

NOTAS SOBRE PINTURA VALLISOLETANA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI

JAVIER CASTAN LANASPA

En la iglesia parroquial de la localidad vallisoletana de Aldeamayor de San Martín, se conserva un retablo de pintura y escultura del tercer cuarto del siglo XVI cuya reciente documentación aporta interesantes noticias sobre la todavía poco conocida pintura vallisoletana de esa centuria.

Se encuentra situado dentro de un arco de medio punto de escasa profundidad abierto en el lado del Evangelio del presbiterio de este templo de dos naves¹.

El retablo, dedicado a Santa María, consta de banco y dos cuerpos de tres calles en los que se armonizan la pintura sobre tabla y la escultura. No es el primero con esta advocación que posee el templo. Por los Libros de Fábrica sabemos que en la primera mitad del siglo XVI existía otro dedicado a Santa María que ya en 1549 estaba muy deteriorado. En la Visita de 1561 se ordenaba su sustitución por el que actualmente puede contemplarse en la iglesia², comenzado probablemente entre 1562 y 1563.

El ensamblaje y la escultura se encomendaron al escultor palentino y seguidor de Berruguete Manuel Alvarez, a quien se le acabó de pagar el año 1564³. Alvarez diseñó un clásico y sencillo esquema de banco y dos cuerpos de tres calles definidos por pilastras y columnas de orden jónico en cuyos fustes se disponen representaciones de santos entre cueros recortados —en el primer cuerpo— y cabezas de ángeles enmarcadas por guirnaldas —en el segundo—. Se relaciona con la arquitectura de los retablos mayores de Curiel de los Ajos y Quintanilla de Onésimo pertenecientes, como éste, a la primera etapa palentina del escultor⁴. Dado que se

¹ Sobre el templo parroquial de San Martín, en Aldeamayor de San Martín, vid. Felipe HERAS GARCIA: *Arquitectura religiosa del siglo XVI en la primitiva diócesis de Valladolid*, Valladolid, 1975. José Carlos BRASAS EGIDO: *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*. Tomo X. *Antiguo Partido Judicial de Olmedo*, Valladolid, 1977. Asimismo se estudia en la Tesis Doctoral inédita del autor de este artículo *Arquitectura gótica religiosa en Valladolid y su provincia (siglos XIII-XVI)*, 1991.

² En el inventario de 1549 figura un «... altar de Ntra. Sra. con un retablo de talla y pintura viejo con una imagen de bulto en medio de Ntra. Sra.». En las Visitas de 1561 y 1562 se señala la necesidad de hacer uno nuevo, para cuya financiación servirían de ayuda 50 ducados que a tal efecto había legado a la Fábrica de la iglesia el cura Francisco Velázquez. Libro de Fábrica de la iglesia parroquial de Aldeamayor de San Martín, extractado por J. C. BRASAS EGIDO: *Catálogo... Op. Cit.*, p. 38.

³ IDEM. *Ibid.*

⁴ Jesús María PARRADO DEL OLMO: *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*, Valladolid, 1981, pp. 210-211.

trata de un retablo de pintura, la parte propiamente escultórica se limitó a la imagen titular —una hermosa representación sedente de la Virgen con el Niño cuya caja actual, que rompe el primitivo entablamento, es reforma barroca—, y al coronamiento, seguramente también modificado, en el que hoy no figura más que un Padre Eterno de medio cuerpo, con la bola del mundo y en actitud de bendecir. Ambas esculturas se han adscrito a Manuel Alvarez, señalándose similitudes estilísticas con otras obras pertenecientes a la primera etapa de este artista⁵.

Como solía ser habitual, una vez finalizado el ensamblaje y la escultura se abordó la obra de pintura, que en este caso requería también la realización de ocho tablas en las que se desarrolla un sencillo programa iconográfico fundamentalmente mariano. Se trata de pinturas manieristas de clara raigambre italiana, consideradas entre las mejores del territorio provincial y atribuidas a un llamado Maestro de Aldeamayor⁶.

La consulta del archivo parroquial de esta localidad con motivo de la redacción del volumen correspondiente del *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid* dio a conocer que la pintura del retablo —entendida en sentido amplio— había sido contratada por el pintor y rejero Juan Tomás Celma⁷. Como ya se señaló en su momento, el interés de esta noticia radicaba en que por vez primera nos encontrábamos ante pinturas de un artista que se denominaba pintor, pero sobre cuya actividad en este campo no se conocían más que policromías y dorados de retablos y otras obras menores⁸.

Sin embargo, el reciente hallazgo en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid de documentación relativa a la iglesia de San Martín permite asignar a Celma su auténtico papel en el retablo de Aldeamayor y descubrir en cambio el estilo del

⁵ IDEM, p. 211.

⁶ Jesús María CAAMAÑO MARTINEZ: «Tendencias manieristas en la pintura vallisoletana de la segunda mitad del siglo XVI», en el *BSAA XXVIII* (1962), 5-24, pp. 11-15, hace un estudio pormenorizado del retablo tanto desde el punto de vista iconográfico como desde el formal y estilístico, al que nos remitimos.

⁷ J. C. BRASAS EGIDO: *Op. Cit.*, p. 35.

⁸ Además del retablo de Aldeamayor de San Martín conocemos las siguientes intervenciones de Juan Tomás Celma como pintor:

— 1551. Con otros artistas se compromete a realizar un retablo de imaginería y ensamblaje, dorado y estofado para la capilla mayor de San Francisco de Talavera (José MARTI Y MONSO: *Estudios Histórico-Artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid-Madrid, 1898-1901, p. 446).

— 1553. Se concierta con la iglesia y parroquianos de San Esteban de Valladolid para dorar y pintar unas andas (Esteban GARCIA CHICO: *Documentos para el Estudio del Arte en Castilla*. Tomo tercero-I. *Pintores*. Valladolid, 1946, p. 184).

— 1557. Responsable del dorado y estofado del retablo de la capilla de doña Francisca de Mudarra, viuda de don Francisco de Lerma, en San Benito de Valladolid (J. MARTI Y MONSO, *op. cit.*, p. 554).

— 1565. Pintura y dorado del retablo de la Quinta Angustia en la catedral de Orense (Pablo PEREZ CONSTANTI: *Diccionario de Artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago de Compostela, 1930, pp. 135-136).

— 1570. Dorado, pintura y estofado de un retablo de Juan de Juni en la capilla de los Osorio en San Benito el Real de Valladolid (E. GARCIA CHICO: *Op. Cit.*, p. 186).

— 1575. Lope de Galbez, batidor de oro vecino de Medina del Campo, le reclama en su testamento 12.314 maravedís que le debía por material retirado de su casa (E. GARCIA CHICO: *Op. Cit.*, p. 201).

pintor Matías de Espinosa, artista prácticamente desconocido hasta ahora que desarrolló su actividad en el tercer cuarto del siglo XVI.

El 19 de marzo de 1566 y ante el notario de Valladolid Antonio Rodríguez, los pintores Juan Tomás Celma y Matías de Espinosa declararon que «... en días pasados se abian concertado que el dho matias despinosa Ubiese de pintar e pintase todos los tableros del Retablo de nuestra sa de aldeamayor Juron de la Va de portillo El qal Estaba a cargo del dho Juã tomas... E porque hasta Agora no se an acabado de Pintar los Dhos tableros Estan concertados De nuevo qEl dho matias despinosa los acaba de Pintar oy y se los Entrega al dho juo tomas q son ocho tableros de ystorias de los qles dhos ocho tableros pintados como dho es El dho Juo tomas se dio por entredgº A su boluntad del dho matias despinosa...». Según se deduce claramente de esta escritura, Celma había tomado a su cargo la pintura y estofado del retablo, pero había subcontratado la obra *de pincel* a otro artista a cambio de «... la mytad de lo que se tasase la pintura de los dhos tableros...»⁹.

Retorna así Juan Tomás Celma a su categoría de pintor sin obra conocida, aunque sospechamos que la subrogación de la pintura de Aldeamayor respondió a la práctica habitual de un artista cuyas capacidades se manifestaban plenamente en el trabajo del hierro, la madera y en el estofado y pintura de arquitecturas de retablos pero que, probablemente por un afán de dignificación social y profesional, se auto-denominaba pintor sin ejercer realmente tal actividad¹⁰.

Respecto a Matías de Espinosa, se nos muestra como un interesante pintor activo en el tercer cuarto del siglo XVI y, como ya se ha indicado, prácticamente desconocido. Hasta el presente se hallaban publicados de forma dispersa algunos datos sobre su vida y actividad profesional, estos últimos referentes a obras efímeras y por tanto desaparecidas.

Perteneció a una señera familia de artistas. Lo suponemos nacido en Valladolid en fecha indeterminada de la primera mitad del siglo XVI, hijo del pintor Francisco Martínez El Viejo y de Francisca de Espinosa, de quien tomaría el apellido. Era hermano de los pintores Francisco y Gregorio Martínez de Espinosa, y como apunta Juan Agapito y Revilla, probablemente el mayor de los tres¹¹. Casó con

⁹ Archivo Histórico Provincial de Valladolid. Protocolos. Leg. 348 (1566). Antonio Rodríguez (Valladolid). Fol. 103.

El sistema de subrogación no debía de ser infrecuente en la época, pero sí parece poco habitual que el artífice recibiera únicamente la mitad de la tasación.

¹⁰ Amelia GALLEGO DE MIGUEL: «En torno a la polifacética actividad de Juan Tomás y Juan Bautista Celma», en *BSAA*, LVI (1990), 499-517, p. 503, destaca el hecho de que, siendo Juan Tomás Celma rejero, escultor y pintor, utilizara únicamente el último de estos títulos con la probable finalidad de obtener una consideración social que el carácter artesanal del trabajo en hierro le impediría.

¹¹ Gregorio fue bautizado en julio de 1547 y Francisco, que tenía diez años menos que él, hacia 1537. Matías sería el mayor y nacería, por tanto, con anterioridad a esta fecha.

Esta mayoría de edad de Matías respecto a sus hermanos la fundamenta Agapito en el papel preeminente que jugó en la contratación de las pinturas de la Puerta del Campo en 1565, comportándose como cabeza de la familia Martínez de Espinosa y jefe del taller artístico (Francisco Martínez el Viejo había muerto en 1560).

Se consigna también la presencia de una hermana, Magdalena, que asimismo adoptaría el apellido materno. Juan AGAPITO Y REVILLA: *La Pintura en Valladolid*, Valladolid, 1925-1943, pp. 171-172.

También Martí y Monsó recoge la existencia de un Matías de Espinosa hermano de Francisco y Gregorio Martínez, pero no lo relaciona con el pintor del mismo nombre. J. MARTI Y MONSO: *Op. Cit.*, p. 526.

Francisca de Sagredo y murió joven, entre el 12 de agosto de 1568 y el 28 de julio de 1570¹².

Las únicas referencias a su actividad profesional conocidas hasta ahora fueron publicadas por Martí y Monsó y se refieren a su intervención en las obras decorativas que entre marzo y mayo de 1565 y con motivo de la entrada en Valladolid de la reina Isabel de Valois, mujer de Felipe II, emprendió la por entonces villa del Pisuerga¹³. Además de los festejos propiamente dichos y de arquitecturas efímeras menores¹⁴ se acometió, como era habitual, el engalanamiento de la Puerta del Campo, una de las principales entradas al recinto urbano y lugar obligado para la recepción de visitantes ilustres¹⁵.

El proyecto correspondió al escultor Juan de Juni quien se haría cargo de la traza arquitectónica, la maestría de la obra y el trabajo de talla en madera del conjunto¹⁶, en tanto que el poeta Dámaso de Frías daba las órdenes para el programa iconográfico pintado que debía cubrirla y que, como era habitual, incluía representaciones de reyes, dioses de la mitología grecorromana, alegorías y personificaciones de ríos, singularmente el Pisuerga¹⁷.

¹² De 1568 es hasta el momento la última referencia en que aparece vivo. En julio de 1570 su mujer se declara viuda. J. MARTI Y MONSO: *Op. Cit.*, p. 526.

Carecemos de noticias respecto a su edad? Si admitimos con Agapito y Revilla que era algo mayor que sus hermanos, es probable que muriera antes de cumplir cuarenta años.

¹³ La documentación es muy completa. No se refiere a la contratación y desarrollo de las obras, sino a las declaraciones de pintores y testigos presentados como probanzas en un pleito que hubieron de presentar los artistas ante la Real Chancillería de Valladolid dado que el Ayuntamiento de la villa no consentía en pagar las cuantiosas demasías que habían llevado a cabo. MARTI Y MONSO, J.: *Op. Cit.*, pp. 423-428.

¹⁴ El Consistorio se había reunido el mes de marzo de 1565 y había acordado aderezar la Puerta del Campo y encomendar a Francisco de Salamanca (autor de la traza con arreglo a la cual se reconstruyó la villa tras el incendio de 1561) que se realizasen tres arcos triunfales en los lugares más destacados. Realmente sólo se realizó la ornamentación de aquella y uno de esos arcos, el situado en «el cabo de la Costanilla» es decir, al final de la calle de la Platería. Los otros dos —uno de los cuales iba a erigirse en la plazuela del Almirante— ni se iniciaron, dado el escaso tiempo que restaba hasta la llegada de la reina. M.^a Antonia FERNANDEZ DEL HOYO: *Desarrollo urbano y proceso histórico del Campo Grande de Valladolid*, Valladolid, 1981, p. 148.

¹⁵ La llamada Puerta del Campo, resto de la antigua cerca medieval de la villa, se alzaba en la entrada de la calle de Santiago, frente al Campo Grande. Para la Puerta del Campo y su papel urbanístico y monumental vid. Ana DOMINGUEZ RODRIGUEZ: *Aspectos del urbanismo vallisoletano en torno al año 1500: puertas, arrabales y puentes*. Madrid, 1976, pp. 14-16, y sobre todo M.^a A. FERNANDEZ DEL HOYO: *Op. Cit.*, pp. 145-168. Recoge esta autora también las intervenciones que sobre el Arco del Campo se realizaron con motivo de la regia visita en pp. 147-152.

¹⁶ Se recubrió la forma pétreo de la Puerta del Campo con obra de madera y telas pintadas, configurando a modo de arco de triunfo de único vano coronado por frontones y pirámide rematada en bolas de aspecto escorialense. A ambos lados, en la fachada que miraba al Campo Grande, se levantaron con estos mismos materiales sendas galerías elevadas —denominadas corredores en la documentación— con columnas y arcos de medio punto rematadas por escudos ovalados —tarjetas— y bolas. Conservamos un croquis de esta obra efímera entre la documentación presentada en el pleito antes citado y dado a conocer por J. MARTI Y MONSO: *Op. Cit.*, p. 427.

Para la intervención de Juan de Juni en la puerta del Campo, además de la obra citada de Martí y Monsó, vid. Juan José MARTIN GONZALEZ: *Juan de Juni, vida y obras*. Valladolid, 1974, pp. 354-356.

¹⁷ Se trata del autor del *Diálogo en Alabanza de Valladolid*, que aparece citado únicamente como Damasio. M.^a A. FERNANDEZ DEL HOYO: *Op. Cit.*, p. 148, nota 11.

Aunque la ejecución de este programa fue también ofrecida a Juan de Juni y al pintor Gaspar de Palencia, éstos rehusaron «porquellos tenían otras cosas en que entender». El consistorio debió de sacar entonces la obra a pregón, y en consecuencia «... En la villa de Valljd a veinte... de março de myll e qunjientos e sesenta e cinco años... pareció matias despinosa pintor... e dixo que por serbir a esta villa ponía e puso de Azer e pintar de negro e blanco e dorado e de bronze en el arco que haze en la puerta del canpo en la parte que myra acia el canpo vn quadro grande en medio del arco en el qual este pintado esta vā de Vallyd con mucha gente de la forma y manera que Damasio le dira encima deste quadro ara tres figuras rrei e rreina sentados en su trono y la fortuna a sus pies y encima desta figura vn dios Jupiter sobre un aguila en la piramide y los lados del quadro grande en los pedestales porna al Rei Anrrique de Francia e al principe de castilla y en los angulos del arco ques derecho pondra las tres gracias y en la cornisa que atraviesa por debaxo del quadro grande pondra una tarjeta con sus letras y ystorias que por el dho Damasio le seran señaladas en una memoria y en el otro lado del arco que mira a la calle de Santiago ara otro quadro grande de la mysama manera con la figura quel dho damasio le dara e sobre este quadro grande ara otra figura... e al lado del quadro grande otras dos y en los angulos del dho arco ara dos ystorias y en medio de la cornija una tarjeta con sus letras todo esto de la manera y forma que por el dicho Damasio le sera señalada... y estas figuras todas an de llebar sus letras lo qual ara e pintara como dho es. Ara ansimismo toda la arquitectura que fuere necesaria... e que le den ciento e cinquenta ducados de oro e mas diez ducados de prometido... la qual dha postura ansimysmo hizieron juntamente el dho espinosa e benito rraboyate e antonio de avila y señalose rremate para mañana miercoles veinte e uno de março deste año... matias despinosa. benito rrabuyate. Antonio de avila»¹⁸.

Desconocemos si hubo otras posturas y los pormenores del remate, que en cualquier caso recayó sobre estos tres artistas y sus talleres.

El elevado volumen de obra que debía realizarse y el escaso tiempo de que se disponía para ello motivó el que, de modo simultáneo, se adjudicara la ornamentación de las galerías erigidas a ambos lados del arco a los pintores de Cuéllar Juan y Julián Maldonado. Estos, sin embargo, traspasaron la obra a Rabuyate y consortes el 31 de marzo de 1565¹⁹. Matías de Espinosa se ocupó además de la realización del arco de la Costanilla²⁰.

Es suficientemente conocido cómo, entre la pléyade de pintores que trabajaron para poder finalizar la obra a tiempo, figuraban los hermanos menores de Matías,

¹⁸ J. MARTI Y MONSO: *Op. Cit.*, p. 425.

¹⁹ IDEM, *Ibid.*

²⁰ «Este día los dichos ss. acordaron y mandaron quel mayordomo Pradanos e juan de la moneda den a matias despinosa, pintor, ochenta baras de angeo para acauar de hazer el arco de la costanilla que esta haziendo».

«este dicho dia los dichos ss. mandaron librar a matias despinosa, pintor, a juan de la moneda doze ducados para en quenta de lo que ha de auer por hazer el arco de la costanilla para el rescibimiento de la rreyna nra. Sra.».

Archivo del Ayuntamiento de Valladolid, Libro de Acuerdos de 1561-1568, s/f. Publicado por Narciso ALONSO CORTES: *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1922, pp. 64-65.

Francisco y Gregorio Martínez, que contaban entonces 28 y 18 años de edad respectivamente.

Para no hacer esperar demasiado a la reina, el Regimiento hubo de reforzar el equipo de artistas con «... mas de cien obreros pintores para que acauasen la dha obra viendo que su magt. se detenía aguardando que la acauasen...». Tras una larga serie de avatares²¹ la obra estuvo finalizada el día 3 de mayo, festividad de la Cruz de Mayo, en que se efectuó la solemne entrada²².

De la actuación de Matías de Espinosa en las obras realizadas para la llegada de la reina Isabel de Valois puede deducirse que hacia 1565 el artista gozaba de un elevado crédito profesional sobre todo si, como supone Agapito y Revilla, era entonces la cabeza visible del taller pictórico de su difunto padre²². Por eso es difícil de explicar el que aceptase las humillantes condiciones impuestas por Juan Tomás Celma para las tablas de Aldeamayor de San Martín, cuya escritura de concierto debió de firmarse por esas fechas, posiblemente dentro del mismo año de 1565.

Las pinturas tenían que estar terminadas en ese año, pero la entrega se retrasó como consecuencia probablemente de la intervención de Espinosa en la decoración de la Puerta del Campo y Arco de la Costanilla, y no fueron entregadas hasta el 19 de marzo del año siguiente.

Como ya se ha indicado antes, se trata de ocho tablas que ocupan el banco y los dos cuerpos del retablo. Las tres del banco, de pequeñas dimensiones, representan de izquierda a derecha la imposición de la casulla a San Ildefonso, el Entierro de Cristo y la Epifanía. Las dos del primer cuerpo —flanqueando la imagen de la Virgen con el Niño—, la Anunciación y el Nacimiento, mientras que en las del último figuran la Visitación, Asunción y Purificación.

Se trata de escenas de composición geométrica que siguen modelos muy difundidos —posiblemente a través de grabados—, pero con una apreciable factura. Las figuras se tratan con monumentalidad y precisión de dibujo, bellamente compuestas y proporcionadas. Se muestran calmadas, majestuosas y elegantes, con vestiduras amplias de pliegues angulosos, desenvolviéndose en escenarios de arquitectura clasicista que se abren a amplios paisajes de cielos emborronados y vegetación muy contenida. El colorido es frío predominando los rosados y azules, con violentos toques de rojo en alguna de las composiciones —túnica de Santa Isabel, vestido del rey Gaspar, manto de San José en la Natividad—. Destacan por su calidad la Visitación, Asunción, Anunciación y Natividad, con sabia distribución de figuras y colores. Son el primer exponente en el territorio provincial de una corriente pictórica

²¹ Algunos aparecen relatados por Rabuyate en las probanzas del pleito que interpuso al Ayuntamiento: «... toda la arquitectura que la hize tres veces la primera que se llovio la segunda que mandaron pintarla de color de marmol/ la tercera que fuese de color de bronce. Otro las tarjetas que estauan todas acauadas y mandaron pintar de otra manera fuera de lo concertado en cada una un leon y una flor de lis y un castillo. Mas los rios que se ycieron tres beces porque estauan echas mugeres y despues... se mandaron azer mayores...». J. MARTI Y MONSO: *Op. Cit.*, p. 426.

²² Recogen la entrada los historiadores locales. Aparece también una breve regesto de dos descripciones manuscritas en Jenaro ALENDA Y MIRA: *Relaciones de solemnidades y Fiestas Públicas de España*. Madrid, 1903, vol. I, p. 64.

²³ J. AGAPITO Y REVILLA: *Op. Cit.*, p. 172.

manierista de raíz profundamente rafaelesca que pone de manifiesto el conocimiento de la pintura italiana por parte de su autor²⁴.

Es necesario por consiguiente preguntarse por la formación de Matías de Espinosa y los orígenes del acusado italianismo patente en su obra.

El primer contacto con la pintura tendría lugar en el taller de su padre, Francisco Martínez. Pero la modestia de este artista²⁵ obliga a pensar en otra personalidad más potente como responsable de la configuración de su lenguaje formal. Sin que podamos descartar una hipotética estancia en Italia, sería seguramente el contacto en Valladolid con el pintor florentino Benito Rabuyate lo que determinaría su modo de pintar.

Fue Rabuyate un artista de gran relevancia y fama en su época, según se desprende de la numerosa documentación a él referida²⁶. Desgraciadamente no conocemos su obra²⁷ y eso nos impide valorar justamente la trascendencia que debió de tener en el desarrollo de la pintura vallisoletana de la segunda mitad del siglo XVI.

Nacido en la ciudad de Florencia, fue gran amigo de Juan de Juni. Era pintor de pincel, no de retablos ni imagería²⁸. Obtuvo fama como retratista y sabemos de su afición por trabajar sobre modelos del natural. Debía de ser algo mayor que Matías de Espinosa. Murió en 1591.

Las noticias más tempranas sobre su estancia en Valladolid, donde se avecindaría, proceden de 1552 en que aparece trabajando como fresquista²⁹. En 1565 for-

²⁴ J. M.^a CAAMAÑO MARTINEZ: *Art. Cit.*, p. 14.

²⁵ Su obra es, hasta el momento, desconocida, y los datos sobre su vida y actividades no permiten pensar que se tratara de un artista destacado en el Valladolid del siglo XVI. J. AGAPITO Y REVILLA: *Op. Cit.*, pp. 171-172.

²⁶ No se han conservado las obras de Rabuyate, pero conocemos muchos aspectos sobre sus actividades porque, hombre muy celoso de sus derechos, entabló frecuentemente pleitos contra sus clientes.

Algunos de estos pleitos han sido publicados y como es habitual proporcionan interesante información. Así, por las declaraciones de testigos en el que interpuso contra Gaspar de Alderete por la pintura del retablo de su capilla en San Antolín de Tordesillas sabemos «que el dho benedito rraboyate es pintor muy bueno y muy perito y aprobado en su off^o y persona tal que su magt. le a cometido las obras de la capilla mayor del bosque de segovia e otras muchas pinturas de su mt. e las obras del colegio de san gregorio de... Vallid y de otras muchas ptes destos rreinos... quel dho benedito rraboyate es florentin y persona q por off^o a ganado mucha cantidad de hacienda por ser muy buen artífice y muy perito en la pintura y rretratos...», o que «... rrabuyate es muy buen pintor y uno de los mejores que ay agora en el rreyno... este testigo a visto muchas obras hechas de la mano del dicho benedito...». J. MARTI Y MONSO: *Op. Cit.*, p. 435.

Un estudio global de la vida y obra de Rabuyate en Juan AGAPITO Y REVILLA: *Op. Cit.*, pp. 140-155.

²⁷ J. AGAPITO Y REVILLA: *Op. Cit.*, p. 152, le atribuye una Sagrada Familia con San Juanito, copia de Rafael, que se conserva en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid y que, al parecer, formaba parte de la colección de pinturas que dejó a su muerte el artista florentino. En los fondos del citado museo se encuentran en realidad tres copias de esta obra, que posiblemente formen parte del grupo de seis que se relacionan en el testamento de Rabuyate.

²⁸ En el pleito que entabló contra Gaspar de Alderete declaró el pintor Juan de Villena que «... Rabuyate es buen pintor pero no sabe dorar ny estofar ni encarnar...». J. MARTI Y MONSO: *Op. Cit.*, p. 436.

²⁹ En ese año comenzó a pintar al fresco la capilla de su compatriota Francisco Lomelín en el convento de la Concepción de Valladolid. Como la mayor parte de su obra documentada, terminó en pleito. J. MARTI Y MONSO: *Op. Cit.*, pp. 447-448. También al fresco y antes de 1570 realizó un Descendimiento en la iglesia de San Andrés de Valladolid, que finalizó en pleito. J. AGAPITO Y REVILLA: *Op. Cit.*, p. 141.

mó compañía con Matías de Espinosa para la pintura de la Puerta del Campo. En 1566 y 1569 pleteó por obras no realizadas en Peñafiel y Tordesillas³⁰.

Redactó testamento y codicilo en los que, además de mandar enterrarse en la iglesia de Santiago, de donde era parroquiano, enumeraba su colección de estampas y pinturas, que fueron extractadas por Martí y Monsó y estudiadas con más detenimiento por Agapito y Revilla³¹. El florentino poseía copias de obras de Leonardo, Salviati, Andrea del Sarto, Sebastiano del Piombo, Correggio, Parmiggianino, Miguel Angel y Rafael. Tal colección sería, sin duda alguna, motivo de atención por parte de los artistas locales, que la estudiarían y dibujarían constituyendo el taller de Rabuyate, en palabras de Agapito y Revilla, una especie de Academia pictórica, y desde luego foco del que emanarían no pocas influencias italianizantes³².

Con Rabuyate y en su taller aprendería Matías de Espinosa el modo de hacer de los grandes pintores del renacimiento italiano, y en particular de Rafael de Urbino, de quien aquél poseía varias copias³³.

Serían estas obras las que más fuerte impronta dejaran en el pintor vallisoletano tanto en la configuración de los tipos como en la disposición de arquitecturas y vegetación, composición y gamas de color. Ya Caamaño advirtió la semejanza del dosel de la Virgen de la Anunciación de Aldeamayor con el que figura en la Virgen del Baldaquino, y señaló que el grupo de la Sagrada Familia en la Epifanía del mismo retablo era trasunto de una Sagrada Familia del pintor de Urbino³⁴.

Matías de Espinosa murió pronto, pero Rabuyate continuaría ejerciendo su magisterio en la villa del Pisuerga todavía durante dos décadas. Su influencia —junto a la de otros artistas italianos establecidos en Valladolid, como Antonio Stella³⁵—, tuvo que ser decisiva en la formación de los pintores de la segunda mitad de la centuria, como lo prueba la obra conocida de Gregorio Martínez, uno de los pintores más destacados del último renacimiento en Valladolid³⁶.

³⁰ IDEM, pp. 141-144.

³¹ J. MARTI Y MONSO: *Op. Cit.*, pp. 451-453. J. AGAPITO Y REVILLA: *Op. Cit.*, pp. 145-148.

³² Rabuyate era consciente del valor de esa colección de pintura, y dejó dispuesto al morir que una parte de ella se destinara precisamente a estudio de artistas. J. AGAPITO Y REVILLA: *Op. Cit.*, p. 147.

³³ Entre las pinturas que se relacionan en el testamento de Rabuyate figuran «... Una tabla de nuestra señora de rafael durbina con los dos niños que tiran del rretulo con sant Josep que balen vte y cinco ducados. Yten cinco lienços grandes de la misma ymagen de rrafael que valen treinta ducados. dos lienços de nuestra señora de rrafael Durbina que balen doce ducados». IDEM, *Ibid.*

³⁴ J. M.^a CAAMAÑO MARTINEZ: *Art. Cit.*, pp. 14-15.

³⁵ Sobre este artista romano activo en Valladolid, vid. M.^a A. FERNANDEZ DEL HOYO: «Antonio Stella, pintor italiano», en el *BSAA* XLVI (1980), pp. 507-513.

³⁶ Se trata del hijo menor de Francisco Martínez El Viejo. Para este artista y su obra vid. J. MARTI Y MONSO: *Op. Cit.*, pp. 512-529; J. AGAPITO Y REVILLA: *Op. Cit.*, pp. 170-187; E. GARCIA CHICO: *Documentos...*, tomo III-1, *Op. Cit.*, pp. 192-194; Diego ANGULO INIGUEZ: *La Pintura del Renacimiento*. ARS HISPANIAE, vol. XII. Madrid, 1954, p. 296; Juan José MARTIN GONZALEZ: «El pintor Gregorio Martínez», en el *BSAA* XXI-XXII (1956), pp. 81-92; Jesús URREA y Enrique VALDIVIESO GONZALEZ: «Aportaciones a la historia de la pintura vallisoletana», en el *BSAA*, XXXVII (1971), 353-384, pp. 354-356; CATALOGO de la Exposición *Pintores Vallisoletanos. Siglos XVI al XVIII*, Valladolid, 1981.

LAMINA I



Aldeamayor de San Martín (Valladolid). Iglesia parroquial. Retablo de Santa María. Conjunto y detalles.

LAMINA II



Aldeamayor de San Martín (Valladolid). Iglesia parroquial. Detalles del retablo de Santa María.