolida la valía del pintor segoviano.

³⁹ MARTÍ Y MONSÓ (*Estudios...*, cit., p. 396) ha publicado el contrato de pintura del retablo mayor de las Huelgas (Valladolid), en el que figuran Tomás de Prado y su mujer Catalina de Herrera, hija de Alonso, como principales, y el propio Alonso de Herrera y María de Herrera, viuda de Francisco de Santiago, entre los fiadores. VERA, a su vez (*Alonso de Herrera, pintor segoviano*, cit.), nos informa de que, a la muerte de Herrera, quedaba comenzado un retablo para Alcazarén, que terminó su yerno Tomás de Prado. (Nada se conserva hoy en dicha localidad atribuible al pintor segoviano). Añade también que, además de Catalina, vivieron en Valladolid otros dos hijos de Herrera, a saber, Francisca, casada con Juan Girón de Miranda, Relator del Consejo de Hacienda de Su Majestad, y Alonso, fraile mercedario.

⁴⁰ En la calle lateral izquierda, de arriba abajo, se suceden: Nacimiento de la Virgen, Presentación de la Virgen en el templo e Inmaculada; y en la calle lateral derecha: Anunciación, Visitación y Purificación.

⁴¹ El primero, constituido por tres mujeres sentadas y una niña, atareadas en cuidar a la recién nacida; el segundo, formado por los personajes que atienden a Santa Ana en el lecho.

⁴² Rompe la parte superior de la tabla una gloria de ángeles, en medio de los cuales resplandece la paloma del Espíritu Santo. Las manos entablan un animadísimo diálogo.

⁴³ María, niña, sube con resolución las gradas, sobre las que la espera el Sumo Sacerdote con otros servidores del templo. En primer plano, a la derecha, San Joaquín se vuelve para ocultar el dolor provocado por la separación de su hija,

Nacimiento de la Virgen da paso en la Visitación⁴⁴ a una verdadera escena de género: el perro que ladra al borrico en primer plano. Es difícil decidir dónde radica el mayor encanto de la escena de la Purificación⁴⁵: si en el leve movimiento que agita todavía las ropas de Simeón o si en las manos, flexión del cuerpo y bello perfil de María. La Inmaculada, en fin, es una representación sorprendente⁴⁶. Viste manto azul que apenas hace sino subrayar y realzar su silueta. La túnica —de tela fuerte, pesada, rameada, con brocados— cae rígida y se quiebra a los pies en un pliegue metálico. La efigie alargada y grácil de la Virgen contrasta con la rigidez a cartonada de la túnica.

Estas delicadas pinturas de Herrera, ejecutadas hacia 1600, encarnan un eclecticismo de altos vuelos⁴⁷. No volveremos macha-

⁴⁴ Una línea zigzagueante nos arrastra desde el busto de la joven de espaldas, con el cántaro, en primer plano, al hombre con la vara (San José) y de éste a la pirámide culminante de las dos mujeres abrazadas.

⁴⁵ Recoge el momento exacto en que Simeón, tomando al Niño en sus brazos, prorrumpe: "Dum dimitte servum tuum, Domine...". La Virgen, las manos juntas, escucha las palabras del anciano. Al lado de Simeón, la profetisa Ana; detrás de María, San José. Dos muchachos —de nuevo otra escena de género— se divierten con los pichones de la ofrenda depositada sobre una mesa. Una arquitectura sobria, monumental, crea un ámbito espacioso y solemne. Por el fondo, difusamente iluminado, se acercan el Sumo Sacerdote y un acompañante.

⁴⁶ Tiene un creciente de luna a sus plantas. A su vez, aplasta la cabeza de la serpiente, con la manzana del pecado en las fauces. En la mitad inferior de la tabla se distribuyen los símbolos de la letanía mariana. En la mitad superior, un cerco de nubes y querubines. En la cabeza de la Virgen, sobre un levísimo velo, posa una corona y la rodea una aureola de estrellas cruzada por rayos luminosos.

ALONSO CORTÉS (*El retablo de Mojados*, cit.) la ha creído de otra mano, más tosca, que las restantes tablas, pero su calidad es la misma y sus facciones y perfil idéntico al de María en la escena de la Purificación. Es lástima no podamos compararla con las efigies de Nuestra Señora que, años antes, pintó para El Escorial (vid. ZARCO CUEVAS: *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial*, Madrid, 1931, p. 143 y ss.).

⁴⁷ En el banco del retablo hay la siguiente inscripción: "Acabose este / retablo a gloria i honra de / Dios i de su bendi/ta Madre Anno / de 1607". "Siendo cura / desta iglesia / i bicario desta vi/lla el Licenciado Don An/tonio Bravo i Maiordo/mo Pedro Alonso".

Según VERA (*Alonso de Herrera...*, cit.), aparece en el retablo, con la firma, la fecha: 1596. No sin dificultad, hemos podido leer la firma ("Alfonso de Herrera / F.") en la tabla de la Anunciación, en el pie del atril de la Virgen. Por estar en la parte inferior de la tabla, de cerca la oculta el vuelo de la cornisa. De existir, la fecha tendría que estar todavía más abajo. Para salir

conamente sobre las notas genéricas manieristas patentes en su estilo ⁴⁸. Basta para nuestra intención resaltar su carácter ecléctico. El estilo de Herrera en el retablo de Mojados —sobremanera, los tipos— posee un evidente trasfondo rafaelesco. Pero, a su vez, parece acusar en ocasiones, como en la Anunciación, una influencia parcial del Greco y debe a Venecia muchos de sus recursos ⁴⁹. Es de pensar que recibió las enseñanzas venecianas a través del conocimiento directo de las obras de las colecciones reales y del contacto con su amigo Navarrete el Mudo. El retablo de Mojados nos recuerda la inclinación de Navarrete el Mudo a introducir escenas de carácter anecdótico y de género en las representaciones sacras. La cabeza de Simeón parece trasunto de la de San Jerónimo penitente de Navarrete.

Esta cuarta tendencia manierista que hemos denominado ecléctica, es, en verdad, algo a modo de cajón de sastre ⁵⁰, pero creemos responde a una realidad y es útil en el plano de la sistematización por permitir englobar a obras y artistas cuyo mayor distintivo consiste en su eclecticismo, debido a la variedad y equilibrio de ingredientes de su arte.

de toda duda habría que disponer de una escalera más alta que la que nos fue posible encontrar.

⁴⁸ Alargamiento de las figuras, composición oval y en aspa, independencia del marco, etc.

⁴⁹ Columnas, cortinas, fondos, como el de la Presentación de la Virgen en el templo, introducción de escenas de género, etc., e, incluso, parte de su colorido caliente.

⁵⁰ No ignoramos que el eclecticismo es ya, de suyo, un rasgo genérico del manierismo.



SANTIAGO DEL ARROYO: Retablo mayor.



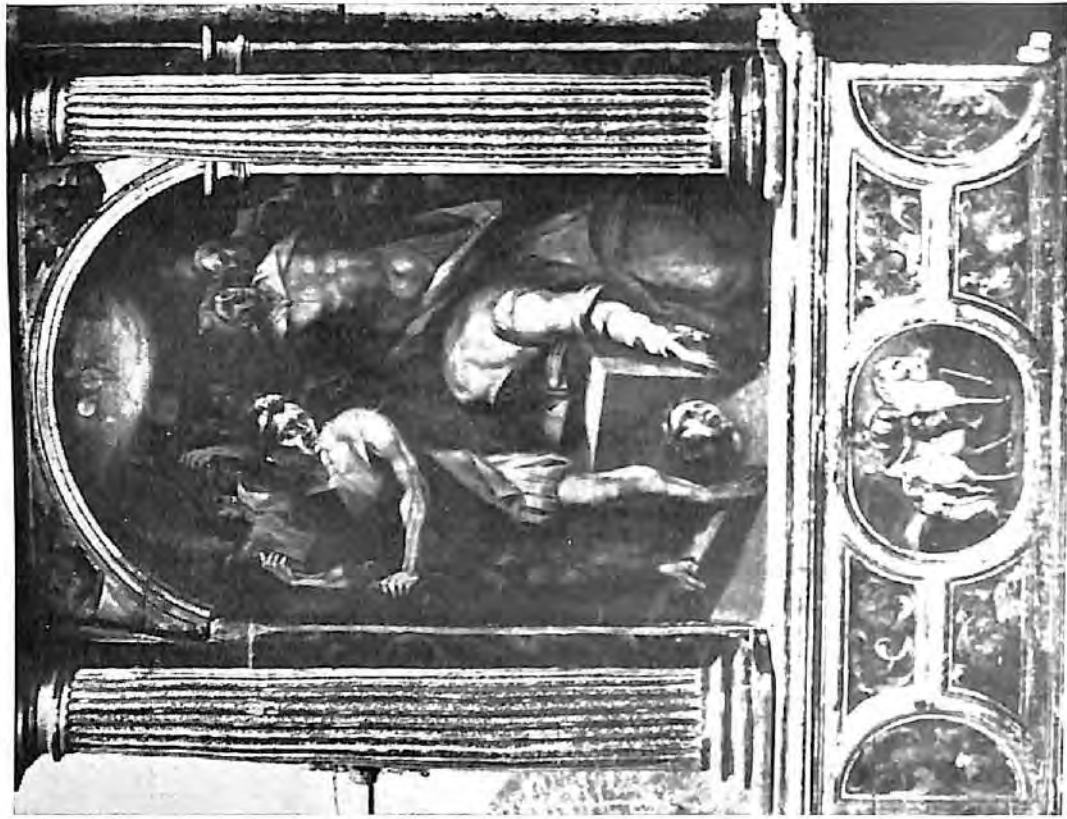
SANTIAGO DEL ARROYO: Retablo mayor (detalle).



ALDEAMAYOR DE SAN MARTÍN: Retablo de la Virgen.

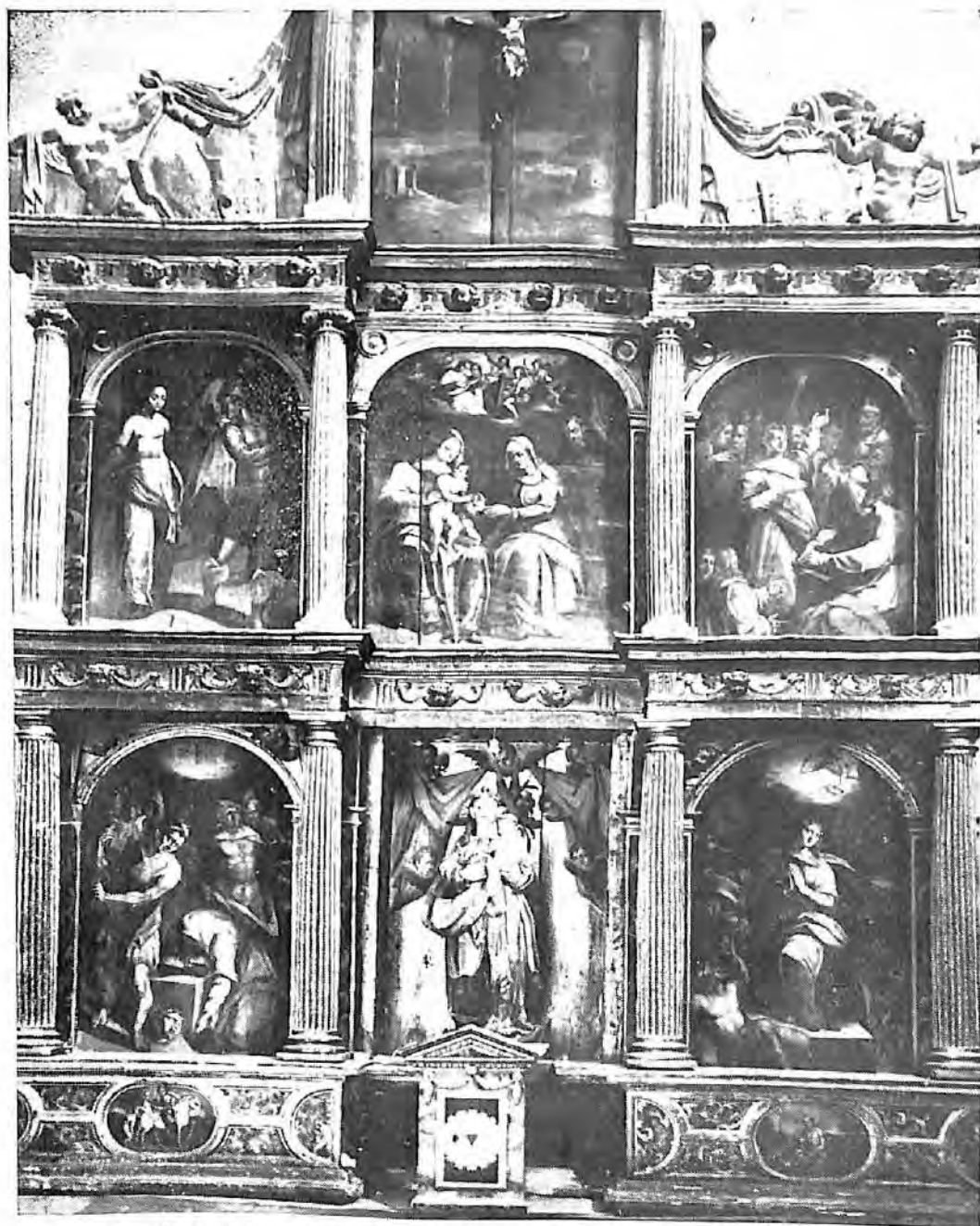


a)



b)

ALDEAMAYOR DE SAN MARTÍN: a) Retablo de la Virgen (detalle); b) Retablo de Santa Catalina (detalle).



ALDEAMAYOR DE SAN MARTÍN: Retablo de Santa Catalina.



a)



b)

a) ALDEAMAYOR DE SAN MARTÍN: Retablo de Santa Catalina (detalle). b) QUINTANILLA DE ABAJO: Retablo mayor (detalle).



a)



b)

a) QUINTANILLA DE ABAJO: Retablo mayor (detalle). b) MOJADOS: Retablo mayor (detalle).



MOJADOS: Retablo mayor (detalle).