

EL RETABLO DE SANTA ANA EN EL SEMINARIO CONCILIAR DE VALLADOLID

Uno de los temas más atrayentes en el camino del arte quizá por desconocido o poco estudiado, es el de la pintura primitiva castellana y, sin embargo, toda la Meseta y de ella especialmente la Tierra de Campos, ofrece una colección abundante y rica en tablas, retablos, etc., para poder profundizar a fondo en ella y sacar a la luz una serie de obras de gran valor, así como también nombres de artistas que aun permanecen en el olvido.

Como pequeña y modestísima cooperación a lo que puede ser un trabajo digno de un maestro, aporto estas notas sobre el retablo que se conserva hoy en el Seminario Conciliar de Valladolid, procedente de la capilla de los Tovar, más tarde Condes de Cancelada, en la Iglesia de Santa María de la Antigua de esta ciudad.

Descripción del Retablo (Lám. I).—Mide 4 por 3,69 metros y está dividido en tres calles de las cuales la central, está constituida por dos nichos para esculturas, sin que sean las que actualmente tiene ninguna de las que debió tener en su origen. Las otras dos calles están compuestas por dos tablas cada una de 1,34 por 1 metro. La parte de abajo la ocupa totalmente el banco o *predella* con otras tres tablas.

Las tablas están encuadradas por unos doseletes góticos de hermosas tracerías caladas, que apoyan en arcos rebajados con otros conopiales superpuestos y que por su arquitectura, son un detalle preciso para poder situar la época de construcción del retablo. La moldura del basamento encima de la *predella*, es del mismo estilo gótico y a los lados de las calles en los que se encuentran las tablas, hay unos pilares muy esbeltos y bellos, góticos también. Por todo el conjunto arquitectónico, la obra del ensamblaje puede situarse dentro de los primeros años del siglo xvi, en pleno ambiente artístico de la Corte de los Reyes Católicos, cuando el arte del Renacimiento comenzaba su magnífico desarrollo.

Pero el interés y el valor artístico de la obra se encuentran en las

tablas, son estas siete y en su conjunto representan la vida de Santa Ana, desde su expulsión del Templo por estéril, hasta la presentación de la Virgen niña en el Templo, siendo las del banco asunto distinto. Aquí se sigue la inveterada costumbre de los pintores castellanos, que marcara más definitivamente que ninguno Fernando Gallego, de presentar parejas de Apóstoles, salvo en la tabla central de la *predella*, en la que está representada la Visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel.

El tono del retablo en general es alegre, dominando el verde claro, el gris y el rojo, utilizado éste especialmente en las vestiduras y los otros dos en fondos y arquitectura.

Las tablas en su composición son sencillas, percibiéndose perfectamente definidos en cada una dos planos, ocupado el primero por las figuras que son la base del asunto y en las que se observan ciertas contradicciones respecto a expresión como si en ellas la mano del artista hubiera vacilado, atraído quizá por distintas influencias. El segundo plano está ocupado por fondos de arquitectura y paisaje totalmente convencional y en los cuales la perspectiva ha sido solucionada de una manera que pudiera calificarse de ingenua y quizá primitiva, ya que en la acostumbrada desproporción entre los términos que la componen se advierte fácilmente como si el artista no hubiera sabido resolver los problemas que la distancia y el tamaño le plantearan.

Tabla superior del lado del Evangelio (Lám. II). Mide 1,34 por 1 metro y representa el momento en que San Joaquín y Santa Ana son arrojados del templo por la esterilidad de esta última. La composición de esta escena ofrece su primer plano dividido en dos partes por una línea, que aunque iniciada en la tabla por lo que pudiera ser considerado como la puerta del templo, pasa a ser imaginaria después. A la izquierda de esta línea y ocupando menos de la mitad de la anchura de la tabla, está representado el interior del templo en espacio bien exiguo por cierto, ya que el altar está casi pegando con la puerta y las figuras de los dos personajes que lo ocupan llenan por completo el recinto. De estos dos personajes que figuran en el templo y que representan dos sacerdotes, el más destacado viste una especie de dalmática roja con fimbrias doradas y esgrafiados negros. Las mangas de la túnica son amplias, sujetas en el antebrazo por una cinta ancha y cayendo después hasta perderse en unos pliegues discretos. La mitra que cubre su cabeza de un tono claro amarillento con toques dorados más intensos, tiene la forma clásica con cierta

reminiscencia oriental. El rostro es alargado de nariz grande, nota que domina en todas las figuras del mismo, pelo largo negro y barba rubia, indicando todo su aspecto procedencia nórdica con una extraña amalgama de tipo judío, la expresión del rostro es irónica y firme, sin que se advierta en ella el menor rastro de benevolencia y compasión ante el momento y la escena que el cuadro representa. Un poco detrás de éste en actitud de expectación y con expresión análoga a la del primero, otro sacerdote, viste túnica roja, su rostro es cuadrado, de tipo teutón y facciones duras. En el interior del templo se encuentra una mesa altar, bastante elevada, cubierta por una sabanilla de tono nacarado, dos velas a los extremos y sobre ella un paño de tono amarillento con los mismos esgrafiados negros que se han visto en las telas y vestiduras ya descritas. La arquitectura del mismo está formada por el estilo gótico con cubierta cupuliforme surcada por tracerías. A un lado se abre un arco conopial de tres lóbulos, encuadrado en unos pilares rematados por estatuillas, todo ello muy a la manera del último gótico.

Del otro lado de esa línea que divide en dos el primer plano de esta tabla, se encuentran las figuras de Santa Ana y San Joaquín. La primera viste manto de tono rojo sobre túnica amarillenta dorada con esgrafiados negros, unas tocas blancas la encuadran el rostro y un nimbo dorado de circunferencia irregular y en el que se lee con destacados caracteres góticos «Santa Ana» encuadra su cabeza y la sirve de aureola. Su actitud es de recogimiento doloroso, con las manos juntas a manera de súplica se dirige un poco vuelta hacia el sacerdote que la despide a la puerta del templo. Su rostro presenta también algunas características análogas a la de los anteriores, nariz larga y óvalo enérgico, tiene no obstante un aspecto más castellano que el de las otras dos figuras ya descritas y la expresión de amargura y cansancio que la domina, pone una nota de dulzura y flexibilidad en su conjunto, que forma un bello contraste con la expresión casi airada de San Joaquín, que un poco más adelante está en actitud de andar apoyado en un báculo, volviendo la cabeza hacia atrás con ademán enérgico y como de protesta. Viste éste túnica roja con amplia abertura en los lados por donde salen las mangas de tonos dorados amarillentos con esgrafiados negros. Esta túnica se recoge por delante sosteniéndola con la mano y sin que casi se perciban los pliegues en ella. La cabeza aparece cubierta con una especie de bonete del que cuelgan unas bandas que caen recogidas por encima del hombro, detalle de importancia que ha de servir de base a una

hipótesis. El rostro de luengas barbas blancas, tiene una expresión de recogimiento venerable unida a cierta gravedad airada que demuestra vivamente el resultado de la escena que acaba de reproducirse.

El fondo o segundo plano de esta tabla, está compuesto por arquitectura y paisaje, así como por una escena en la cual San Joaquín en actitud de desconsuelo parece meditar una inspiración recibida que le haya sido comunicada por un ángel. A su lado, en tamaño mucho más pequeño, hay una figura de difícil interpretación ya que como un poco lejana resulta también algo borrosa, sin que pueda apreciarse exactamente si es hombre o ángel lo que representa, de todas maneras sus vestiduras son semejantes a las de un monje y su actitud es también de recogimiento o pasividad. Un rebaño de ovejas que por allí pasta completa el cuadro. Al lado izquierdo del mismo se elevan un edificio compuesto por dos cuerpos superpuestos que semejan ábside y cúpula de lo que a juzgar por las proporciones sería un monumento importante, unas torrecillas más pequeñas, pero de corte parecido al resto del edificio se perciben a su lado, sin que pueda afirmarse que sean parte integrante de él u otro edificio aislado. El paisaje está formado por un conjunto de pequeños montículos que emergen de una superficie casi llana, aunque parece que el artista tuvo pretensiones de emular las crestas de algún macizo montañoso, unos árboles y una pequeña elevación o montículo verde que desciende suavemente, en el que se encuentra sentada la figura antes citada, es el conjunto total de este fondo de paisaje envuelto en un colorido de tonos claros.

Tabla inferior del lado del Evangelio (Lám. III). Representa esta tabla el momento sublime de la concepción milagrosa de la Virgen María por el abrazo místico ante la Puerta Dorada. Esta escena tan discutida y glosada por teólogos y eruditos, que ha dado lugar a numerosas controversias y de la que ha nacido el dogma de la Purísima Concepción (véase el trabajo de Tormo sobre las representaciones de la Purísima en la pintura española) (1), está aquí interpretada y representada de una manera ritual y mística, en ella San Joaquín abraza castamente a Ana junto a un pequeño templete renacentista, cuyo vano está salvado por un arco de medio punto. Al lado izquierdo de esta escena y también en primer plano, está la casa de Santa Ana, con la Santa sentada en un sillón; detrás, y sirviéndola de dosel, un paño con el fondo amarillo dorado y esgra-

(1) Boletín de la Soc. Esp. de Exc., t. XXII.

fiados negros al igual que el resto de las telas ya citadas. El suelo es de mosaico blanco y negro formando pequeños triángulos entrantes los unos en los otros tan característicos del arte de Gallego y Berruguete así como de la técnica flamenca. Fuera de la puerta y un poco retirado hacia atrás, está la figura de un pastor que lleva sobre sus hombros un corderillo blanco, este hombre vestido con una túnica que cae en amplios pliegues verticales y que está bordeada por una cenefa de dibujo geométrico, lleva en la mano derecha un cayado y en bandolera un zurrón. La cabeza cuadrada, con el pelo negro muy rizado así como el rostro cuadrado también denota una influencia compleja de las dos tendencias que todo el conjunto de la obra lleva marcadas; es decir, puede considerarse por algunos rasgos como hombre del Norte, aunque otros acusen en él una acentuada procedencia castellana. Al fondo y en lejana perspectiva paisaje de árboles y al pie de uno de ellos, San Joaquín que en actitud también recogida medita. Un ángel con túnica roja y fondo verde claro, que sostiene entre sus manos gordezuelas una filacteria sin inscripción alguna, se cierne sobre la casa en la que se encuentra Santa Ana indicando con su actitud la bendición celestial así como la gracia de la que es portador sobre aquélla, e indudablemente algo referente a esto debió estar quizá escrito en ella aunque actualmente esté borrado. Las alas del ángel en tonos rojos y azules son de una gran belleza. La arquitectura en esta tabla presenta las dos influencias imperantes en ellas, la flamenca y la italiana dentro siempre del marcado sabor renacentista que las caracteriza. La casa en la que Santa Ana medita, tiene un tejadillo negro de pizarra sobre el cual se levantan dos ventanas de estilo flamenco. El templo ante el cual se abrazan San Joaquín y Santa Ana, de construcción muy convencional, tiene encima de la puerta una greca de marcado carácter renacentista como asimismo los pilares que encuadran la puerta en los cuales en una pequeña hornacina encaja una figura. El fondo de la tabla está compuesto por una escena en la cual San Joaquín sentado junto a un árbol parece meditar sobre la inspiración recibida por medio del ángel, ya tratada en la escena de la tabla anterior y por la cual va a celebrarse el dulcísimo misterio de la Purísima Concepción de María. Unos árboles y unas pequeñas elevaciones forman el paisaje y rematan el conjunto.

Tabla inferior del lado de la Epístola (Lám. IV). Representa esta tabla el nacimiento de la Virgen y es quizá una de las más movidas de todo el retablo. En primer plano aparecen dos escenas, de las

cuales la primera, situada a la izquierda, está constituida por Santa Ana sentada en un sillón, las manos juntas sobre el regazo con expresión de dolor, detrás San Joaquín y una mujer de rostro ovalado, boca pequeña y expresión dulce y agradable envuelta en unas tocas blancas en actitud de ayuda y de cariño se dirige a Santa Ana para ayudarla, en unión de San Joaquín, a levantarse de la silla. Al fondo de esta escena surge un pesado cortinón de tonos dorados con esgrafados negros análogo a lo ya descrito y también al fondo, pero un poco más a la derecha, un ventanal cuadrado se abre sobre un fondo de paisaje que simula una avenida con árboles a los lados de la factura ya conocida y vista en las táblas anteriores. En el mismo plano dentro de la casa a la derecha, un lecho sencillito cubierto con unos ropajes de tonos amarillentos y en él Santa Ana medio incorporada tomando un alimento que le ofrece otra mujer que viste traje de tono rojo apagado y en la cabeza, en lugar de tocas, una pequeña gorra al estilo de las usadas en la época de Juana la Loca, corpiño rojo que deja al descubierto el cuello y gran parte del escote; en sus manos sostiene un recipiente en el que mueve algún líquido con una cuchara ofreciéndoselo todo ello a Santa Ana. Detrás y como suspendidos en el aire y de rodillas, dos ángeles de caritas menudas y graciosas con las manos juntas en actitud de veneración miran alternativamente a Santa Ana y el otro hacia el lugar donde está la Virgen recién nacida. Los ropajes de éstos son de tonos claros, en contraste con el del otro ángel ya descrito (Lám. II), las alas cortas y apenas perceptibles han perdido aquí la suntuosidad y elegancia que tenían las del ángel indicado. Unos pesados cortinajes de tonos rojos cierran la escena separando ésta de la otra y dividiendo el interior de la casa en dos partes. A los pies del lecho, junto a un brasero del que salen abundantes llamas, están dos mujeres sentadas, una sostiene a la Santísima Virgen, cuyo cuerpecito menudo y bien proporcionado está apenas envuelto entre pañales, el rostro sonriente y atractivo aparece enmarcado por un nimbo dorado, en el cual con caracteres góticos se lee el nombre de María, la otra seca al fuego un pañal, ambas visten corpiños de tonos rojos, ésta con mangas más amplias que la anterior y tocas blancas que encuadran unos rostros ovalados de no muy perfecta belleza.

El plano del fondo queda limitado por un campanario exagonal de dos cuerpos, que remata en un tejado puntiagudo de pizarra. Unos árboles desproporcionados, pues alcanzan casi la altura del segundo cuerpo del campanario, completan el conjunto de este plano

que queda muy limitado, ya que las dimensiones de la casa y escena que ocupa el primero restan espacio a éste.

✧ Tabla superior del lado de la epístola (Lám. V). El tema de esta tabla es la presentación de la Virgen en el templo. Destacan en primer plano cuatro figuras de tamaño bastante grande, las dos de la izquierda son San Joaquín y Santa Ana y las dos de la derecha dos caballeros, de aspecto noble, a los cuales parecen dirigirse Santa Ana y San Joaquín, señalándoles éste, con una mano, a la Virgen niña que sube las escaleras del templo. La indumentaria de estos personajes indicados es la que corresponde a principios y mediados del siglo xvi con una marcada influencia de tipo francés. De los dos, el que está el primero y que parece de mayor importancia, viste manto de tono verdoso recogido en profundos pliegues angulosos muy duros de estilo totalmente flamenco, que recuerdan los plegados de las telas de Hugo Van der Goes, Van der Weyden y otros, siendo además el único detalle de pliegues verdaderamente acusados que se da en toda la composición del retablo; por debajo del manto se percibe un calzón de tono azulado, que llega hasta media pierna ciñéndola y que termina en una vuelta. El rostro de este personaje es duro, de facciones enérgicas, nariz aguileña muy pronunciada, entrecejo fruncido con una expresión de asombro producido quizá por aquello que parece escuchar de Santa Ana, el pelo le cae en largos mechones sobre la espalda, y en la cabeza lleva una especie de gorro de tono azul oscuro.

El otro personaje que permanece un poco más alejado que éste está situado casi de frente y, sin embargo, mira hacia el grupo de San Joaquín y de Santa Ana, con actitud de escuchar y poniendo atención en lo que ésta parece decirles. Viste abrigo corto de tono rojo, bordeado de piel en su extremo y en el cuello, recordando exactamente los usados en la época final de los Reyes Católicos y en las Cortes francesas; el calzón es más corto que el del anterior y también en tonos rojos, lleva espada ceñida a la cintura y en la cabeza una gorra muy del gusto francés bordeada de piel y que en medallas de como la de d'Agmar de Prie, Michelle de Colombe y otras, además de numerosos cuadros franceses de la escuela de Avignon se ven frecuentemente. Su rostro es de expresión menos enérgica y dura que la del anterior, aunque se advierten rasgos de firmeza y hasta pudiera decirse que de ironía, rasgos éstos que hemos visto ya en la figura del sacerdote (Lám. II) y que caracteriza bastante el conjunto de los personajes de estas tablas.

El segundo plano de esta composición consiste en la representación de un templo de sabor totalmente renacentista, que se abre con dos arcos, uno de frente y otro al costado, dejando ambos ver el interior del recinto, pilastras renacentistas también, rematadas por capiteles, sostienen el entablamento del mismo; el arco de frente que semeja a manera de una ventana, tiene en su parte baja una especie de antepecho formado por balaustres. El arco lateral sirve de entrada al templo y a él se llega por una escalinata muy pendiente en la que la Virgen María, todavía niña está arrodillada, elevados sus brazos en actitud de súplica hacia un sacerdote, que sujetándola suavemente por debajo de ellos con ternura y beatitud trata de levantarla. Viste la Virgen túnica azul con fimbrias doradas y esgrafiados negros, manto azul que la cae desde el hombro rodeando su cuerpecito menudo, mientras la otra manga y hombro quedan al descubierto. Su rostro es gracioso aunque no resulte muy bello y está levantado hacia el sacerdote en la misma actitud de súplica que expresan sus manos. El pelo la cae suelto por la espalda y un nimbo dorado en el que con caracteres góticos en negro se lee «María», remata y adorna su cabeza. El sacerdote que a la misma puerta del templo y unos escalones más arriba que la Virgen se inclina hacia ella, viste túnica de tonos verdosos claros que cae formando pliegues no muy acentuados. Una capa pluvial de tonos rojos que está levantada hacia atrás por encima del hombro le cubre, dejando ver por delante la túnica que lleva debajo. Una mitra de la misma forma que la ya descrita en la tabla I, aunque quizá un poco más alta remata su cabeza.

El interior del templo es de composición bastante sencilla y en su parte superior se adivina una bóveda nervada. Al fondo un altar, sobre el «Arca de la Alianza» representada como un cofre gótico. A un lado la Virgen niña en actitud piadosa lee en un libro, mientras dos mujeres jóvenes la contemplan, de éstas una es muy bella y está vestida en tonos rojos muy apagados con un corpiño de manga larga muy ajustada, escote cuadrado quizá excesivo que deja al descubierto un cuello fino, la carita menuda de expresión muy dulce, es más bella que la de la Virgen, el pelo rubio peinado con raya al medio le cae en dos partes lisas que encuadran la cara y una toca del mismo color del vestido puesta hacia el medio de la cabeza, completa su conjunto que recuerda absolutamente en todo los retratos de la época de Juana de Castilla y aun casi más exactamente a ésta en el famoso retrato citado ya. La otra figura de mujer más inferior en valor

pictórico, parece estar sentada y viste igual que la anterior sólo que sin toca a la cabeza. En el interior también, pero más al lado de la izquierda hay dos figuras de ancianos casi visibles y cuyas cabezas destacan en el fondo.

Un arco lobulado y un paisaje de árboles con cipreses completan el conjunto.

✧ Banco.—Está formado por tres tablas de 0,81 por 0,99 ctm. cada una. La del lado del Evangelio representa el Apóstol Santiago y San Juan Bautista (Lám. VI), con un fondo de paisaje. El Apóstol Santiago situado a la izquierda, está vestido con una túnica roja, de igual tono que el hasta ahora empleado en otras figuras, ésta le cae sobre el brazo derecho en cuya mano sostiene un libro abierto, la otra parte se recoge en el hombro izquierdo dejando libre el brazo en cuya mano sostiene un báculo de peregrino. El rostro, de expresión serena y grave, de facciones más proporcionadas que las observadas hasta ahora en las otras figuras masculinas, presenta marcados caracteres nórdicos, una barba rubia bien cuidada partida en dos, los ojos dotados de cierta expresión lejana, descansan sobre el libro que tiene entre sus manos. El pelo oscuro le cae en largos mechones sobre la espalda y en la cabeza lleva un sombrero de tonos marrones levantado por delante de gusto muy francés también y en el que ostenta una concha de peregrino, que se repite de nuevo en la túnica, en la que se observa ausencia casi total de pliegues. Un nimbo de proporciones irregulares sin inscripción alguna completa esta figura.

San Juan Bautista aparece tratado de la manera ritual, viste túnica de piel que deja totalmente descubierto el hombro y brazo derecho, cuya mano delicada y de escorzo casi perfecto, aparece con los dedos doblados menos el índice, que en posición recta, señala según la manera también de rito al Cordero Divino que sostiene en la otra mano. La túnica va sujeta por un cinturón de espino trenzado y sobre ella un manto de tono rojo, cae cubriendo el cuerpo parcialmente, ya que el pecho y el brazo citado quedan al descubierto. En la mano izquierda sostiene un libro y sobre él, el Cordero Divino ya indicado está sentado sujetando entre las patas una Cruz; un nimbo también sin inscripción ninguna, rodea su cabeza. El rostro de San Juan, de facciones muy parecidas al de Santiago, tiene una expresión vaga e indefinida de lejanía, la nariz fina, pero no aguileña, rasgo que se va a dar en todas las figuras de la *predella* en contraposición a las de las tablas, barba rubia extremadamente acentuada, en su borde inferior partida también en

dos, ojos negros y grandes, pelo largo que cae sobre los hombros y espalda y que en rizos sueltos cubre alguna parte de la frente, nimbo con inscripción borrada de fondo dorado liso.

El segundo plano de la tabla está compuesto por un paisaje totalmente convencional y que representa un pueblecito con edificios de cierta importancia, pero todos en tamaño pequeño sin duda para dar la sensación de distancia de acuerdo con la técnica seguida entonces. Unas montañas de tamaño mayor y más cerca del plano primero y un árbol aislado de tronco inverosímil por su delgadez y copa desproporcionada, es todo lo que constituye este plano.

✕ Tabla del centro-banco (Lám. VII). Esta tabla está constituida por el tema de La Visitación de la Santísima Virgen a su prima Isabel. Cuatro figuras la componen; situadas en el centro la Virgen María y Santa Isabel abrazadas y a los lados un poco retirados de esta escena en actitud de respeto y recogimiento, aparecen, Zacarías detrás de Santa Isabel y una mujer piadosa detrás de la Virgen. Ésta viste análoga indumentaria a la ya descrita en la tabla de la Presentación, su rostro y sus facciones son también exactas, las manos delicadas y finas, bellísimas, descansan suavemente sobre Santa Isabel. Ésta viste una túnica de amplias mangas ajustadas a la muñeca, la tela del traje es de un tono blanco con rayas negras, manto azulado y tocas blancas, nimbo de tonos dorados bastante grande con caracteres góticos en negro en los que se lee algo confuso el nombre de «Isabel». Su rostro, de facciones suaves, pero en el que se advierte una marcada expresión de veneración, se inclina un poco hasta tocar el de María, mientras eleva los ojos al cielo. Sus manos finas también, pero no tan perfectas como las de María, descansando suavemente en actitud de caricia sobre el vientre de la misma, que en representación bastante realista aparece algo abultado.

El anciano Zacarías, viste una especie de abrigo de tonos rojos con un gran cuello de piel que le cae por encima de los hombros y que se ajusta adelante con una gran hebilla dorada. Un sombrero del mismo estilo que el del Apóstol Santiago completa su indumentaria. El rostro, de rasgos bastante acentuados, tiene una expresión simpática de agrado y en él se advierten señales de vejez, una barba blanca recortada y una melena blanca también, le dan un gran aspecto venerable. Las manos juntas descansan sobre un báculo en el que se apoya y toda su actitud es veneración hacia la escena que presencia.

La otra figura de mujer que permanece un poco detrás de la Virgen, viste falda roja y corpiño del mismo tono con mangas muy

amplias. Su rostro, de forma totalmente cuadrada, sin belleza, está enmarcado por dos bandas de pelo rubio, sujetas por una pequeña toca blanca colocada hacia la mitad de la cabeza.

El fondo de la tabla está formado por una serie de edificios adosados los unos a los otros, de ellos uno semeja una especie de ábside que recuerda el que ha sido ya descrito (Lám. II), y junto a él una casa con el tejado de pizarra negra y en él unas ventanas de clásico estilo flamenco. Un jardín con arbustos muy apretados y pequeños y algún árbol completan el conjunto.

x Tabla del lado de la Epístola-banco (Lám. VIII). Aparecen en ella dos figuras colocadas de frente, una al lado de la otra que, representan a San Juan Evangelista y a Santo Tomás de Villanueva. El primero viste túnica y manto rojo, en una mano sostiene un cáliz dorado y con la otra señala hacia él. La cabeza bastante desproporcionada, cuadrada casi por completo, presenta un abultamiento hacia la parte de atrás, el pelo largo le cae también sobre los hombros y espalda y un ligero flequillo le cubre parte de la frente. El rostro, de expresión dulce y sonriente, pero de rasgos casi femeninos que recuerdan en un complejo bastante extraño las cosas italianas, está iluminado por una sonrisa tenue; la nariz aquí vuelve a acusarse un poco aguileña, pero en ningún modo en las proporciones de las otras.

Santo Tomás de Villanueva con cogulla azul oscuro sobre vestiduras un poco más claras, está representado sobre un pequeño púlpito cerrado, en el que cuelga un paño o tela de fondo dorado también, con esgrafiados negros. En las manos, ambas cubiertas con guantes blancos y llenas de sortijas hasta la mitad de los dedos como es costumbre en la representación de casi todos los Obispos y Abades en esa época, sostienen sucesivamente en una un báculo, cuyo palo presenta una serie de adornos en espiral sobre él, formando el efecto de una cinta dorada que estuviera en él arrollada. El puño está formado por un trabajo en oro, reflejando una obra de orfebrería bastante notable de tipo también renacentista y que remata en una graciosa espiral. En la otra mano, sostiene una pequeña bolsa que indudablemente simula quizá contener dinero y que representa un dato innegable para la identificación de esta figura con Santo Tomás, ya que una de sus más salientes virtudes, que más contribuyó a formar su aureola de Santidad, fué la limosna y la caridad. El rostro, de proporciones muy irregulares, corto y cuadrado, los ojos desmesuradamente vivos y penetrantes, acentúan la impre-

sión un poco adusta de su semblante, que contrasta con la expresión de dulzura de San Juan. La cabeza la lleva totalmente cubierta por una mitra de fondo dorado que está surcada por una tira en su extremo y en el medio adornada de piedras preciosas lo mismo que el resto de la misma. Un nimbo dorado con inscripción borrada más pequeño y de circunferencia regular, completa la figura.

El fondo de esta tabla está formado por un cielo en tonos azules como las luces del atardecer, un árbol de copa bastante simétrica y grande muy próximo a las figuras y una silueta de montañas poco elevadas, en una de ellas que simula una peña desnuda, un tronco de un árbol sin copa se agarra y parece prendido en ella.

* * *

Parte documental e histórica.—Como ayuda para el estudio de este retablo y conocimiento más aproximado de su origen, autor o escuela, así como para determinar más exactamente la fecha de su ejecución, he creído conveniente recoger algunos datos documentales que aunque exiguos, pueden servir de base a suposiciones e hipótesis. Por desgracia la fuente principal de investigación sobre los documentos referentes a esta obra ha desaparecido, la incuria y el descuido ha destruido el Archivo parroquial de Santa María la Antigua y con él se ha destrozado un amplio camino de información para la historia y el arte.

Perteneció el retablo, como ya se ha indicado, a la capilla de Santa Ana o de los Tovares en la Iglesia de Santa María la Antigua de esta ciudad. Al iniciarse las señales de peligro de ruina de esta Iglesia y la restauración de la misma, fué trasladado con otras muchas cosas al Convento de Jesús y María y de allí más tarde al Seminario Conciliar donde hoy en día se encuentra bastante bien conservado.

Las primeras noticias que sobre él existen, constan en una escritura hoy desaparecida, pero que el Sr. Martí y Monsó vió antes de su destrucción y que en su obra «Estudios Históricos relativos a Valladolid» —pág. 351-353— cita y que transcrita parcialmente dice así: «. . . . por una escritura fechada el 24 de Mayo de 1495, se viene en conocimiento que, el mas antiguo poseedor de la capilla de Santa Ana o de Tovar, fue Juan de Herrera el cual a su vez dice que la capilla habia pertenecido a sus antecesores. Muerto Juan de Herrera, su viuda D. Isabel Muñoz renunció en el Dr. D. Diego de Palacios

los derechos a la capilla de Sta. Ana y el nuevo patrono pidió licencia para derribarla, construirla de nuevo con destino a su enterramiento y «ataviarla de retablo»».

Este D. Diego de Palacios que se cita en la escritura, fué personaje de gran importancia en la Corte de los Reyes Católicos, distinguido especialmente por la Reina que, le nombró en las Cortes celebradas en Toledo el año 1480, «Oidor de Honor de la Real Chancillería», según consta en documento que se conserva en el Archivo de Simancas y que extractado dice así: «Por facer bien e merced a Vos el Bachiller Diego de Palacios de la muy noble villa de Valladolid acatando vuestra suficiencia e idoneidad, es mi merced y tengo por bien que de aquí adelante para toda vuestra vida seades mi Oidor de la mi Audiencia e Chancillería. Dada en la muy noble ciudad de Toledo 1480».—A. G. S. Registro General del Sello—.

Estuvo este D. Diego de Palacios casado con D.^a Beatriz de Tovar, de linajuda familia de abolengo de esta villa, descendiente de los Sánchez Tovares, quienes a su vez lo son de Lain Calvo, según datos en los que consta que el año 1218 el Santo Rey D. Fernando III, hizo merced de la villa de Tovar y su jurisdicción a un Sancho Fernández descendiente de Lain Calvo, que tomó por apellido el de Tovar, siendo éste por tanto tronco y origen de esta familia, cuyas armas —Campo de azur banda de oro, con dos cabezas de sierpes dragantes en los extremos— campean a ambos lados del retablo— habiendo sido preferidas quizá a las del Dr. D. Diego de Palacios, o por ser de más linaje, o por haber sido añadidas más tarde.

De este matrimonio nacieron varios hijos según documento consultado —A. G. S. Juros Reales, Leg. 148— en el cual D. Tomás de Tovar jura que, sus padres D. Diego y D.^a Beatriz no dejaron más hijos que el D. Tomás, D. Pedro, D. Hernando, D. Antonio, más tarde licenciado Isla y D.^a Ana, en atención a la cual indudablemente, se colocó bajo la advocación de Santa Ana la capilla y el retablo que nos ocupa y que la ornamentaba representando la vida de la Santa. Asimismo es detalle de relación también con esto; que la tabla del «banco» en el lado de la Epístola, tenga representado a Santo Tomás de Villanueva, patrono quizá del primer hijo de D. Diego, D. Tomás de Tovar.

Fueron estas familias de Palacios y Tovares gente de gran posición económica y social. Poseían heredades y juros en diversas villas, Burgos, Palencia, Medina del Campo y Valladolid, según lo atestiguan numerosos documentos relativos a esta familia consultados

—que no transcribo por no ser de interés para este trabajo—. Si bien esto no presenta relación ninguna directa con el retablo, puede no obstante ser un detalle que ayude en parte para su estudio, ya que no hay que olvidar que en estos lugares citados, especialmente Palencia y Burgos, se desarrollaban por entonces un gran número de escuelas pictóricas y una serie de artistas, la mayoría desconocidos hasta ahora; trabajaban por encargo de los reyes y nobles, al mismo tiempo que en Medina del Campo, había una feria de gran importancia a la que llegaban obras artísticas de Italia y con preferencia de Flandes que se repartían por toda España, y teniendo contacto con este medio ambiente puede suponerse que el retablo procediera de alguno de estos talleres o escuelas.

Mas tarde, ya en pleno siglo xvi, vuelve a encontrarse otra escritura, en la cual D. Tomás de Tovar contesta en un alegato, a una protesta elevada por los parroquianos de la Antigua que negaban que pudiera haber hecho donación a los Tovares la viuda de Herrera de lo que no era suyo, pues la capilla, lo mismo que toda la iglesia, la había construido el Conde Ansúrez, a lo cual respondía la parte contraria en este alegato, con el hecho evidente de la reedificación de la capilla y colocación del retablo con escudo de armas. Segunda vez por lo tanto que en documento parroquial se menciona el retablo, aunque en él no haya la menor alusión a nada que pueda indicar de una manera determinada la fecha, ni mucho menos autor o escuela. Lástima que el Sr. Martí y Monsó que es el que habla de este documento en su obra ya citada, no haga alusión a la fecha del mismo, pues esto sería un dato interesante, ya que así se sabría un poco más aproximadamente el momento que fué instalado el retablo.

Mas tarde, ya a principios del siglo xvii, aparece citado de nuevo este retablo, esta vez con más detalles en un documento del cual he tenido conocimiento por el erudito y paciente investigador Sr. García Chico y que extractado dice lo siguiente..... «Parecieron de una parte el Sr. D. Tomás de Tovar vecino de esta villa y de la otra parte Pedro Díaz de Minaya y Diego Valentín Díaz su hijo juntamente y se obligaron a dorar, retocar y estofar el retablo existente en la capilla del Sr. D. Gregorio de Tovar del Consejo de su Majestad Oidor de esta Real Chancillería que tiene en la Antigua, en la forma según es costumbre y cómo se contiene en las condiciones firmadas que son del tenor siguiente: Darle colores muy perfectos y el oro del grueso de los quilates necesarios que para semejantes obras se requieren dejándolo todo ello hecho y acabado con tanta perfección como

pudiere a contento de los dichos señores D. Gregorio de Tovar y D. Tomás de Tovar su hijo y a vista de maestros y oficiales del dicho arte, lo cual den hecho y acabado para el día de Pascua de Flores del año primero que vendrá de 1618, por razón de lo cual el dicho D. Gregorio de Tovar se obliga a les dar y pagar 110 ducados. En otro lado se especifican otras condiciones más que se han de guardar, como que se ha de bruñir de oro lo que lo estuviera ya en el retablo viejo, colorir lo necesario al parecer y quedar mejor lo que se colorare, usando colores muy alegres de los más finos que se hallaren. Que los tableros viejos se hayan de limpiar y renovar los maltratamientos que tuvieran, etc. Habla también de un sobrecuerpo que había en el retablo y en el que se especifica que se pinte un San Antonio Abad con algunos demonios y el cual ha de ser hecho con todo cuidado, teniendo en cuenta de que lo antiguo junte con lo moderno, y así mismo especifica también que han de ser dorados y pintados los escudos que hay en el marco». —Arch. de Prot. 1006, fol. 1903—. Vemos, por lo tanto, por este documento, que el retablo ha sufrido una serie de modificaciones que aclaran y explican en cierto modo algunas contradicciones que en él se observan, aunque también se dificulta por ésto la labor de discernir totalmente cual es en él lo esencialmente primitivo.

Estos son los escasos datos documentales que he podido reunir; una búsqueda más paciente y activa, quizá llegara a proporcionar alguna aclaración más, pero la dificultad es grande, por haber desaparecido la principal fuente de información principal sobre esta obra.

↳ *Parte crítica.*—Es problema de difícil solución, pero lleno de interés como todos los que el arte en su complejidad y belleza plantea, el encajar o aproximar siquiera a una escuela a autor determinado las tablas de este retablo. Como casi todas las obras pictóricas de esta época son anónimas, pero además presentan unos caracteres y detalles tan complejos y pocos parecidos a la mayoría de los trabajos que de entonces se conocen, que hace más difícil su localización y estudio.

Para tratar de orientar de una manera más directa las ideas y suposiciones que la cuestión pictórica del retablo suscita y que es imposible concretar en una cosa determinada, ha de abordarse primero el problema de la fecha del mismo. Ateniéndonos a los datos documentales, vemos que, la escritura de 1495 expone claramente que en aquel año, el 24 de Mayo, se hace la cesión de la capilla al Doctor D. Diego de Palacios y éste pide permiso para derribarla, construirla

de nuevo y afaviarla de retablo. Es lógico suponer por tanto que, hasta que la capilla no estuviera totalmente en vías de construcción y se conociera sus proporciones, disposición, etc., no se trataría la cuestión del retablo. Aunque la obra fuese muy rápidamente llevada y suponiendo que hubiera empezado aquel mismo año, cosa no muy factible, cabe pensar que los finales del siglo no la vieran terminada, ni mucho menos completa; así, pues, hay que descontar según estos datos la idea de que el retablo sea de esta época, hay que trasladarla a principios del siglo xvi como años más probables para ella. Por otro lado, el alegato del que se habla en la parte documental, pág. 232 de este trabajo, está ya sostenido por D. Tomás de Tovar, los primeros documentos que empiezan a verse en relación con los bienes y cosas de esta familia representada por éste, comienzan un poco antes de 1520, y los últimos, en los que figura D. Diego de Palacios, son de 1508. En dicho alegato consta ya que fué edificada la capilla y colocado el retablo. Por lo tanto, es indudable que, la colocación del retablo es anterior a la ejecución del alegato y verificada en ese período de tiempo, comprendido en los primeros años del siglo xvi no más allá de 1515. Esto por lo que se refiere a la parte documental, pero observando detenidamente los elementos que lo componen, veremos que corresponden también casi exactamente a esa fecha, baste como ejemplo examinar el estilo de los edificios que figuran en él.

El arco del templo que aparece en la tabla primera de tipo conopial, los adornos del mismo que están ya en pleno avance del renacimiento, aunque los pinaculillos que lo encuadran con resabios góticos no dejen avanzar muy allá del xvi situándolo en sus comienzos. Los dos cuerpos de edificios superpuestos que se perciben al fondo de la misma, de marcado sabor italiano y cuya traza se acusa también en edificios de esta época, aunque si se fuera a juzgar sólo por esto podría pensarse en una época más avanzada aún. La misma puerta dorada ante la cual se abrazan San Joaquín y Santa Ana (véase Lám. III), a cuyos lados dos pilares adornados con una pequeña concha y hornacina y en ella una figura, hacen pensar lo mismo que el adorno de su friso, en las logias lombardas del siglo xvi, así como las ventanas de las buhardillas de la casa en la que aparece Santa Ana (véase Lám. III) y las que están representadas en una de las tablas del banco (véase Lám. VII) recuerdan las casas de Flandes también de esa época, esto sin mencionar el balconaje que es en todo elemento de adorno del renacimiento, unido además a los detalles de

indumentaria, como el tocado de la dama que figura en el interior del templo al lado de la Virgen y que se parece en extremo al famoso retrato de Juana la Loca de principios del xvi, así como la indumentaria de los caballeros que aparecen en la tabla IV (véase Lám. V) ante el templo, todo ello supone una fecha no muy apartada de esta que he indicado.

Teniendo ya casi la certeza de que la obra responde totalmente al comienzo del siglo xvi y conocido ya que la pintura entonces presenta numerosas influencias flamencas y también italianas, no es de extrañar que la mano del artista aunque fuese castellano, desvirtuara en cierto modo la expresión de su arte propio y original, con los elementos que la inspiración de maestros extranjeros le proporcionara, siendo por lo tanto fácil, como numerosas veces ha ocurrido, atribuir a maestros o talleres flamencos o italianos obras que por documentación después se ha demostrado ser genuinamente españolas.

Dentro de este complejo de pintura hispano-flamenca, se encuentran indudablemente las tablas que nos ocupan. Hay en ellas un acento tan predominantemente nórdico, que oculta casi por completo ciertos rasgos de gran importancia que demuestran una influencia castellana, siendo quizá la base de la obra, aunque el sabor extranjero ha hecho desaparecer en cierto modo su traza y su significado.

Sin olvidar la dificultad que supone tratar de deslindar los campos de estas influencias, hay que analizar detenidamente los elementos de cada una de ellas, buscando en la lógica, lo que indiscutiblemente no es más que obra de la intuición, es decir, la manera de deducir por ellas, la posibilidad de que el artista fuese español o extranjero y si la psicología según las teorías de algunos filósofos, tiene algo que ver directamente con el arte, es natural pensar que el artista, aún dominado por una tendencia ajena a la suya que quisiera recordar, diese instintivamente una preferencia determinada a aquellos rasgos que son procedentes de su naturaleza y de su nacionalidad.

El colorido de fondos y arquitectura, con esos tonos blancos amarillentos, verde grisáceo y azul que le dan un aspecto de claridad luminosa al conjunto, los tonos de cielo en atardecer de sus paisajes producidos quizá en las de Aragón y Valencia principalmente la cultivaban ya sin timidez alguna, pero Castilla siempre más reacia y alejada de las corrientes innovadoras extranjeras, se apegaba a sus antiguas técnicas, sin dejar de conocer las modernas, y teniendo en cuenta este dato no despreciable, no resultaría erróneo suponer por

él, que una obra fechada por su ejecución en pleno siglo xvi siguiendo esa técnica, tuviera grandes probabilidades de ser castellana más que otra cosa.

Para resumir en lo posible estas divagaciones —no pueden calificarse de otra cosa mis intentos de análisis crítico— diré, que estas tablas son producto de la pintura del siglo xvi, de mano española probablemente y no muy hábil quizá, ejemplar fidedigno de aquel complejo de pintura española mostrando patentes todas las influencias de la época, italiana, renana y flamenca; que no presenta analogías exactas y totalmente definidas con ninguna de las escuelas más conocidas de entonces, en la que parece que trabajaron más, manos de discípulos que de maestros y que, sin embargo, tienen un aspecto de originalidad interesantísimo, de colorido fresco y suave, correctas de expresión con detalles de gran valía, como la cabeza de San Joaquín, llena de vida severa y recogida al mismo tiempo, de rasgos muy puros y bellos que forman un contraste bastante marcado con las otras cabezas de las figuras masculinas, si bien rasgos análogos, pueden encontrarse especialmente en Zacarías y el Apóstol Santiago; en los mismos años casi y de una relación quizá no muy lejana.

Aparte de todo esto y al tratar de la restauración —bastante desgraciada por cierto que hiciera Diego Valentín Díaz en el siglo xvii, como ya se ha indicado en la parte documental— he de plantear un pequeño problema, que suscita una de las figuras del «banco» y cuya resolución podamos tal vez encontrar en esta restauración. Hasta aquí hemos venido dando el nombre de Santo Tomás de Villanueva, a la figura que con mitra y báculo aparece en la tabla de la *predella* en el lado de la Epístola, por varias razones, pero principalmente por estar representado de una manera característica, es decir, con mitra y báculo como corresponde a su calidad de Arzobispo —lo era de Valencia—, sobre púlpito, cosa aneja a la orden de los agustinos en la que había profesado y en la que se distinguía por sus grandes dotes de predicador, y con una bolsa de dinero en la mano como símbolo de su principal virtud, la caridad, además de tener una cierta relación su nombre con el de los numerosos miembros de la familia de Palacios Tovar, que se llamaron Tomás. Ahora bien, Santo Tomás de Villanueva, nació en 1488 según reza en todas sus biografías, hasta el 1518 no entró en la Orden de los Agustinos y dato curioso, el mismo día en que la abandonaba Lutero, comenzando en seguida sus predicaciones, siendo estimado especialmente por

Carlos V y estando aquí en Valladolid varios años. En 1544 fué consagrado Arzobispo de Valencia y murió en 1555. En 1618 fué beatificado por el Papa Paulo V, quien mandó que se le representara en todos sus retratos con una bolsa de dinero en la mano y por último en 1659 fué canonizado por el Papa Alejandro VII. Por todos estos detalles vemos, pues, que en la fecha que anteriormente se ha indicado para la ejecución de estas tablas (véase pág. 254 de este trabajo) Santo Tomás de Villanueva ni siquiera había entrado en la Orden de los Agustinos, ni era Arzobispo, ni nada por el estilo; es por lo tanto difícil, que el artista por entonces lo representara de la forma que hoy en día está. Cabe pensar, que sea otro el Santo representado, pero todos los detalles indicados anteriormente le identifican en su totalidad con Santo Tomás de Villanueva, aunque su situación respecto a la época que fueron pintadas estas tablas, representa bastante complejidad.

Creo por lo tanto, que la clave de este pequeño problema, la tienen lo repintes y restauración que hiciera Diego Valentín Díaz. Según consta en el documento aludido, el año 1618, de acuerdo con lo que exigía D. Tomás de Tovar, había de estar acabada la obra de restauración y precisamente era en ese mismo año, cuando el Papa Paulo V le beatificaba y daba la orden de que fuera así representado, ¿no es por lo tanto posible, que sobre otra figura anterior que fuese la primitiva que figurara en el retablo, Diego Valentín Díaz añadiera y modificara estos detalles en honor a aquel Santo tan conocido de la actualidad de entonces?

Muy interesante y fructífero resultaría la investigación y estudio paciente de una serie de obras pictóricas del finales del siglo xv y principios del siglo xvi, que hay por aquí diseminadas y que podían llegar a dar la pista de una escuela o maestro, todavía quizá desconocido y del cual fuesen representación digna estas tablas.

INÉS DURRUTY



LÁMINA I.—Retablo de Santa Ana, en el Seminario Conciliar de Valladolid.
(Foto S. E. A. A.)

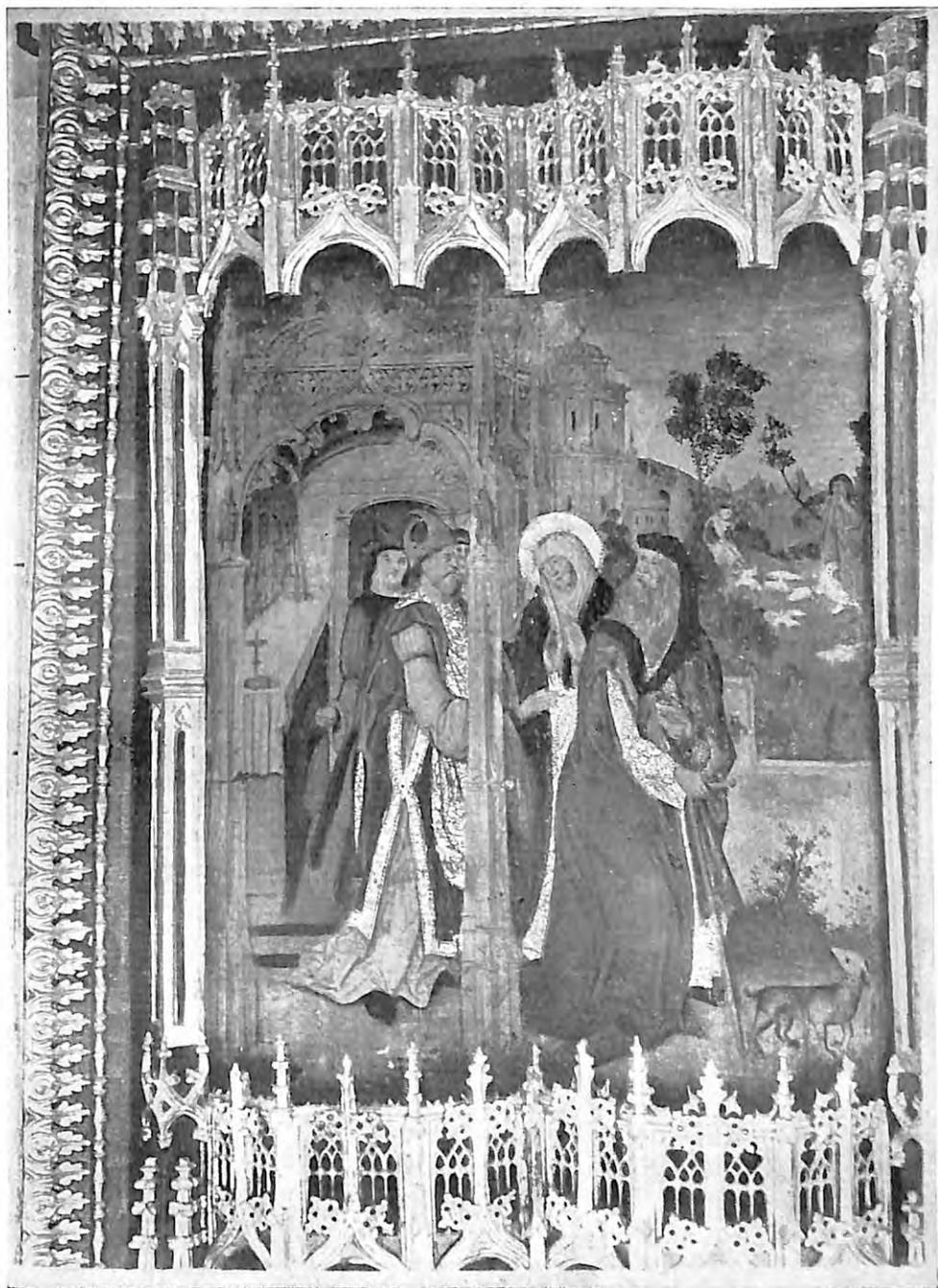


LÁMINA II. — Santa Ana y San Joaquín arrojados del templo. Tabla del retablo del Seminario de Valladolid. (Foto S. E. A. A.)



LÁMINA III.—El abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada.
Tabla del retablo del Seminario de Valladolid. (Foto S. E. A. A.)



LÁMINA IV.—El nacimiento de la Virgen. Tabla del retablo del Seminario de Valladolid. (Foto S. E. A. A.)

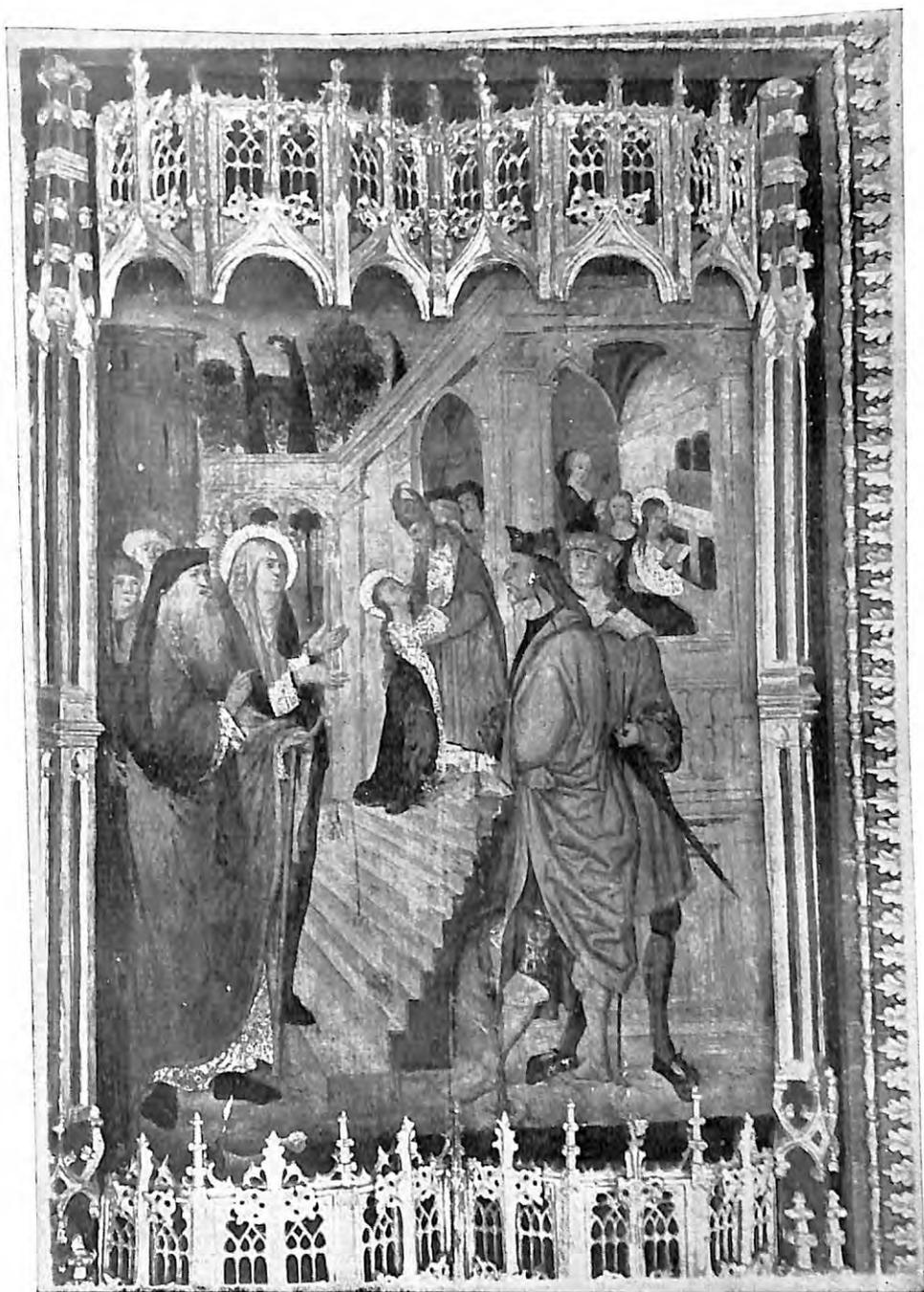
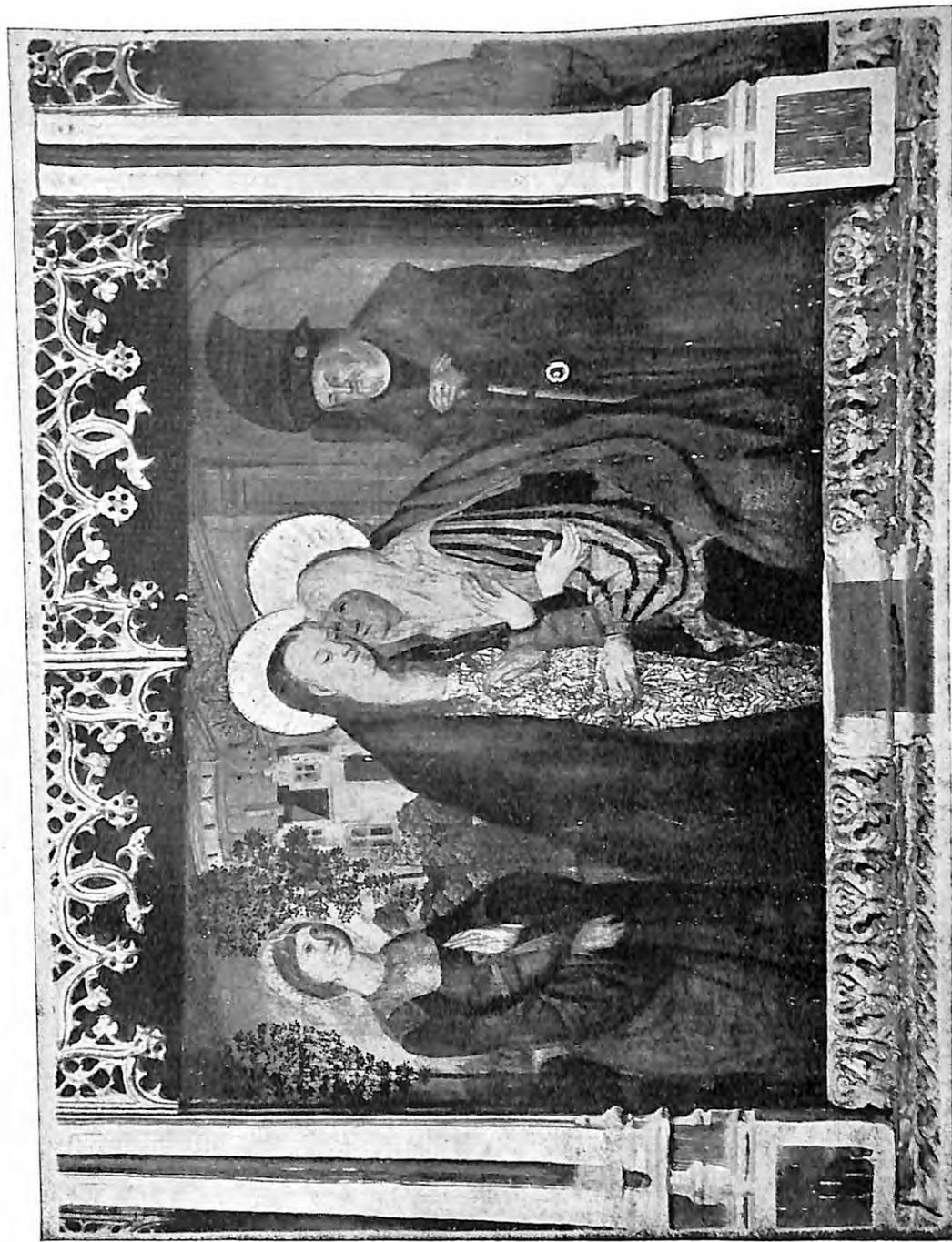


LÁMINA V.—La Presentación de la Virgen. Tabla del retablo del Seminario de Valladolid. (Foto S. E. A. A.)



LÁMINA VI.—Santiago y San Juan Bautista. Tabla del banco del retablo del Seminario Conciliar. Valladolid.
(Foto S. E. A. A.)



LAMINA VII. — La Visitación. Tabla del banco del retablo del Seminario Conciliar. Valladolid. (Foto S. E. A. A.)



LÁMINA VIII.—San Juan Evangelista y Santo Tomás de Villanueva. Tabla del banco del retablo del Seminario Conciliar. Valladolid. (Foto S. E. A. A.)