

LOS RETABLOS DE GASPAR DE TORDESILLAS

El conocimiento, cada vez más completo, de las obras del arte local y de los documentos con él relacionados, invita al intento de rellenar lagunas, rectificar conceptos y, quizás, a la aventura de emprender, abiertamente, la historia de la escultura vallisoletana. Muchos son ya los materiales acopiados por personas o entidades merecedoras de un recuerdo agradecido. Martí y Monsó, el primero; seguido luego por Agapito y Revilla, y Alonso Cortés, y continuado por García Chico, cuya última publicación es definitiva en el acervo de la información documental. Weise con su riquísima colección gráfica; Gómez-Moreno con sus conocimientos pasmosos, su portentoso don de adivinación, y su genial visión de conjunto, verdadero maestro por lo que sabe y por lo que enseña, han madurado ya el fruto, y, también, citado en último lugar, como corresponde a la confianza y al afecto, este Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid, ligado a mí por tantos lazos, que si hiciera de él un merecido encomio podría parecer, con peligro de la justicia, agradecimiento apasionado.

Los modernos trabajos de investigación no excluyen, sin embargo, antes al contrario dan mayor realce, al valor que históricamente tienen las referencias de los antiguos escritores de arte. De entre ellos, los viajeros siguen siendo siempre testigos indispensables, aunque el peso de sus testimonios varíe según las condiciones personales del observador y sea preciso encuadrarlos dentro de su época y ambiente. El más ilustre de los que pasaron por Valladolid hace más de un siglo —y no se necesita recalcar lo que supone el período transcurrido—, Don Isidoro Bosarte, era hombre que sabía ver atentamente y contar con puntualidad lo que había visto. Precavido por emulación, procuraba no caer en los errores, que tan elegante, pero sañudamente, señalaba en sus rivales, y, gracias a tal prevención y a su ordenado temperamento, sus datos son hoy preciosos y su guía segura, según he podido comprobar cuando la he necesitado. Merced a la descripción que hace del retablo mayor de la iglesia de San Benito el Real, tanto o más que al engañoso croquis de Iturralde, me fué posible en 1933, recomponer varios

trozos y figurar el conjunto de la maltratada obra de Berruguete; trabajo que hoy ya —sea dicho de paso—, precisaría revisar.

Ayudado por la experiencia adquirida entonces, confiaba resucitar también el retablo documentado de Gaspar de Tordesillas, que el docto *Secrétario* de la Real Academia vió en el ábside de la Epístola de la misma iglesia y cuyos fragmentos habían pasado y repasado por mis manos en la tarea de clasificación emprendida con aquel motivo, al tener que separar de los fragmentos del de Berruguete los de varios del mismo siglo serrados, mutilados, confundidos y revueltos, tanto en la realidad como en la crítica.

En la primera instalación del Museo Nacional de Escultura (1933) monté, apresurada y algo arbitrariamente, unos fragmentos del retablo de Gaspar de Tordesillas; dos órdenes superpuestos de balaustres con sus contrapilastras, y encima, debajo y entre ellos, tres trozos de cornisas sin sus frisos y arquitrabes, con una concha por remate, sólo para enmarcar, mal o bien, la estatua de San Antonio Abad que al retablo había pertenecido. Esta composición improvisada perdura aún (Lám. 1), trasladada de su primitivo sitio a la sala inmediata, como uno de los motivos extremos en el eje de las tres piezas corridas que en un día fueron «librería» del Colegio en la planta alta de la fachada principal. Las pulseras del retablo que hasta entonces se habían expuesto fragmentadas (1) se armaron completas, y se colgaron en el único lugar capaz de contenerlas, la Antecapilla. Repartidos por otras salas se colgaron también un «trozo de friso ricamente decorado»; las «columnas abalaustradas de gran tamaño» y los tres remates, decorados con cabezas varoniles, de los tres cuerpos del retablo. El sobrante de los restos, con otros no menos interesantes, pasó a los almacenes del Museo.

Desde aquel tiempo, familiarizado ya con la fisonomía inconfundible de la obra de Gaspar de Tordesillas, creí encontrar también su mano en diversos retablos de la ciudad o de la provincia. Pero hasta 1941 no me fué dado continuar la tarea de clasificación comenzada años antes en el Museo Nacional. La facilidad de disponer ahora de

(1) Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid, 1916.—Catálogo de la Sección de Escultura núms. 51 y 52, «Dos fajas decoradas» atribuidas a Berruguete. —Catálogos del Museo de Bellas Artes de Valladolid, por Juan Agapito y Revilla, 1930.—Escultura.—Gaspar de Tordesillas, núms. 106 y 107, «Faja vertical, etc.» Alt. 4,65.—Cfr. las fots. C. 68212 y C. 68215 del Archivo Más, tomadas en el Antiguo Museo Provincial.—Agapito y Revilla rectificó los núms. 51 al 59 en el «Boletín del Museo Provincial», mayo de 1926, pág. 98.

los antiguos inventarios, desconocidos antes para mí, y la de poder utilizar la copia de ellos que mi compañero y amigo D. Juan Agapito y Revilla regaló hace poco al Museo, me permitió puntualizar ciertas conclusiones interesantes, porque rectifican afirmaciones anteriores y enriquecen el conocimiento de la obra de Gaspar de Tordesillas por una parte, al tiempo que la deslindan de la de Adrián Álvarez y Pedro de Torres con la que venía confundida.

Resultado de estas andanzas son las atribuciones que ahora expongo respecto de algunas obras en Valladolid y sus alrededores. Podrían ampliarse a otras que necesito estudiar o conocer y forman el grupo de las dudosas. Quedan fuera del presente estudio. Pero, aún así reducido el número de las ahora estudiadas, puede servir de núcleo para que en torno suyo trate de rehacerse la producción de uno de los escultores más sonados y menos conocidos de la escuela vallisoletana del siglo xvi. Mejor que escribir acerca de ella hubiera sido presentar la obra misma, restaurada en el buen sentido de la palabra. Para ello sería aún necesario continuar la labor, después de este primer ensayo, y acopiar datos y aclarar caminos. No hace mucho realicé el modesto intento de agrupar los elementos para mí indudables del retablo en la sala del Museo Nacional donde se expone la estatua de San Antonio Abad. Los fragmentos reunidos adquirirían esa vida que les presta su aproximación, y servirían para crear, si no la obra completa, el ambiente propicio a su mejor comprensión. El siguiente paso sería una tentativa de reconstrucción, cuando hubiera llegado a concretar algunos puntos, dudosos aún, en mi esquema para organizarlos. Si alguna vez este momento llega, será entonces la ocasión de completar este estudio, que hubiera querido ser realización y se ha quedado en crítica.

* * *

Debió ser Ponz quien primero citó el retablo de San Antonio Abad en la iglesia conventual de San Benito el Real. Llaguno dió el nombre de su autor (1), Gaspar de Tordesillas y, más tarde, Bosarte (2), lo describía así:

«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

(1) E. Llaguno y Amírola. «Noticias de los arquitectos...», tomo II, pág. 22.

(2) Isidoro Bosarte. «Viaje artístico...», tomo 1.º, pág. 187 para el retablo y pág. 124 para pintura.

Tordesillas, y en el retablo mismo en una cartela sobre un relieve, que contiene el busto de San Pablo, está notado el año que lo hizo o concluyó, que fué el de 1547, por donde se ve que en aquél tiempo era ya éste un escultor formado. Su patria se ignora; y si fué discípulo de Berruguete sería muy jóven quando se le encargó este retablo: porque Berruguete, según se ha escrito, regresó á España de sus estudios de Italia en el año 1520, deteniéndose primero algo en Aragón ántes de venir a poner casa en Valladolid. En esto no hay ningun imposible. Lo que debe admirarse en él es su habilidad. Su San Antonio Abad en este retablo parece mejor que el San Benito de Berruguete en el retablo principal. El retablo de Tordesillas se hizo expresamente para acomodar unas pinturas viejas semigóticas que en él se contienen, y estas son cinco tablas. Hay tambien otros dos quadros mas modernos, y en el pedestal hay otros dos de la Virgen, cosiendo en uno, y en el otro la huída á Egipto. Su arquitectura es balaustral y arbitraria en dos cuerpos de quatro columnas. Remata el retablo en una medalla redonda, que contiene una cabeza de todo relieve. En el adorno fué extremadamente voluptuoso Tordesillas, aunque por buen camino. Cartelas, vichas, mascarones, sátiros, monstruos, calaberas, colgantes, conchas, follages, bustos, niños, candelabros, vasos, uñas, cabezas de delfines, caballos marinos, y cabezas aladas es lo que allí se vé con profusión y gusto. El fondo del retablo es blanco, los adornos de las columnas tocados de oro, y esta fué una costumbre que se mantenía en Castilla desde los tiempos del goticismo en Búrgos. Algunos tableros tienen el fondo azul».

Páginas antes, al enumerar las obras del pintor Fernando Gallegos, se refería al mismo retablo con estas palabras: «... en sus tablas hay ya ciertos principios de grandiosidad... 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 colocacion 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 del tamaño natural; el Señor en el sepulcro á un lado; y al otro el Señor con la cruz á cuestas. Los que están debaxo de estos representan milagros de San Antonio de Padua. En el pedestal hay dos quadros mas modernos, y no son de Fernando Gallegos».

Bosarte aprovechaba las noticias del archivero Padre Mazón, y la exactitud de las referencias que recibía han venido a confirmarse después, en todos los casos en que la investigación moderna ha permitido la compulsión de los antiguos documentos. En las dos ocasiones en que se refiere al retablo colateral de la Epístola sus descripciones dicen que constaba de pedestal y dos órdenes más repartidos en tres calles. En ellas nueve cuadros de pintura; cinco en tablas *semigóticas*, dos cuadros más modernos, y otros dos en el pedestal. Las cinco tablas tenían por asuntos el Calvario; el Sepulcro; el Señor con la cruz a cuestas; y dos milagros de San Antonio que atribuye a Fernando Gallegos, «con ciertos principios de grandiosidad»; y los otros dos, más modernos, de distinta mano, la Huida a Egipto y la Sagrada Familia.

En 1845 la Comisión encargada de recoger los objetos de arte de los Conventos suprimidos trasladaba al Museo Provincial de Bellas Artes los dos altares colaterales del mayor en la iglesia de San Benito el Real, denominándoles «de la izquierda» o «de la derecha» por hallarse así colocados respecto al altar mayor. En el inventario se reseñaban las piezas trasladadas del retablo de Gaspar de Tordesillas:

«Altar colateral de la izquierda».

«Toda la armazón de éste compuesta de Tres Cuerpos con sus Columnas, Pilastras, Contra pilastras, Zócalo y Cornisas talladas y de bastante mérito».

«Una Tabla de Tres varas y media de largo por dos y medio de ancho, y en ella pintada al Óleo un Calvario con porción de figuras, la Virgen y otros santos ocupaba la parte principal del Altar».

«Cuatro Estatuas como de a vara; representan los cuatro Evangelistas, estaban colocadas en la parte superior del mismo».

«Tres Targetas Talladas Definición del Retablo».

«Dos aletas del mismo en cuatro piezas Talladas con varios Santos y figuras».

«Una mesa de altar pequeña».

«Una barra de hierro de cuatro varas; servían para colgar los lutos de Semana Santa».

En esta enumeración se alude a la disposición general, pero en el detalle faltan ocho de las pinturas que vió Bosarte. Bien es verdad que, como dice bien Agapito y Revilla, no fué excesivamente detallista la Comisión al inventariar las piezas recogidas. No obstante, nos confirma que constaba de tres cuerpos, contado el del pedestal,

y nos completa la descripción de 1804 con noticias de elementos que aquél no cita.

Por otra parte sabemos desde la publicación de los «Estudios histórico-artísticos» de Martí y Monsó (1) que el otro retablo colateral, situado en la capilla del lado del Evangelio que la Comisión de 1845 llamaba «colateral de la derecha», y dedicado a San Marcos, cuya estatua según Ponz estaba colocada en el lugar principal, se labraba en 1596 por Adrián Álvarez y se continuaba hacia 1601 por Pedro de Torres. Bosarte no nos dejó noticia de él, pero sí la Comisión clasificadora de 1845, la cual, al inventariar lo trasladado del altar colateral del Evangelio, describe así las piezas recogidas:

«Altar colateral de la derecha».

«Una medalla de dos varas de largo por una y media de ancho que representa un Santo Pontífice y ocupaba el hueco principal del Retablo; es tallada bajo relieve».

«Cuatro idem de dos varas de largo por una y media de ancho, también bajo relieve, representan barios milagros de la orden de San Benito: dos de ellas bastante deterioradas por las goteras».

«Una idem. Vara y media en cuadro, también bajo relieve, representa al Padre Eterno».

«Cuatro Idem de vara y media de ancho por una de largo apaisadas del Zócalo del Retablo; representan la Resurrección del Señor, el Cenáculo de los Apóstoles, el Monte Tabor y la Oración del Huerto».

«Dos Ydem más pequeñas también apaisadas, representan la Prudencia y la Templanza».

«Tres tableros pequeños tallados del Zócalo del segundo cuerpo del retablo; representan varios santos».

«Una mesa de Altar pequeña».

Nota.—«Queda existente en la iglesia toda la armazón del altar mayor... así como la del Colateral derecha, compuesta de las mismas piezas».

La localización, siempre confusa de los lados de una iglesia, por medio de las palabras izquierda y derecha empleadas por la Comisión, indujo a un docísimos crítico a error (2) y le hizo trastocar las

(1) J. Martí y Monsó. «Estudios histórico-artísticos», pág. 558.

(2) J. Agapito y Revilla. «Los retablos de San Benito el Real», en el «Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones», año VI (1913 y 1914), págs. 197, 224 y 225.

referencias de los dos retablos colaterales. Bajo el peso de esta autoridad justamente reconocida, quedaron desde entonces atribuidas a Gaspar de Tordesillas (1) las obras de Adrián Álvarez y Pedro de Torres, y a éstos la de aquél. No fué esto sino la manifestación paladina de las dudas en que fluctuaban los críticos que, después del traslado al Museo Provincial, se habían ocupado de la obra. No vale la pena señalarlas en detalle. Esparcidas andan por artículos de revistas y catálogos antiguos. Martí y Monsó llegó a afirmar (2) que el retablo de Gaspar de Tordesillas «no fué recogido en el Museo cuando a él se trasladó la imagen principal de San Antonio Abad». Confundía también él los dos retablos y repetía, aplicado al de San Antón, lo que la Comisión había escrito en la «Nota» de su inventario para el retablo de San Marcos o «colateral de la derecha».

Para armonizar las discordancias entre las descripciones fidedignas y los falsos resultados obtenidos al confundir ambos retablos se hicieron hipótesis más o menos ingeniosas, y, a veces, rectificaciones acertadas. Un acierto parcial se fué en el Catálogo del Museo en su nueva edición de 1930. Allí se dieron a su verdadero autor, apoyándose probablemente en los caracteres que especifica Bosarte, los trozos ornamentales siguientes: dos pulseras en cuatro trozos (números 106, 107, 108 y 109); tres remates decorados con cabezas (números 110 al 112); dos columnas abalaustradas con grutescos y otros adornos (números 113 al 114); y las pilastras y tableros con grutescos agrupados en el número 124. Pero quedó en cambio erróneamente en este Catálogo bajo el título de Gaspar de Tordesillas la parte de escultura con los números 115 al 123, que pertenecen a Adrián Álvarez y Pedro de Torres.

Si no se hubiera tenido el falso prejuicio de que la derecha de una iglesia es el lado de la Epístola y de la izquierda el del Evangelio; y si se hubiera pensado que lo que en ella señala «la mano» es el altar mayor, y que a su personificación es natural referirse, antes que al observador situado frente a él, se hubiera visto que las indicaciones de Bosarte concuerdan estrechamente con las relaciones de los inventarios hechos 40 años después. De no haber existido la confusión introducida al interpretar erróneamente el inventario de la Comisión clasificadora no se hubieran necesitado pruebas para asegurar qué

(1) Catálogo del Museo de Bellas Artes de Valladolid, 1930, págs. 47, 48, 60 y 61.

(2) Martí y Monsó. «Estudios...», pág. 205.

piezas pertenecieron al retablo de San Antonio Abad y cuáles al de San Marcos. Porque, sin el pie forzado de ajustarse a lo que se tenía por prueba documental, no hubiera sido posible engañarse en el estilo y en las características de dos obras entre las que median 50 años de variaciones tan profundas como las sufridas por el arte escultórico durante la segunda mitad del siglo xvi; una del apogeo del período plateresco, y otra ya del seiscientos cuando habían pasado por Valladolid, con sus recetas de escuela, Becerra y Jordán. Más fácil resulta que Martí y Monsó primero, y los restantes críticos después confundieran el retablo de Tordesillas con el de Berruguete de la misma iglesia, porque entre ellos existe ciertamente similitud, que sólo desaparece después de un relativo estudio; aunque, apuradas, las semejanzas de ambos artistas se acentúen.

Hoy, después de repasar los fondos guardados en los almacenes, puedo catalogar las piezas indudables aún existentes en el Museo Nacional de Escultura y que antes pertenecieron al retablo de San Antonio Abad. Son las siguientes

Cuatro columnas abalaustradas completas, de 1,62 mts. de alto.

Cuatro contrapilastras de la misma altura; dos de 0,42 mts. y otras dos de 0,36 mts. de ancho. (Lám. II, b y Lám. V, a).

Dos columnas abalaustradas de 1,89 mts. de alto. (Lám. I).

Dos contrapilastras de la misma altura y 0,35 mts. de ancho.

Dos *id.* *id.* *id.* y de 0,42 mts. de ancho. (Lám. II, a).

Dos cornisas de entablamento intermedio, uno completo y otro compuesto por dos mitades diferentes, con los retozos para los salientes de los balaustres. (Lám. III, a).

Otras dos mitades de la cornisa de las mismas medidas.

Una cornisa, que debió ser de remate, con su moldura superior decorada con una serie de animales fantásticos afrontados.

Cinco trozos de basamento de 1,06 mts. de altura. (Láminas. IV y V, b).

Las dos pulseras de 6,72 mts. de alto por 0,78 mts. de anchura. (Lám. VI).

Una concha o venera plana de 1,00 mts. de alto y unos 2,70 mts. de anchura. (Lám. I).

Un remate central de 1,72 mts. de alto por 1,66 mts. de ancho. (Lám. VII).

Dos remates laterales de 1,30 mts. de alto por 1,50 mts. de ancho. (Lám. VIII).

Dos frisos de seres fantásticos de 0,60 mts. de ancho por 0,30 mts. de alto. (Lám. III, b).

Otro de 1,08 mts. por 0,25 mts. (Lám. II, c).

Otro de 1,18 por 0,31 mts. con cabezas de serafines. (Lám. II, d).

Otro semicircular con cabezas de ángeles (muy deterioradas). (Lám. III, c).

Varios fragmentos (hasta diez he contado), de frisos con cabezas de serafines, ángeles, guerreros o animales fantásticos. (Lám. III, d).

La estatua de San Antonio Abad. (Lám. IX).

Los cuatro Evangelistas de 1,05 mts. de altura. (Láms. X y XI).

Tres pedestales para balaustres, labrados en tres de sus caras.

La parte superior de dos columnas abalaustradas, que fueron serradas, sin duda para formar con ellas anteriores instalaciones del Museo.

La identificación de los cuadros descritos por Bosarte no ha podido seguirse paso a paso documentalmente con la misma exactitud, aunque tampoco se haya perdido por completo el rastro en los inventarios del Museo. En el de 1915, hecho por Don José Martí y Monsó, figuran, atribuidos a Fernando Gallegos y bajo los números 261 y 262, antiguos 413 y 404, dos tablas de la «Sepultura de Jesucristo» y de «Cristo y la Verónica caminando al Calvario»; y, sin atribución, con los números 253 y 254, antiguo 373, dos «Milagros de San Antonio». Para los cuatro se señala la procedencia de San Benito. La tabla del Calvario, de 2,69 por 1,40 mts., se reseña en el número 373 del mismo inventario sin indicación de autor ni de procedencia. Es de suponer que aquel benemérito historiador del arte vallisoletano recordaba a Bosarte al hacer las atribuciones, o escribía con datos que yo desconozco, cuando refería el origen de los cuatro primeros a la iglesia benedictina. La descripción detallada del «Viaje» de Bosarte y la confrontación de medidas no me deja, sin embargo, lugar a la duda, y creo puede asegurarse que las cinco tablas colocadas hoy en la sala de San Antonio Abad, en la de Berruguete, y en el paso a la galería situada al lado de la primera, son las mismas que figuraron en el retablo de Gaspar de Tordesillas.

Podría dudarse de esta identificación con algún fundamento en vista de la atribución hecha por Bosarte a Fernando Gallegos de las tres pinturas representando la Crucifixión, el Entierro, y el Camino del Calvario. A pesar de que en la crítica de aquella época el nombre de Fernando Gallegos no significa sino algo equivalente a lo que después se designó con el nombre genérico de «primitivos», las

pinturas que suponemos del retablo de San Antonio Abad se apartan tanto del modo renacentista que la confusión parece, a primera vista, inexplicable. El problema que se plantea obligaría a explicar por qué Bosarte pudo ver en ellos algo anterior a lo que él llamaba la «época de la restauración de las artes». Para mí la explicación no es difícil si se consideran los términos en que estaban colocados el espectador y el objeto de su contemplación. Bosarte, académico recalcitrante, ve goticismos —y ya veremos con qué razón—, en los cuadros del retablo de San Antonio Abad. Le acompañamos en lo referente a los dos que representan los Milagros del Santo de Padua. Los otros tres, a pesar de sus pretensiones, «al antiguo», están impregnados de un sentimiento goticista, cuyo origen no hemos de discutir aquí, porque nos llevaría a entrar en una espinosa cuestión que luego trataremos de soslayo al hablar de la atribución hecha recientemente por Don Manuel Gómez-Moreno para el cuadro del Calvario. Pero lo indudable es que algo separa las tablas de la Pasión de Cristo de los cánones italianos del Renacimiento maduro, y este algo pesa tanto en el juicio que nosotros formamos que no es difícil imaginar cómo para Bosarte significaba un alejamiento completo del clasicismo. Sin duda las cinco tablas pueden colocarse históricamente en la fecha en que la pintura en Valladolid estaba sufriendo la influencia de dos tendencias distintas: la que pudiéramos llamar conservadora dejó más marcado su sello en las dos tablas con los Milagros de San Antonio de Padua; la renovadora no excluye a la anterior en los tres de la Crucifixión, Camino del Calvario y el Entierro de Cristo. Pero este matiz muy bien pudo pasar inadvertido dentro de los prejuicios de época que limitaban la visión del docto Secretario de la Academia de San Fernando, para conceptuarlos de la misma mano, y bajo el mismo calificativo de «semigótico».

Sin más datos que los deducidos de la descripción de Bosarte y del Inventario de la Comisión clasificadora de 1845, es hacedero reconstituir el conjunto del retablo en líneas generales. Constaba de tres calles repartidas horizontalmente en banco y dos cuerpos sobre él. Su estilo pertenecía a aquella arquitectura «balaustral y arbitraria» que hoy llamamos «plateresca». Las tres calles o paños estaban separadas y encuadradas por cuatro órdenes de columnas abalaustradas sobre los basamentos del zócalo, resaltadas de sus respectivas contrapilastras. Entre los tres órdenes superpuestos corrían los cornisamentos, ornamentados, como los elementos verticales, profusamente. En la calle central la imagen exenta de San Antonio Abad

y encima una tabla representando el Calvario, con la Virgen, la Magdalena y otras figuras de tamaño natural (Lám. XII). En las calles laterales solo pinturas; de un lado el Entierro de Cristo en el orden más alto (Lám. XIII); debajo, en el intermedio, un milagro de San Antonio de Padua (Lám. XV); y en el banco un cuadro de la Huida a Egipto o de la Sagrada Familia. En la calle opuesta, por el mismo orden, el Señor con la Cruz a cuestas en tabla (Lám. XIV), otro milagro de San Antonio (Lám. XVI), y uno de los dos cuadros antes mencionados de la Infancia de Cristo. Sobre las columnas que separaban las tres calles iban colocadas cuatro estatuas «como de a vara de alto» representando los Cuatro Evangelistas; y coronando las tres divisiones verticales tres remates tallados, entre los que destacaba el central con una cabeza de bulto entero circundada por un marco circular. A ambos lados pulseras talladas con varios santos y figuras, y en una de ellas una cartela donde aparecía la fecha de 1547, encima del busto de San Pablo. La policromía era de oro sobre fondo blanco excepto en algunos tableros de oro sobre fondo azul.

Fuera del Museo Nacional quizás existan, en otros lugares a donde se han llevado de cuando fué Provincial, algunas piezas que originariamente pertenecieron al retablo de San Antonio Abad.

En la iglesia de Santiago, en la Capilla bautismal hay compuesto, antes mal que bien, una especie de retablo (Láms. XVII y XVIII), descrito por el Sr. Agapito y Revilla (1), quien narra sus vicisitudes, y, después de un minucioso análisis, lo atribuye a Gaspar de Tordesillas, probablemente, sin excluir por completo la paternidad de Berruguete. Consta según el Sr. Revilla, que procede del Museo, y lo tiene por obra homogénea. En realidad es un amasijo de elementos de uno y otro escultor. La parte exterior forma un pórtico de dos apoyos con sus basamentos, columnas y contrapilastras en esviaje, un entablamento y el remate; claramente, de Gaspar de Tordesillas, aunque no me atrevo a afirmar que proceda del altar de San Antonio. Si a favor de esta hipótesis está la perfecta coincidencia de la altura de su vano con la del cuadro del Calvario, en cambio la anchura entre pilastras es mayor que la de la pintura. La cornisa de lo conservado en la capilla de Santiago no tiene señales de haberse ampliado, y no me figuro como podrían, satisfactoriamente, llenarse

(1) «Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones», año VI (1913 y 1914), pág. 220.

los dos espacios de 0,30 mts. que sobran a cada lado después de efectuar el encaje. El adorno de las columnas es algo más pobre que el de las completas que se conservan en el Museo; y muy análogo al de las dos fragmentadas también en él. Pudiera ser que pertenecieran al cuerpo alto del retablo, porque menos visibles allí, su relativa desnudez no disminuiría la impresión de riqueza del conjunto, pero también podrían ser de otro retablo esos restos. La policromía de unos y otros concuerda, a pesar de los repintes groseros con que se ha afeado los de fuera del Museo.

Dentro del espacio que circuye esta ordenación exterior puramente tordesillesca, se ha incrustado otro conjunto parcial compuesto por un nicho ochavado al que corona una venera de tipo italiano con su valva al exterior, recuadrada su embocadura, y con dos cabezas de ángeles en las enjutas. Las pilastras que fingen sostener el recuadro y una tabla que encima disimula la unión con el muro, postizas y mal encajadas, son restos indudables del retablo de San Benito de Berruguete. La venera y los dos paños laterales de la ochava, falta del de fondo, son de Gaspar de Tordesillas, y, probablemente, del retablo de San Antonio, en donde quizás cobijara la estatua del titular. Aún quedan unos aditamentos de Berruguete arriba; y dos guirnaldas y una cabeza de las de Tordesillas. La cabeza del ángel de la enjuta de la izquierda sustituye la original perdida, como otras dos que existieron en las basas de las pseudo pilastras, según fotografía antigua y que hoy han desaparecido, o son las clavadas detrás de la imagen del Bautista, en el paño del fondo del nicho, sobre el muro desnudo. Estas sustituciones, bajo pretexto de restauración, fueron corrientes en épocas pasadas y complican y dificultan hoy la labor de restitución. Sin asegurarlo rotundamente, los trozos de Gaspar de Tordesillas en la Capilla bautismal de la iglesia de Santiago, pudieron pertenecer al retablo de San Antonio Abad.

En el Museo Arqueológico de Valladolid, existe también una basa de columna o balaustre, con los ángulos cubiertos por hojas invertidas, que debió quedar allí al segregarse del Museo Provincial con el que primeramente formó parte. El fragmento es indudablemente del retablo de San Antonio Abad.

A medida que el conocimiento del siglo de oro de nuestra plástica se completa, van apareciendo, alrededor de los nombres de primera magnitud, los de nuevos artistas de segundo orden, quienes, desprendidos de la órbita de los grandes maestros unas veces, otras sin

formar nuevo taller, crean con cada obra un cúmulo de iniciativas y recíprocas influencias, cuyo análisis, por lo complejo, es difícil llevar hasta sus últimas consecuencias. Si en las producciones de Berruguete y de Juan de Juni la avasalladora personalidad del maestro imprime a la colaboración un sentido de unidad característico, en las de Tordesillas no llega a fundirse en un conjunto homogéneo. Estos pequeños talleres estuvieron constituidos por artistas trashumantes, no sólo en el sentido de su vecindad, sino también en el de su inspiración. Cada obra salida de ellos presenta así ciertos rasgos que no es raro encontrar en otros alejados y, casi siempre, reúnen diversas tendencias que ya entonces se consideraban divergentes dentro de los ideales estéticos de la época.

A este género pertenecen los retablos de Gaspar de Tordesillas, como se comprueba por la observación y por los datos documentales que han llegado hasta nosotros.

Cuando aparece por primera vez, en 1536 (1), tiene el artista entre los treinta y cinco y cuarenta y cinco años (2) «poco más o menos», para emplear los mismos términos con que en su tiempo se despreciaba la edad. Debía ya haber alcanzado su madurez en su primera obra documentada, el retablo de la Piedad para la Capilla de Nuestra Señora de la Piedad, fundación del Obispo D. Rodrigo del Mercado en la parroquial de Oñate. El silencio que envuelve su formación da pie a conjeturarla sin la guía del dato escrito, y el hecho de que, al producirse el incidente que motiva esta primer noticia, se hallara terminada la talla y sin terminar aún la imaginería, en la que intervenían dos escultores de Vitoria, parece indicar que Gaspar de Tordesillas ya entonces empleaba colaboradores, cuya ayuda no se limitaba a lo accesorio. De seguir esta línea de deducciones habría que atribuirle principalmente la labor de tracista y la de decorador. Pero aún la primera no aparece definida, al menos en este retablo de nuestra Señora de la Piedad, si se compara la sosa ordenación, arquitectónicamente retrasada, con la movida y característica de sus producciones posteriores. Más que esta obra documentada nos parece

(1) Agapito y Revilla. «La obra más antigua de... Gaspar de Tordesillas», en el «Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid», tomo I (1925 a 1928), pág. 134, transcribe y comenta los datos de Joaquín Irizar y Fr. J. A. Lizarralde acerca del «Retablo de la Capilla de la Piedad en la parroquial de Oñate».

(2) Para la edad de Gaspar de Tordesillas ver la nota anterior; N. Alonso Cortés. «Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII», Madrid, 1922, pág. 124; y Martí Monsó, loc. cit., pág. 175.

de Tordesillas y de su taller, el retablo de la capilla de la Universidad, creada por D. Rodrigo del Mercado, en el mismo Oñate; magno edificio para el que suena el nombre de Rodrigo Gil de Ontañón, cuyas relaciones artísticas con el entallador creemos no se detuvieron en esta primera obra.

El hecho que importa ahora subrayar es el de la declarada colaboración de Gaspar con Juan de Olazarán, entallador, vecino de Oñate, «en cuya casa se ha hecho y se hace la obra», y con los imagineros Andrés de Mendiguren y Antonio de Ayala, vecinos de Vitoria (1).

En el mismo año de 1536 concierta con Juan Gutiérrez de Alderete el retablito colocado en un nicho de la pared Sur de la iglesia de San Salvador de Simancas (Lám. XIX), y aquí, necesariamente, su obra se reduce a la parte arquitectural y de adorno que encuadra graciosamente las pinturas de Antonio Vázquez (2). Los motivos que emplea son ya los mismos que ha de repetir en su larga vida de artista. Las basas sobre las que apoyan los balaustres y que forman como las divisiones del banco son casi las mismas conservadas en el Museo; en el fondo de entrecuadro idéntico mascarón emaciado; las hojas en las aristas en el pie de la columna; iguales cabezas de carnero; en los frisos las cabezas de ángeles o serafines hermanos de los de Valladolid; en el intradós del arco monstruos de la misma familia que en los medallones de los remates del Museo; la molduración, la proporción de los miembros arquitectónicos se repite en las obras sucesivas. Es, pues, esto claramente «lo suyo» cuando en 1547 ejecuta el retablo de San Antonio Abad para la iglesia conventual de San Benito.

La cuestión de si dentro de estas colaboraciones la obra personal de Gaspar de Tordesillas alcanza a las figuras de su gran retablo o se concreta a la parte monumental adquiere mayor importancia. En sus declaraciones Gaspar se denomina invariablemente «entallador»; y, por de pronto, hay que precisar el alcance de la palabra.

(1) Agapito y Revilla, loc. cit.—Fr. J. A. Lizarralde: «Universidad de Oñate», págs. 56 y 57.

(2) Martí y Monsó. «Estudios...», págs. 194 y 195, publica el contrato de 18 de octubre de 1536. Es sabido que en esta y otras ocasiones Gaspar de Tordesillas declara no saber firmar. El contrato con Antonio Vázquez tiene la misma fecha. Un dato interesante es la especificación de que se hará «el carmesy donde fuera necesario sobre plata», porque esta modalidad del policromado podría indicar la colaboración de Antonio Vázquez en otras obras de Gaspar.

Él mismo aclara que su campo no se limita al ornato cuando, después de llamarse así, manifiesta haber hecho «una ymagen de n^{ra} señora» (1) para la iglesia de la Antigua; o cuando en otro pleito, requerido como testigo (2), se considera capacitado como entallador para ver y tasar «las... figuras, e hornato de todo lo que a ello se Requiere en el Arte de la ymaxenería y talla». En la tasación del retablo hecho por Diego Rodríguez y Leonardo de Carrión, para la iglesia del Hospital de San Antón donde existían figuras que el primero contrata como «entallador emaxinario», intervienen Francisco Gordón y Gaspar de Tordesillas llamándose tan sólo «entalladores» (3), y en época tan quisquillosa como el siglo xvi respecto a las atribuciones de cada oficio el hecho de tasar imágenes supone la facultad de ejecutarlas.

En el pleito del retablo de la Antigua es más explícito aún. Dice Gaspar ser «oficial de talla e alquitatura ques el mesmo oficio del d^{ho} Juan de Juni e save e se le alcança la perfición e harte del d^{ho} oficio» (4). Podía, por tanto, el entallador trazar arquitecturas y labrar imágenes, sin que desdeñase otros trabajos de menos empuje, y así aparece en algunos documentos poniendo las alas a un San Miguel, «adobando» unos ángeles, o haciendo bancos, facistoles y candeleros, sin duda con ornamentación entallada (5).

Para Martí —de quien son todas las anteriores referencias— la palabra «entallador» «da idea de una categoría inferior en la gerarquía artística» (6). Creo, más bien, que Gaspar gustaría de emplear la castiza denominación, mejor que las nuevas de «escultor» o «maestro de arquitectura», tanto por ser más universal y comprender todas las ramas del oficio, desde las más humildes a las más altas, como por responder mejor al concepto artesano que él representa, en

(1) Martí y Monsó. «Estudios...», pág. 336. Declaración en el interrogatorio que principia en 19 de marzo de 1548 para el pleito Juñí-Giralte por el retablo mayor de Nuestra Señora de la Antigua. La fecha de la obra aludida caerá por el año 1542.

(2) En el pleito entre Inocencio Berruguete y Pedro González de León.— Martí y Monsó. «Estudios...», pág. 175.

(3) Martí y Monsó. «Estudios...», pág. 215.

(4) Martí y Monsó. «Estudios...», pág. 336.—Contestación a la pregunta 8.^a.

(5) Martí y Monsó. «Estudios...», pág. 343.—Nota. Los trabajos corresponden al año 1554. En el mismo año en el documento publicado por Alonso Cortés, antes citado, dice Tordesillas que... «aunque se llama entallador, es entallador de ymaginería».

(6) Martí y Monsó. «Estudios...», pág. 431.

oposición, quizás buscada, a las denominaciones presuntuosas puestas entonces en moda por los artistas contaminados del orgullo humanista importado de Italia, y que más tarde, y no sólo por motivos espirituales, había de derivar hacia la enconada cuestión de la preeminencia o nobleza de los oficios artísticos. La palabra «entallador» de rancio sabor artesano encaja bien en la personalidad sensata, ponderada y humilde del artista analfabeto. Tordesillas la usa sin duda conscientemente, con cierto orgullo, dispuesto a defender su rango cuando la ocasión se presente.

Pero este concepto artesano que tiene de su arte no impide, antes al contrario favorece, una disposición a admitir en su obra colaboraciones de otros artistas. Como tantos, Gaspar de Tordesillas trabajó con la ayuda de muchos compañeros, a veces pintores de distinto oficio, o escultores como él, aunque se reservara la dirección o maestría, y la responsabilidad directa de las obras que contrataba. Sus declaraciones en los tantos pleitos en que aparece como testigo, sus múltiples intervenciones como tasador de obras ajenas, revelan sus numerosas y buenas relaciones profesionales. Sus declaraciones entre Juñí y Giralte, son significativas. Palpable es su afán de no malquistarse con ninguna de las partes en pugna, y, para conseguirlo llega a negar intervenciones suyas ciertas que pudieran ponerle en compromiso con los litigantes; pero de las que no cabe dudar, a pesar de sus negativas, porque contra su declaración inhibitoria existe el testimonio de la persona de mayor cultura y mejor posición social que interviene (1) en el litigio; aquel Licenciado Balboa que sabe ver tan finamente la superioridad de Juñí.

En estos trabajos de taller donde el nombre del maestro cubre el anónimo de los colaboradores es poco menos de imposible desglosar la parte que corresponde a cada uno de los artífices. A falta de guía documental, la crítica de atribuciones ha de convertirse en un cotejo de semejanzas sobre las impresiones recibidas directa-

(1) «No sabe» que el cura y beneficiado llamasen maestros y escultores que vieran la muestra.—«No sabe nada» del propósito de Diego de Salcedo en dar la obra de pintura a «un bazquez pintor», «ni de que intentase poner los oficiales que que quisiere» y que, por no consentirlo Juñí, «Diego de Salcedo tomó enojo con él». No lo sabe a pesar de declarar antes que todo ello es público y notorio. Pero el licenciado Balboa afirma que «hizo llamamiento a los maestros... bazquez, pintor, e tordesillas e otros... e dixeron era la mejor cosa para la capilla» el dibujo de Juñí. La frase aludida en el texto: «vale más el espíritu de una de las (figuras) hechas por el dcho Juan de Juny que todo lo hecho por el dcho Giralte».

mente de las obras, y, por muy sensible que sea la percepción, siempre quedará el acierto puesto en duda. No obstante, intentémoslo.

La estatua de bulto entero del titular, señalada con el número 105 en el Catálogo de 1930 ha sido atribuida, y creo que con razón, a Juan de Juñí (1). Ninguno de los demás escultores contemporáneos conocidos, y menos cualquiera de los vallisoletanos, podría llegar a producir semejante obra maestra. Las características de rotundidad, movimiento y patetismo son bien de Juñí, y nadie sino él posee esa facultad de expresarse con formas concretas en las que la acción dramática rebosa del bloque sin hacerle perder su sensación maciza. No sería única, además, esta colaboración de Juñí y Tordesillas. En el retablo de la capilla de los Alderetes es conocida por la declaración de Isaac el hijo natural de Juñí (2); y, si allí la imaginería es de Juñí, la parte ornamental es, sin duda para mí, de Gaspar de Tordesillas (3).

Para las estatuas de los cuatro Evangelistas (erróneamente atribuidas a Adrián Álvarez y a Pedro de Torres, con los números 162, 163, 164 y 165 del citado Catálogo), que coronaban los cuatro órdenes de balaustres superpuestos y separaban las tres calles del retablo, no es posible dar el nombre de Juan de Juñí. Su factura anda más cerca de la manera de Francisco Giralte, sin ser de él, y creo verla, dentro de lo que cabe apreciar por reproducciones deficientes para el caso, en las estatuas que flanquean la calle central en el retablo tordesillesco de la capilla de la Universidad de Oñate, y en las figuras que componen el grupo central de bulto exento del retablo del Descendimiento, en una capilla lateral de la iglesia de San Miguel en Medina del Campo, obra que creo también indudable de Gaspar de Tordesillas, fechada en 1559 y 1560, cuando debió ser

(1) Creo que deben leerse *Juñy* (o modernizando, *Juñí*) las firmas que conozco de Juan y de Isaac. La atribución del San Antonio Abad a Juñí es del certero D. Manuel Gómez-Moreno. «La Escultura del Renacimiento en España».—Agapito y Revilla da el nombre de Tordesillas.—V. Catálogo del Museo de Bellas Artes de Valladolid (1930), pág. 45 y «La obra de los Maestros de la Escultura vallisoletana» (1920), págs. 183 y 184.

(2) En el pleito entre Benedito Rabuyate y Gaspar de Alderete en 1581, sobre la pintura del retablo que había hecho Gaspar de Tordesillas, Martí y Monsó. «Estudios...», págs. 452 y 55.

(3) Véase Martí y Monsó. «Estudios...», pág. 439.—«Es muy verosímil que aun siendo Juan de Juni el encargado de ejecutar el mencionado retablo tomase una parte activa en él Gaspar de Tordesillas».

policromada. De la misma mano me parecen las tres cabezas en los tondos de los remates, atribuidas a Tordesillas con los números 110, 111 y 112 del Catálogo del Museo Provincial de 1930, y los bajo-relieves de las pulseras (números 106, 107, 108 y 109), con las figuras de San Gregorio y San Agustín y el busto de San Pedro en la de la derecha, y las de San Ambrosio, San Jerónimo y el busto de San Pablo en la de la izquierda. La técnica de estas figuras tienen indudablemente mucho de común, y, dentro de la dificultad de extremar el análisis hasta la comparación del ornato con la figura humana, se percibe el parentesco entre uno y otras. En todo ello actúa una fuerza diferente de la contenida en los firmes contornos del San Antón. La mano o las manos que labraron el resto del retablo actúan de distinto modo plástico; la fuerza que las guía no enfatiza el bulto en profundidad, sino en superficie, esparciéndose o diluyéndose en extensión. La impresión emocional conseguida tiene algo de impreciso, de barro húmedo, tanto en la figuración humana, como en la fantástica de tipo animal y vegetal, y en las telas que cuelgan de la boca de monstruos afrontados. Esta indecisión o inquietud del modelado hace parecer la forma abocetada como si existiera el propósito de dejarla adivinar. Más terminadas que el resto son, sin embargo, las cabezas heroicas situadas en los motivos centrales de los remates, aunque no llegan, tampoco, a la definición rotunda y clásica del volumen. Este quedarse corto es lo que les presta su delicada emoción, y parece emparentarse con la manera de la escuela de Jerónimo del Corral en la Capilla de los Benaventes en Santa María de Ríoseco, donde, sobre todo, los medallones alrededor del arco de entrada tienen una gran semejanza con las cabezas de los remates laterales del retablo de San Antón.

En la obra de Gaspar la composición ornamental serpentea ondulante, sujeta a ritmos de gran libertad, lejos ya de la rigidez característica en los grutescos de la primera época plateresca. Los motivos se equilibran no por repetición, sino por analogía. De las varias obras que en la provincia se asemejan a este modo de componer ninguna tan cerca de él como la decoración de la capilla de Don Juan Manuel en la iglesia de Santo Domingo de Peñafiel, obra que creo de Juan Picardo, colaborador también de Juan de Juní en Burgo de Osma. Toda esta parte ornamental del retablo de San Antonio Abad creo que debe, por lo menos provisionalmente, atribuirse a él o a Gaspar de Tordesillas directamente y a su taller. De la mano del maestro podrían ser también, las figuras de las pulseras. Él o sus

inmediatos colaboradores tallarían las figuras de los cuatro Evangelistas y los dos bustos de los remates.

La parte arquitectónica del retablo tiene, como en todas las demás obras de Tordesillas, un gran interés, porque la serie de sus producciones representa en la historia del retablo el mismo estado de madurez que en la arquitectura constructiva el plateresco contemporáneo, cuando las influencias italianas, los tímidos ensayos de superposición de órdenes, los recuerdos importados por Berruguete y las exuberancias norteñas o lombardas se funden armónicamente en un estilo nacional. Después, y a pesar de los ensayos bramantescos de las primeras obras de Berruguete, predomina en la composición la monotonía que iniciara Bigarni en Palencia al aplicar el «romano» a los retablos de la región. Más tarde varios intentos de dar unidad y variedad a aquella arquitectura cuadrículada. No es este momento de estudiar los preliminares ensayos. Pero sí lo es de decir que, quizás desde la adaptación de la planta del de Berruguete en San Benito el Real a la línea quebrada del ábside poligonal, se puso de manifiesto a los ojos del artista la posibilidad de conseguir efectos de profundidad mediante el quiebro de la línea del fondo. Impregnada la escuela vallisoletana de aquel sentimiento que Weise denomina barroco temprano o prematuro (*frühbarock*), es muy posible que el resultado imprevisto de una nueva solución sugiriese el camino de expresar un contenido que ansiaba encontrar maneras de manifestarse. Este sentimiento se traduce en el deseo de expresar la forma con nuevas apetencias de movimiento y profundidad, que, en esencia, es una sólo manifestación del mismo anhelo. Para conseguirlo se alterna la anchura de las calles, partiendo de la central de importancia superior, en donde se colocan los motivos principales, adosando dos inmediatas más estrechas, y siguiendo la alternativa hasta los extremos, en una especie de pie quebrado. Tordesillas exalta este ritmo y lo destaca hasta el máximo, apoyando sobre el valor de los elementos verticales, pilastras y contrapilastras, cuya línea se destaca mientras se recarga y abulta su adorno. Rompe la continuidad de las fajas horizontales, situando más altos los entablamentos de la calle central. Pero aún no se contenta con este nuevo expediente, también usado por Giralte en el retablo de la Capilla del Doctor Corral en la iglesia de la Magdalena. Para conseguir mayor riqueza, sitúa oblicuamente las molduras retozadas en frisos y cornisas sobre los elementos libres de apoyo, no sólo en planta, sino también en alzado, y así, al mismo tiempo que se abren a ambos lados de la calle medial,

levanta el nivel de su mayor saliente. El doble giro, es, a lo que creo, exclusivo de Tordesillas. No así otros caracteres del movimiento en el trazado de la composición decorativa, cuyo origen me parece encontrarse en el retablo de Forment para Santo Domingo de la Calzada, y esta similitud en la composición y en los motivos ornamentales me lleva a sospechar si en aquella obra, que hace escuela en el reino de Aragón, no habrá sido nuestro Gaspar aquel Gaspar de Pereda, colaborador documentado del valenciano. Pero tal suposición, por atrevida, ha de quedar como mera fantasía divagadora, disculpable tan sólo al tratar de encontrar el lazo de unión que explique las extrañas coincidencias de lo castellano con lo coetáneo aragonés más reposado y clásico que aquél. Estos atrevimientos de Tordesillas son el último esfuerzo de lo plateresco por encontrar un cauce a su barroquismo, dentro de las normas y cánones del estilo, por otra vía que la seguida por los discípulos de Berruguete en los talleres de Ávila. Juñí inicia distinta senda revolucionaria, que pronto en manos de sus seguidores empezó a contaminarse de romanismo viñolesco. Los ecos de una y otra escuela se perciben hasta finales del siglo, cada vez más atenuados hasta convertirse en herrerianos.

El expresivismo señalado para la parte arquitectónica y monumental alcanza a la molduración. En ella las mismas riqueza y fantasía vivifican y alteran las recetas importadas de Italia. La tendencia a esparcirse y a conseguir la impresión de profundidad hace que se tiendan las curvas de escocias y boceles hasta el límite de su elasticidad armoniosa, y es de notar que en el terreno de la arquitectura propiamente dicha existe por entonces análoga manera de moldurar en uno de los maestros cuya presencia en Valladolid debió ser muy asidua, y cuyo estilo pudo muy bien haber influido en el de Gaspar. Nos referimos a Rodrigo Gil de Ontañón, de personalidad aún no suficientemente exaltada, y de autoridad técnica comprobada recientemente.

El estilo peculiar de Gaspar de Tordesillas se reconoce sin vacilación en el retablo de la capilla de los Alderetes en la iglesia de San Antolín de Tordesillas (Lám. XX), atribuido hasta muy recientemente a Juan de Juñí por haberse interpretado erróneamente unas referencias documentales de Juan de Torres y del hijo de Juan de Juñí, Isaac (1). Las declaraciones de ambos se refieren de modo

(1) Isaac de Juñí dice que estaba «asentando *la escultura* del retablo». Juan de Torres, «que el dcho Juan de Juni... avía hecho la obra *imaginaria y escultura...* en el dcho retablo». Francisco González que «vió asentar el dcho crucifijo en el

concreto a la imaginería y a la escultura, tan características de Juní, como lo es de Tordesillas la arquitectura del retablo, hecho para la iglesia de Santa Clara, y adquirido después por el patrono de la capilla donde ahora se encuentra. El escultor, que en esta obra trabajaba independientemente del entallador, hizo, años después de terminada la parte arquitectónica, la escultura exenta, los relieves de la calle central, y los dos motivos en bajo relieve, que rematan las calles extremas y las atan con la sobreelevación del cuerpo central, «conforme a buen orden». La duda, con la atribución sentida por Martí y Monsó, ha quedado aclarada de modo definitivo, con la publicación de un documento en el último libro de García Chico (1).

Más cercana la fecha de esta obra a la del retablo del Museo que las otras documentadas o atribuidas a Gaspar de Tordesillas, sirve para imaginar cómo debió ser, cuando completo, el retablo de San Antonio Abad. La diferencia de tres años escasos entre éste y aquél invita a intentar la reconstrucción del destruido, por analogía, y con la ayuda de los datos que conocemos por la descripción de Bosarte y por el Inventario de la Comisión Clasificadora. Un estudio detallado nos llevaría demasiado lejos para los propósitos de esta nota; pero, en líneas generales, cabe imaginarse la obra destruida, asimilándola al trazado de ésta, con solo suprimir las entrecalles, sustituir el bajo relieve del Calvario por la pintura del mismo asunto, el del Descendimiento por la estatua de San Antonio Abad, y rematarla con los medallones guardados en el Museo Nacional.

Obra sin documentar, pero salida sin duda del taller de Gaspar de Tordesillas, es el retablo de la capilla mayor en la iglesia parroquial de Santa María del Castillo en Olmedo (Valladolid), (Lám. XXI). Sobre un banco tallado en bajo relieve con grutescos se elevan tres cuerpos divididos en cinco calles, de las que la central, desplazada hacia arriba como de costumbre, rompe, con sus entablamentos sobreelevados a partir del segundo orden, las líneas horizontales de las extremas, y se igualan en altura al ático situado sobre las medias. Remata con un Calvario, dentro del encasamiento de coronación, cubierto con un frontón muy agudo en cuyo tímpano aparece la figura bendicente del Padre Eterno. La rigidez de la silueta esca-

dcho retablo al dcho Juan de Juni». La aclaración la ha hecho definitivamente García Chico, publicando el documento que se alude en la nota siguiente.

(1) E. García Chico. «Documentos para el estudio del Arte en Castilla», tomo segundo. — «Escultores», Valladolid, 1941, pág. 35.

lonada se dulcifica con los motivos ornamentales colocados en los escalonamientos. Sobre las calles exteriores unas tarjetas en las que se representan cinco calaveras entre corchetes toman el lugar del blasón heráldico, que aquí no debe serlo pues su disposición se altera para conseguir una simetría respecto al eje del retablo. A los lados del Calvario los temas de jinetes desnudos, guirnaldas y conchas, nos recuerdan los ya conocidos de Gaspar. A ambos lados columnas abalaustradas de tamaño colosal sobre otras rechonchas y cilíndricas, con sus entablamentos en esviaje, como ya vimos en la capilla de los Alderetes con ligeras variantes. El parecido se extrema en el dibujo de los balaustres y sus contrapilastras, del tipo de aquéllas y de las conservadas en el Museo Nacional de Escultura, y en los frisos muy altos en relación con el entablamento, sobre los arquivadas reducidos a una simple moldura, y llenos de cabecitas de ángeles en posturas simétricas respecto al eje de la calle o del retablo. Todo ello va cuajado de aquella ornamentación calificada por Bosarte de voluptuosa. También es análoga la disposición general, de planos retranqueados a partir del centro, y análogo el ritmo alternativo del ancho de las calles. Pero en esta obra Tordesillas ha conseguido un equilibrio y una armonía que llega a ser casi clásico y, aún dentro del plateresco, anuncia ya la transformación en marcha del estilo.

En el retablo de Santa María sólo los tres encasamientos de la calle central llevan escultura exenta, por cierto de no gran valor artístico. Menos que mediana es la figura de la Virgen con el Niño esculpida sobre recuerdos de lo peor salido del taller de Felipe Bigarni, que ocupa el nicho central a la altura del segundo cuerpo. La Asunción trae a la memoria al autor de las estatuas de los Evangelistas en el Museo Nacional, y el Calvario perpetúa las rutinas de cualquier taller, con ecos amortiguados del Berruguete de San Benito el Real.

Más importante es la pintura, sin llegar tampoco a sobrepasar el nivel medio de lo usual entonces. Las tablas representan escenas de la vida de la Virgen y son indudablemente de distintos artistas. En el primer cuerpo se historia de izquierda a derecha la Adoración de los Magos, con la fecha de 1550, la Huída a Egipto y la Disputa de Jesús Niño con los Doctores de la Ley; en el segundo la Visitación, el Nacimiento de Jesús, la Anunciación del Angel a los Pastores, y la Circuncisión; y en el tercero, el Abrazo ante la Puerta Dorada, el Nacimiento de la Virgen, los Desposorios y la Presentación.

La escena de la Anunciación en relieve se desdobra en el ático, a ambos lados de la concha que remonta el nicho de la Anunciación.

También puede adscribirse con toda seguridad al taller de Gaspar de Tordesillas el retablito situado en el muro Norte de la iglesia de San Miguel en Medina del Campo (Lám. XXII), del que se ocuparon Moyano (1), Martí y Monsó (2) y Agapito y Revilla (3). Este último con minuciosidad y detallista erudición rebate atribuciones disparatadas, sin llegar a aclarar quienes fueron los autores y los donadores. Mide 2,67 metros de ancho por unos 3 metros de alto. Un zocalillo recto de 1,34 metros dividido en tres partes retalla a ambos lados, con el característico esviaje, para constituir la base de dos columnas abalaustradas del tipo inconfundible de Gaspar, delante de sus respectivas contrapilastras. La cornisa repite el dibujo del zócalo. En la parte central un encasamiento recto, retrasado de la línea del banco, abriga el grupo de escultura del Descendimiento (Lám. XXIII), que da nombre al retablo. A los lados del nicho rectangular, como si fueran las puertas casi abiertas de un tríptico, dos planos inclinados, uniendo las basas de las contrapilastras con el borde del encasamiento central, alcanzan toda la altura entre zócalo y cornisa. En cada uno de estos paños dos pinturas sobre tabla; en el de la izquierda del que mira, arriba, la Resurrección de Jesús, abajo la Virgen con el Niño en brazos; en el de la derecha, la Crucifixión arriba y la Adoración de los Reyes abajo. En las dos inmediatas al basamento los desconocidos donadores, marido y mujer seguramente. Encima del entablamento horizontal, que corona lisa y llanamente el conjunto, un semicírculo de la anchura del encasamiento central con el busto de Dios Padre bendiciendo.

La base de la pilastra de la derecha, lleva en la policromía, un letrero que dice, «1560 ANOS»; la misma fecha se repite debajo de la misma tabla de la derecha. En la contrapilastra de la columna abalaustrada de la izquierda la fecha de «1559». La diferencia de un año entre ambas inscripciones es curiosa, pero no importante e indica el límite cuando fué policromada. Como solía suceder con frecuencia, los bustos de los donadores están pintados después que la tabla, y por mano distinta y peor que la del autor de las composiciones. Éste

(1) «Guía del viajero en Medina del Campo», pág. 145.

(2) «Estudios...», pág. 304.

(3) «Los retablos de Medina del Campo», Valladolid, 1916, pág. 67 y sigts.

es un artista correcto, desconocido para mí, pero con otras obras en retablos del mismo taller.

El grupo del Descendimiento es lo más importante del retablito, y acerca de su paternidad andan discordes los críticos de arte. Agapito y Revilla sugiere (1), los nombres de Diego Rodríguez y Leonardo de Carrión, porque estos artistas, vecinos de Medina del Campo en 1553, son los autores en tal fecha del retablo para el Hospital de San Antón en Valladolid, fundado por D. Alonso de Quintanilla, también medinense. La atribución de la parte arquitectónica a Gaspar de Tordesillas daría mayor fuerza a la otra de índole inductiva, porque Tordesillas tasó el retablo de Rodríguez y Carrión, y su trato con ellos robustecería, en esta pendiente de deducciones, la hipótesis de una posible colaboración. Pero el hecho de ser los artistas citados autores de todo el retablo de San Antón, tanto de la parte ornamental como de la escultórica, desvirtúa el supuesto. Natural parece que se hubieran encargado de toda la obra, la cual, además, por su tamaño, podía fácilmente hacerse en Valladolid, sin obligar a desplazarse a sus autores. Para afirmar que no lo son del retablo del Descendimiento, no se necesita oponer presunciones a hipótesis. Del estilo de Diego Rodríguez, nos quedan muestras en las esculturas, hoy en el Museo Nacional de Escultura, y no es posible admitir entre ellas y las de Medina mayor aproximación que la de sus fechas. Las tendencias de escuela son distintas, y el escultor arcaico del retablo de Medina no ha subido aún el escalón hacia el naturalismo donde está ya colocado Diego Rodríguez, dentro del impulso que va a transformar la escuela de Valladolid en los últimos cuarenta años del siglo xvi. El autor del grupo del Descendimiento pertenece a las antiguas tendencias, y aún guarda un tinte de goticismo bajo sus apariencias renacentistas. Weise (2) sugiere, por comparaciones, llenas del profundo conocimiento que revelan sus últimos estudios, el nombre de Juan Picardo cuyas andanzas aún hoy están envueltas en una oscuridad que sólo el ansiado documento podría aclarar definitivamente. El desconocido artista del Descendimiento se acerca a la obra conocida de Picardo en el Burgo de Osma por la manera de sentir el modelado; no en la composición. Pero aún la expresión de la forma carece aquí, sin embargo, de la soltura y de la fluidez que domina en los bajorrelieves de Burgo de Osma y en

(1) «Los retablos de Medina del Campo», págs. 74 y 75.

(2) Georg. Weise. «Spanische Plastik», tomo III, 2, págs. 258 y 284.

aquellos que el profesor alemán aproxima a Picardo, del banco del retablo de Mahamud, únicos de la serie que pueden atribuírsele sin exageraciones. Estos recuerdan la factura de los Evangelistas y los bustos heroicos que coronaban el retablo del Museo Nacional. Según estas aproximaciones, Juan Picardo andaría mezclado con Gaspar de Tordesillas en sus encargos de Valladolid. Pero en este de Medina creo demasiado peligroso la atribución. Las semejanzas no me parecen suficientemente fuertes para entroncar el grupo del Descendimiento con las esculturas conocidas de Juan Picardo. En cambio las encuentro grandes con los Evangelistas del retablo de San Benito y, —cosa extraña—, con las dos figuras de San Pedro y San Juan situadas a ambos lados de la calle central, en el cuerpo bajo del retablo de la Capilla de los Alderete. Mera hipótesis que será imposible probar, pero que tiene su escaso fundamento en el conocido intercambio de los artistas que colaboraban durante un cierto tiempo en determinada obra o en algún taller, para trabajar luego por su cuenta, o formar otra agrupación temporal. A pesar de los merítísimos estudios del profesor alemán y de lo que cada día sacan a luz las pacientes rebuscas de García Chico, aún falta mucho por aclarar, y quizás nunca se consiga del todo separar los nombres de los escultores de segunda fila sumidos en la sombra que proyecta en el tiempo la celebridad de los elegidos. A uno de aquéllos, segundones del arte, anónimo por ahora, habrá que atribuirle el grupo del Descendimiento en San Miguel de Medina del Campo.

* * *

Volveremos atrás, al retablo de San Antón en el Museo Nacional para recordar lo que Don Manuel Gómez-Moreno dice del cuadro de la Crucifixión, en su reciente libro «Las Águilas del Renacimiento español». El ilustre maestro lo atribuye a Alonso Berruguetè, y su autoridad es para mí artículo de fe. Esta impensada colaboración de Berruguete en un retablo de Gaspar de Tordesillas es interesante porque nos descubre la posibilidad de que las pinturas se contrataran aparte, dejando a Tordesillas la parte de arquitectura y talla, como más tarde en la Capilla de los Alderete; pues no es presumible que Berruguete, en el colmo de su fama, trabajara bajo la maestría del «entallador». Por otra parte, las semejanzas entre la tabla de la Crucifixión y las dos del Camino del Calvario y el Sepulcro en el mismo retablo de San Antón son grandes. No me atreveré a afirmar

que se deben a un mismo autor, puesto que, conocidas todas por el Sr. Gómez-Moreno, ni siquiera alude a las dos últimas; pero bien podría suponerse que de un diseño del «águila» salieran las otras dos mediocres obras por mano de un discípulo o colaborador.

En el estado actual, de desconocimiento casi absoluto de la historia de la pintura vallisoletana en el siglo xvi, sería en mí osadía imperdonable tratar de señalar nombres de autores para las dos tablas citadas como para las más arcaicas de los milagros de San Antonio de Padua. De estas últimas no encuentro par entre lo que conozco. En cambio, en las compañeras de la Crucifixión, el Calvario y el Entierro, veo grandes semejanzas con las pinturas documentadas de Jerónimo Vázquez, hechas en 1559 para el retablo mayor del Hospital de San Antón, cuya parte escultórica se trasladó al Museo Nacional, mientras tres tablas de él se conservan en la Sacristía del Santuario Nacional, a donde fueron llevadas cuando recientemente se derribó la ermita (1). Representan el Descendimiento, la Ascensión y la Oración del Huerto. Su estilo parece también reconocerse en dos de las pinturas del retablo de Olmedo; las que representan el Nacimiento de la Virgen y la Visitación, ambas en el ala del Evangelio, y hasta donde alcance su colaboración con Tordesillas o con Berruguete es cuestión que no me atrevo a resolver.

Quede aquí puesto el interrogante como final de estas líneas.

CONSTANTINO CANDEIRA

(1) Martí y Monsó, «Estudios...», págs. 214 a 216.—Francisco Antón, «La iglesia de San Antonio Abad y sus obras de arte».

NOTA FINAL

Adrián Álvarez y Pedro de Torres en el Museo Nacional de Escultura.
Una vez reconstituído, en líneas generales, con los fragmentos conservados en el Museo y quizás con los de la capilla bautismal de Santiago, el retablo de San Antonio Abad, quedan como pertenecientes al altar de San Marcos, y por tanto ejecutados por Adrián Álvarez y Pedro de Torres, los bajo relieves que hasta ahora se atribuyeron a Gaspar de Tordesillas y figuran en el Catálogo de la Sección de Escultura del Museo de Bellas Artes de Valladolid con los números 115 al 123, ambos incluidos. La referencia conservada en los documentos del Museo Nacional, en el inventario de la Comisión Clasificadora, lleva fecha de 21 de enero de 1845. «Una medalla de dos varas de largo por una y media de ancho que representa un Santo Pontífice y ocupaba el hueco principal del retablo; es tallada bajo relieve», es el San Gregorio en pie, número 115 del mentado Catálogo. Los

«cuatro idem (medallas) de dos varas de largo por una y medio de ancho, también bajo relieve, representan varios milagros de la Orden de San Benito», son los señalados con los números 116, 117 y los dos fragmentos entonces no expuestos a que se alude en la nota del último. Y, ya en plan de rectificaciones, convendrá no pasar sin corregir también el asunto que se menciona en el Catálogo. El número 116 representa en realidad, no la misa de San Estanislao, sino el Prendimiento de San Marcos; al 117 se le denomina correctamente «San Gregorio en oración», y los dos a que se alude en la Nota, ambos sin catalogar, efigian uno, completo, la «Presentación de San Mauro y San Plácido a San Benito», y otro, reducido a menos de la mitad de la derecha, debió ser la escena de «San Marcos ante el Juez». La medalla de «vara y media en cuadro, también bajo relieve (que) representa el Padre Eterno» lleva el número 118; y las cuatro de «vara y media de ancho por una de largo, apaisadas, del Zócalo del Retablo; (que) representan la Resurrección del Señor, el Cenáculo de los Apóstoles, el Monte Tabor y la Oración del Huerto», son los reseñados con los números 123, 121, 119 y 120, respectivamente; debiéndose corregir en el 119 «Transfiguración» por «Ascensión del Señor». El tablero con la «Resurrección de Cristo», aunque no mencionado en el Inventario debió formar parte del Altar de San Marcos, haciendo juego probablemente con el de la «Oración del Huerto», en un cuerpo donde el zócalo se hallara interrumpido en el centro; casi seguramente en el banco. Las «dos medallas más pequeñas, también apaisadas, (que) representan la Prudencia y la Templanza» son las de los números 175 y 178 del Catálogo», y de los «tres tableros pequeños tallados del zócalo del segundo cuerpo del Retablo (que) representan varios Santos» quedan fragmentos recortados o despegados del fondo que corresponden a los números 143 a 146. También perteneció al retablo, según el Catálogo, la estatua del titular en tamaño mayor del natural, atribuida correctamente en el número 161. Casi todas estas piezas se han agrupado en la primera sala de escultura del ala Norte del Museo. La homogeneidad de su factura y las diferencias con las obras del retablo de San Antón se hacen así patentes. El bajo relieve representando al Padre Eterno y el fragmento del «San Marcos ante el Juez» se exponen, el primero sobre la puerta de la sala de la Sillería de San Benito y el segundo en el paso a la galería del patio Norte, faltos de sitio entre sus compañeros. Todos sus caracteres plásticos corresponden a los confines de los siglos xvi y xvii, entre los grandes nombres de Esteban Jordán y Gregorio Hernández, después del cambio, considerado como revolución en su época que impuso el estilo del primero, y antes que el paso de los escultores italianos de la corte por Valladolid fecundara la originalidad del segundo. De este período de transición, mal conocido y sin estudiar aún, es muestra estimable el retablo de San Marcos, de Adrián Álvarez y Pedro de Torres, al que hemos tenido que aludir, de pasada, tan sólo para restituirlo a sus verdaderos autores.



LÁMINA I.—Gaspar de Tordesillas y Juan de Juñi. Elementos y estatua del Titular, pertenecientes al retablo de San Antonio Abad. Museo Nacional de Escultura. (Foto S. E. A. A.)



LÁMINA II.—Gaspar de Tordesillas. Fragmentos del retablo de San Antonio Abad.
Museo Nacional de Escultura. (Foto S. E. A. A.)

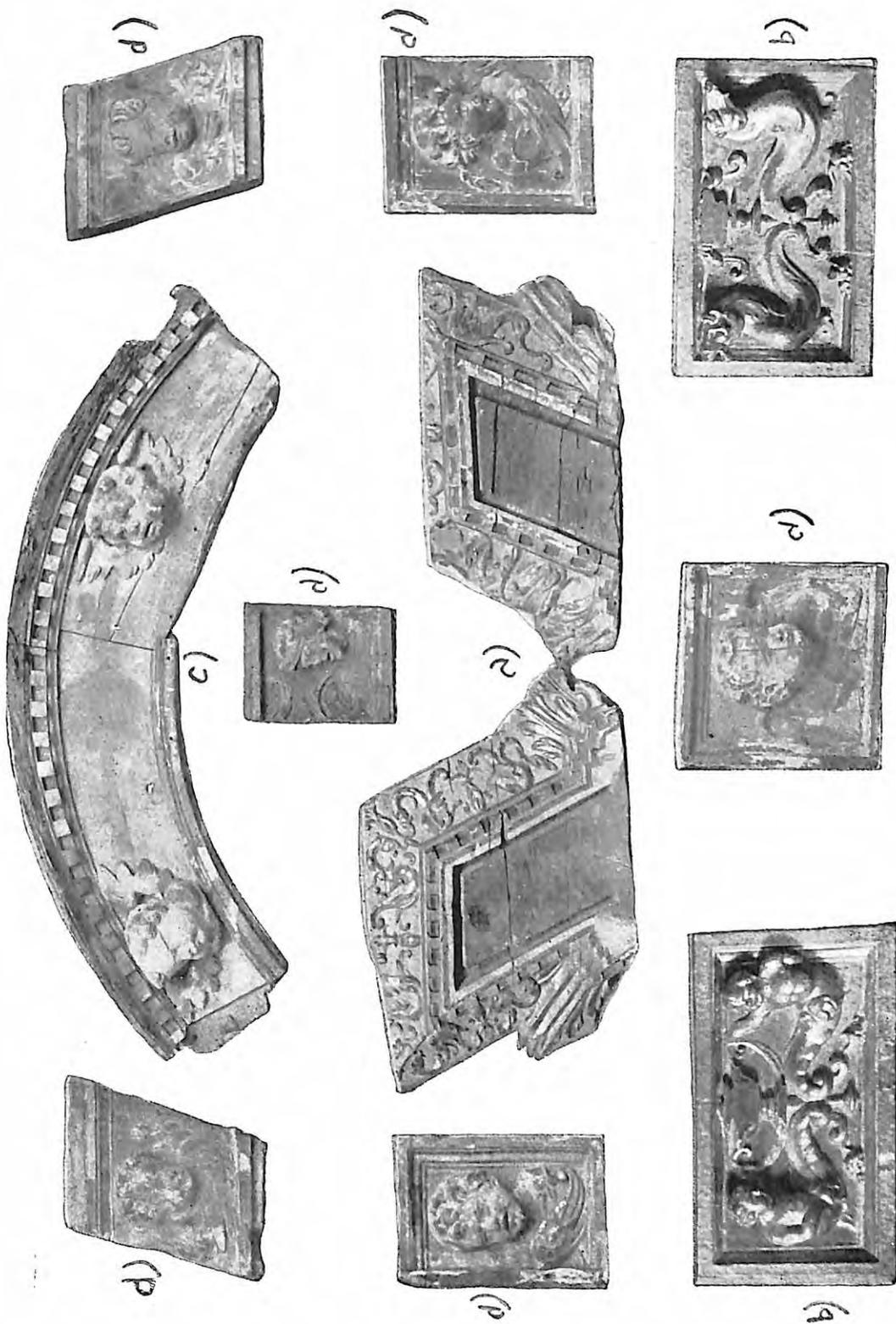


LÁMINA III. — Gaspar de Tordesillas. Fragmentos del retablo de San Antonio Abad. (Foto S. E. A. A.)

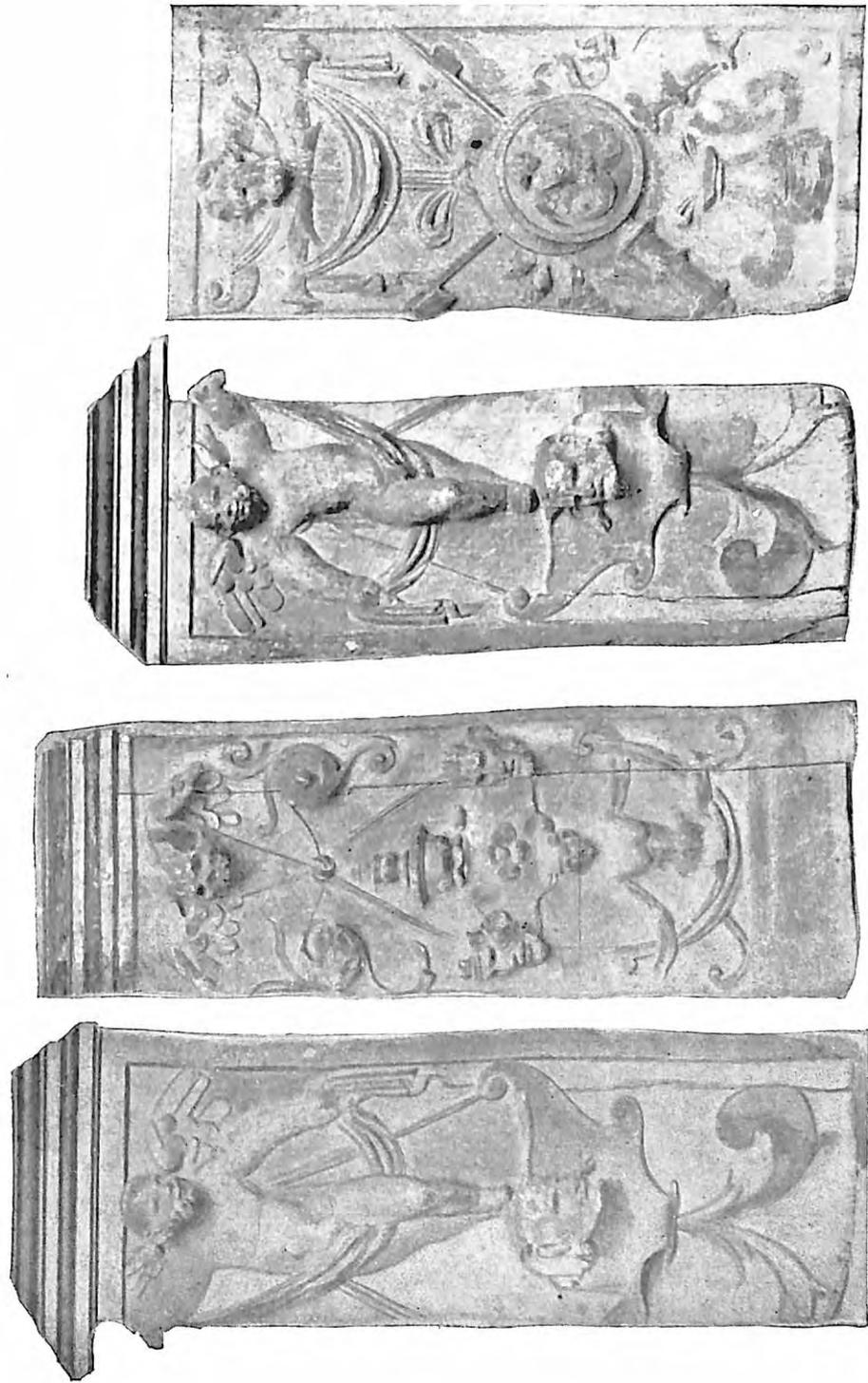
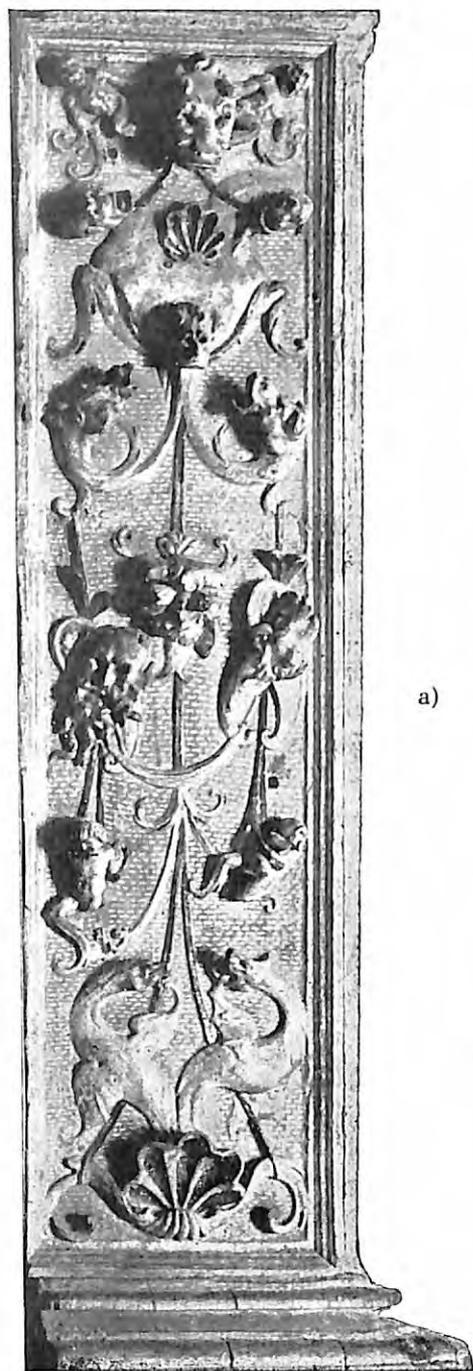


LÁMINA IV. — Gaspar de Tordesillas. Trozos de basamento del retablo de San Antonio Abad. (Foto S. E. A. A.)



a)



b)

LÁMINA V.—Gaspar de Tordesillas. Retablo de San Antonio Abad. Fragmentos.
(Foto Archivo Más y S. E. A. A.)



LÁMINA VI.—Gaspar de Tordesillas. Pulsers del retablo de San Antonio Abad.—
 a). Conjunto.—b). Detalles. (Foto S. E. A. A. y Archivo Más).



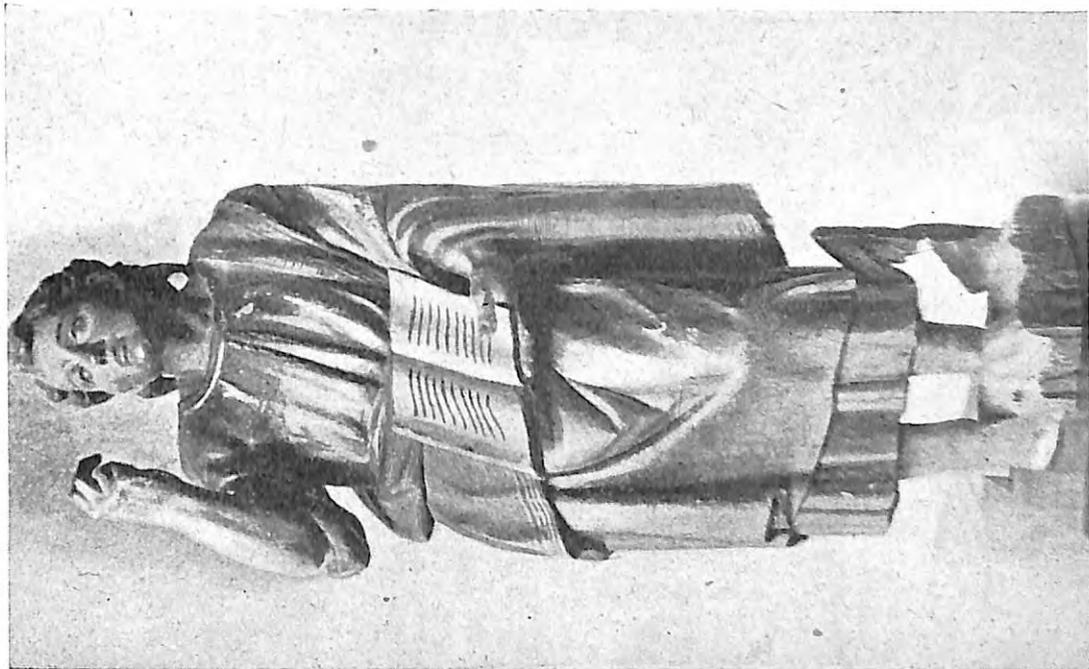
LÁMINA VII.—Gaspar de Tordesillas. Remate central del retablo de San Antonio Abad. (Foto S. E. A. A.)



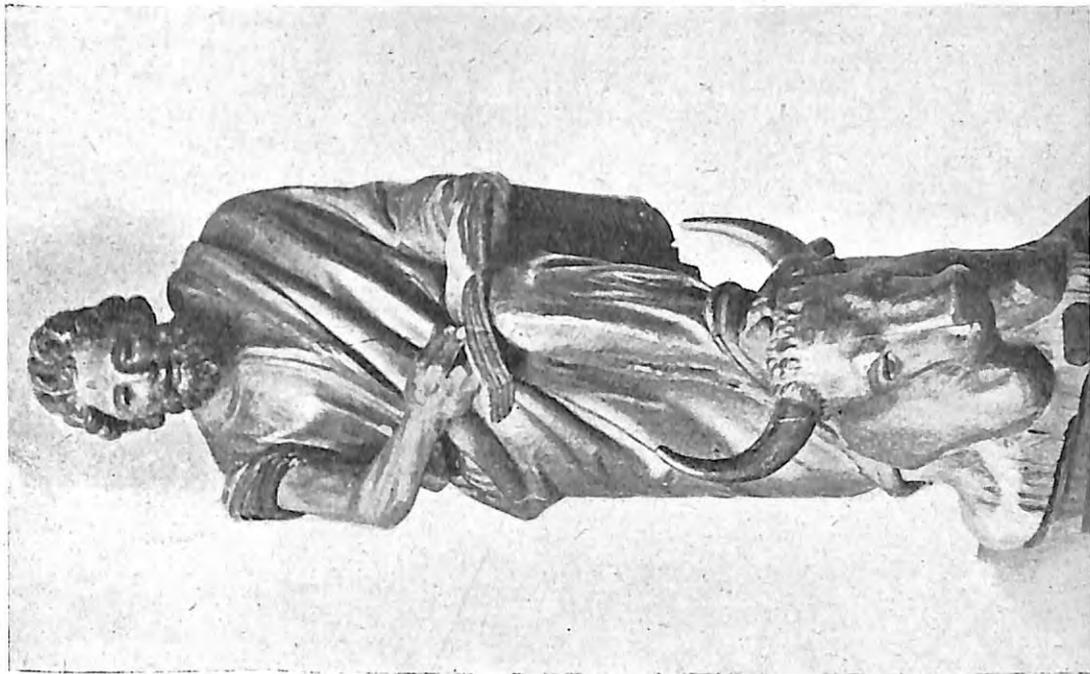
LÁMINA VIII.—Gaspar de Tordesillas. Retablo de San Antonio Abad.
Remates laterales. (Foto S. E. A. A.)



LÁMINA IX.—Juan de Juñí. San Antonio Abad. Imagen central del retablo de Gaspar de Tordesillas. Museo Nacional de Escultura. (Foto Archivo Más).



a)



b)

LÁMINA X. — Gaspar de Tordesillas. Pormenores del retablo de San Antonio Abad. — a). San Juan. — b). San Lucas.
(Foto S. E. A. A.)



a)



b)

LÁMINA XI.—Gaspar de Tordesillas. Pormenores del retablo de San Antonio Abad.—
a). San Marcos.—b). San Mateo. (Foto S. E. A. A.)



LÁMINA XII.—La Crucifixión, atribuida a Alonso Berruguete por Gómez-Moreno, del retablo de San Antonio Abad de Gaspar de Tordesillas. Museo Nacional de Escultura. (Foto S. E. A. A.)



LÁMINA XIII.—El Entierro. Tabla perteneciente al retablo de San Antonio Abad. Museo Nacional de Escultura. (Foto S. E. A. A.)



LÁMINA XIV.—El Camino del Calvario. Tabla perteneciente al retablo de San Antonio Abad. Museo Nacional de Escultura. (Foto S. E. A. A.)



LAMINA XV. — Milagro de San Antonio de Padua. Tabla perteneciente al retablo de San Antonio Abad. Museo Nacional de Escultura. (Foto S. E. A. A.)



LÁMINA XVI.—Milagro de San Antonio de Padua. Tabla perteneciente al retablo de San Antonio Abad. Museo Nacional de Escultura. (Foto S. E. A. A.)



LAMINA XVII.—Gaspar de Tordesillas y Alonso Berruguete. Retablo de San Juan Bautista. Iglesia de Santiago. Valladolid. (Foto S. E. A. A.)



LÁMINA XVIII.—Retablo de San Juan Bautista. Iglesia de Santiago de Valladolid. Pormenor. (Foto S. E. A. A.)

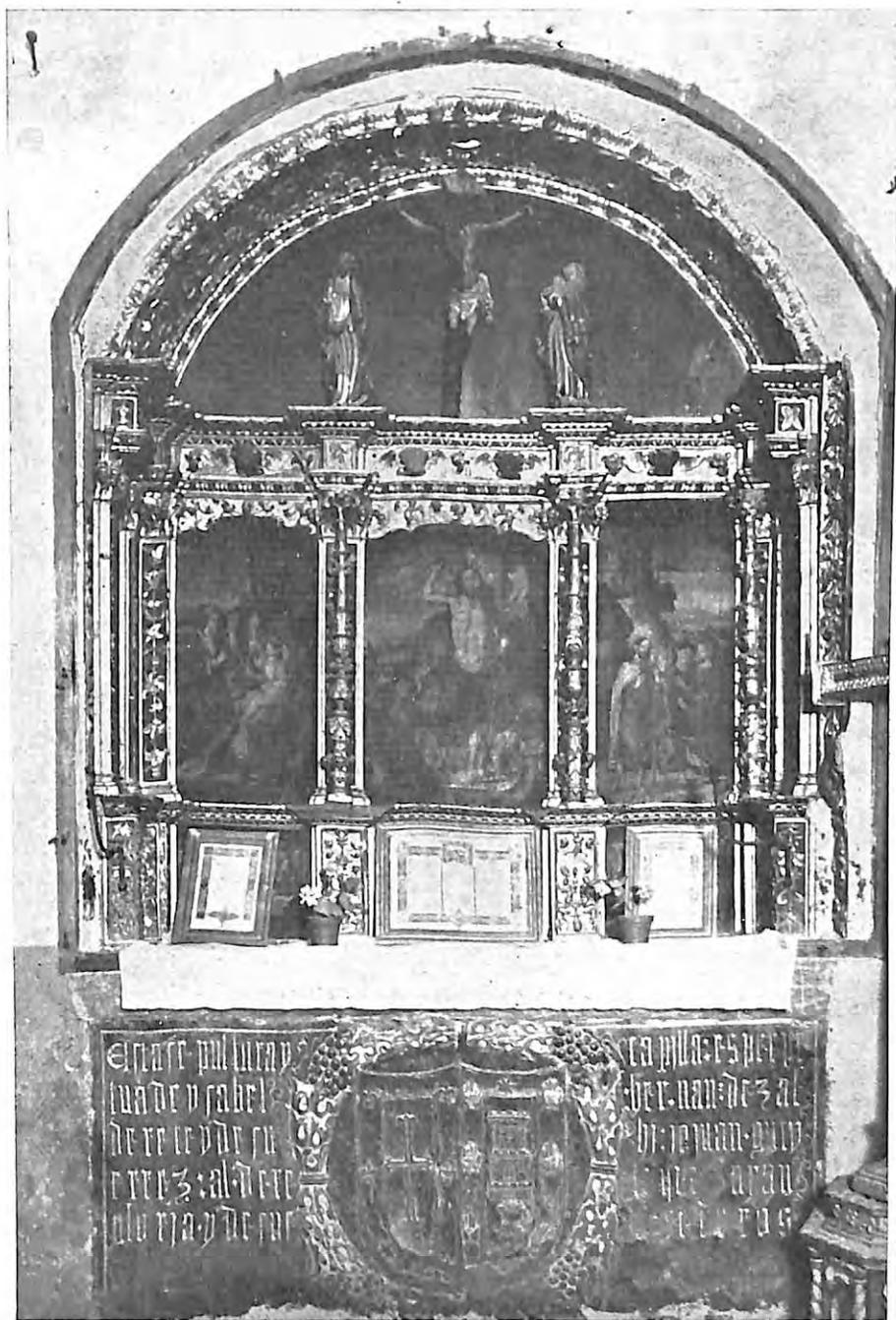


LÁMINA XIX.—Gaspar de Tordesillas y Antonio Vázquez. Retablo de la Iglesia Parroquial de Simancas. (Fot. S. E. A. A.)

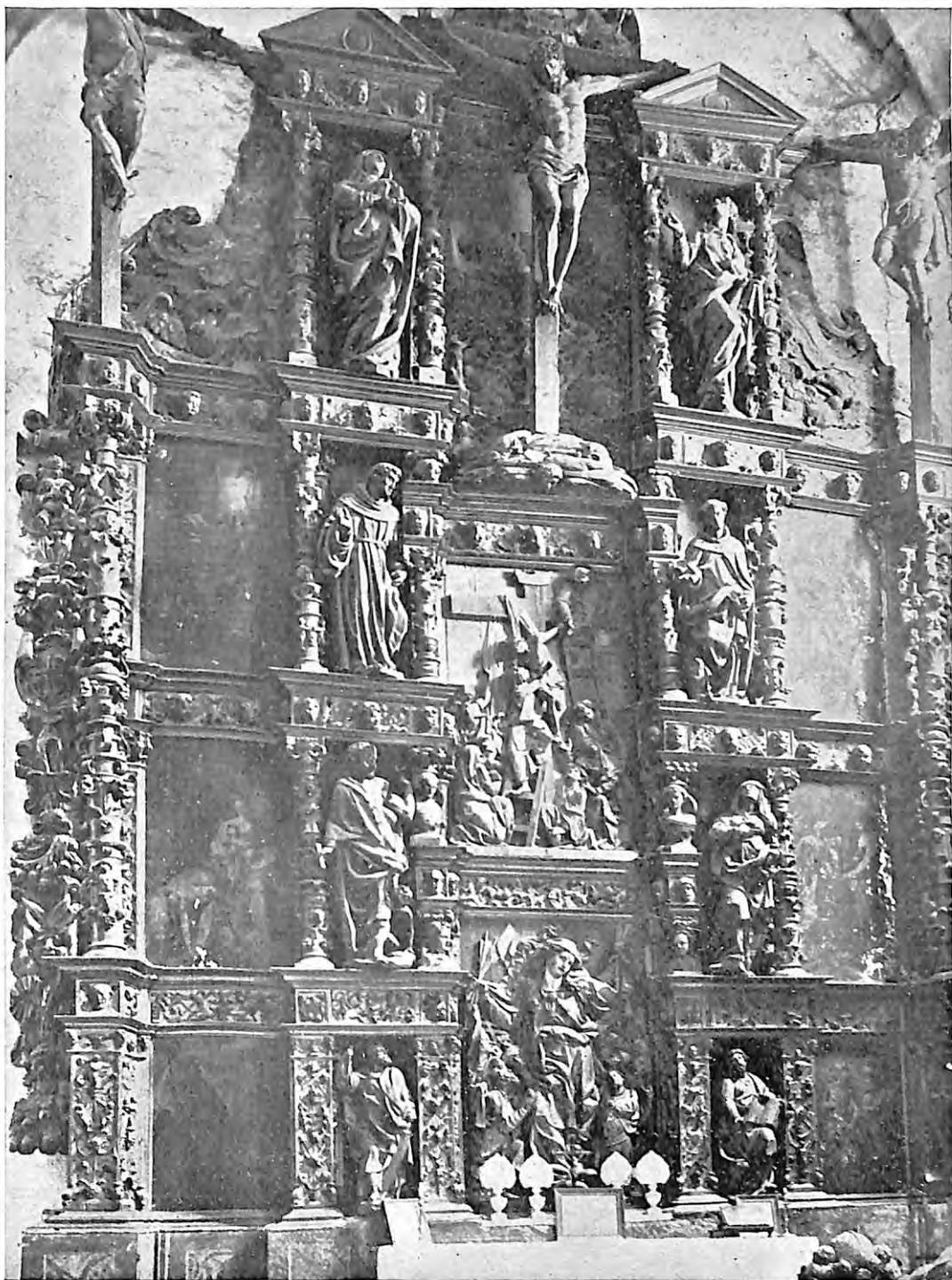


LÁMINA XX. — Gaspar de Tordesillas. Retablo de la capilla de los Alderetes en la iglesia de San Antolín de Tordesillas.

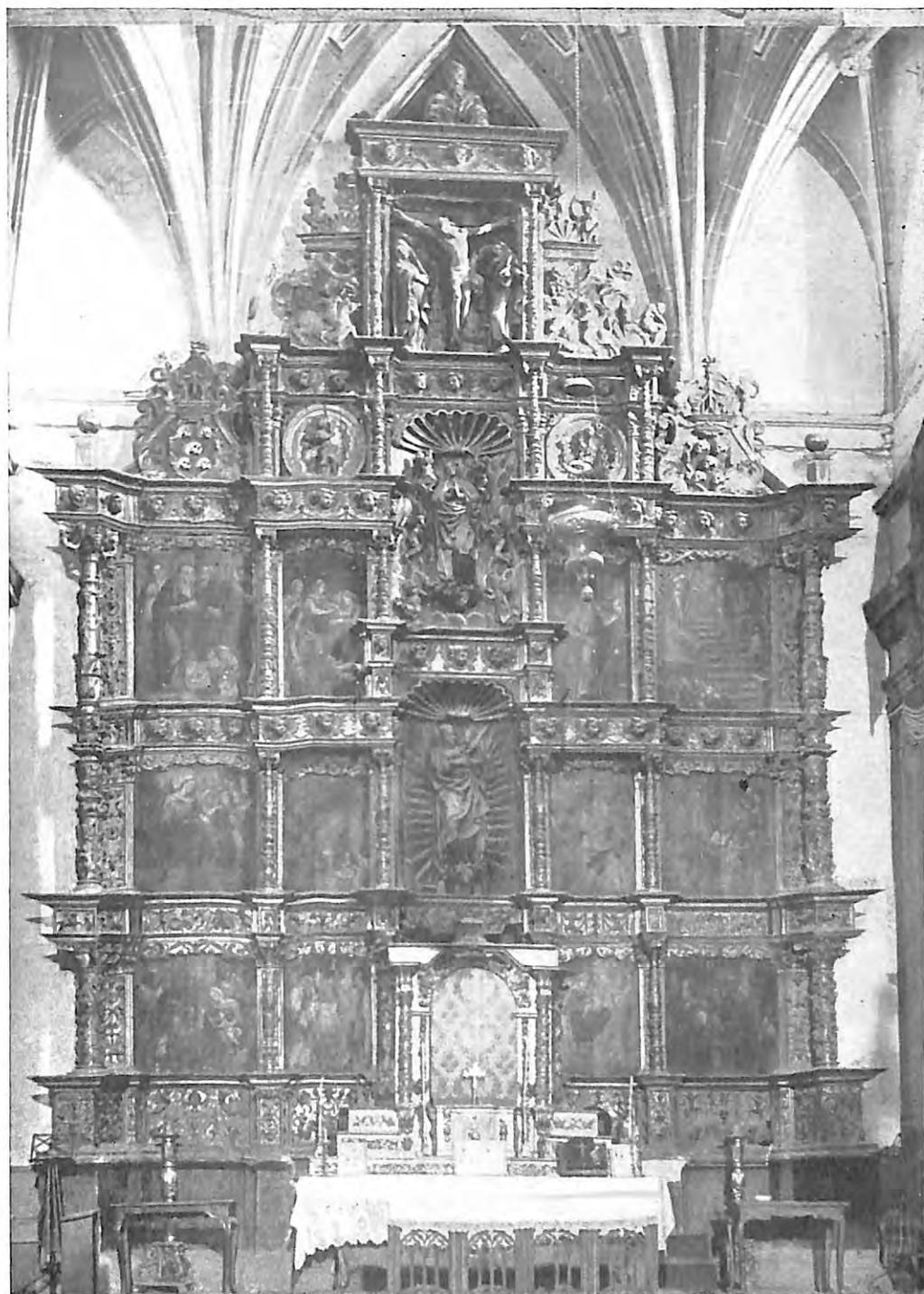


LÁMINA XXI.—Arquitectura de Gaspar de Tordesillas. Retablo de la iglesia de Santa María del Castillo. Olmedo (Valladolid). (Foto Moreno).



LÁMINA XXII.—Gaspar de Tordesillas. Retablo en una capilla de la iglesia de San Miguel. Medina del Campo. (Foto Candeira).



LAMINA XXIII.—Gaspar de Tordesillas. Grupo central del retablo en una capilla de la iglesia de San Miguel, Medina del Campo. (Foto Garay).