

EL PINTOR GREGORIO MARTINEZ

Desde las páginas de los *Estudios histórico-artísticos* de Martí y Monsó se lanzó hace poco más de cincuenta años una justificada advertencia en pro de una mejor estimación del pintor Gregorio Martínez, el Martínez a secas como habitualmente se le llama. La documentación por Martí aducida permitió perfilar esta nebulosa figura hasta convertirla en una personalidad. Más tarde la pluma de Agapito y Revilla («*La pintura en Valladolid*», Imprenta Castellana, 1925-43) escribía, con los datos de aquel autor, los hallados por Alonso Cortés y los suyos propios, un primer intento biográfico, cuajado de alabanzas para el pintor. Ultimamente estas referencias han sido ampliadas por García Chico en sus *Documentos para el estudio del arte en Castilla, Pintores*, de forma que ya se poseen los elementos históricos fundamentales para conocer perfectamente la obra del maestro. Puede decirse que fué Bosarte quien rompiera las primeras lanzas reivindicando a Martínez. Un especialista tan insigne de nuestro arte como Angulo Iñiguez (*Pintura del Renacimiento*, volumen XII de *Ars Hispaniae*, Madrid, 1954) le ha juzgado recientemente como «la personalidad artística más destacada en esta última etapa renacentista en Valladolid».

Los cuadros de Martínez no han tenido hasta ahora la divulgación y el comentario que merecen, si se exceptúa la Anunciación del Museo de Valladolid. He aquí lo que ahora, modestamente, emprendemos, alentados por señalar el valor de los problemas pictóricos acometidos por Martínez, que demuestran que éste no es un mero pintor local, sino que figura entre los primeros artistas del país que sienten las novedades estéticas trasmitidas desde Italia.

Viene al mundo Gregorio Martínez en 1547, hijo del pintor Francisco Martínez el Viejo y de Francisca de Espinosa. D. Narciso Alonso Cortés (*Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII*, en el Boletín de la Real Academia de la Historia, Tomo 80, pág. 530) halló la partida de bautismo,

correspondiente a la parroquia de San Miguel. En esta colación debieron de transcurrir sus días, pues aunque consta que su madre le dejó una casa en la Plaza Mayor, por una cita de 1586 sabemos habitaba en las casas de Juan Vizcaíno, «detrás de San Miguel», es decir, entiéndase la vieja y desaparecida iglesia de San Miguel.

El hogar paterno le facilitó los instrumentos de trabajo y las primeras lecciones. Tuvo en seguida contacto con el pintor italiano Benito Rabuyate, dato que sirve a Agapito y Revilla para suponer una segunda y decisiva formación del maestro. Fué con motivo de un contrato de 1565, según el cual los tres hijos pintores de Francisco Martínez el Viejo, Gregorio, Francisco y Matías, se comprometían a pintar de consuno con Benito Rabuyate y Antonio de Avila, el Arco de la Puerta del Campo, decorado para recibir a la reina Isabel de Valois. No debió de ser grande la participación de Gregorio Martínez, toda vez que sólo contaba diez y ocho años, pero sin duda le sirvió de acicate el trabajar junto a maestro tan acreditado como Rabuyate. Sería ésta, por tanto, la fuente directa para su manifiesto y declarado italianismo, pues no hay antecedentes de viaje a Italia, menos contándose con una declaración de pobreza hecha en 1580. En el testamento que hiciera Rabuyate en 1589 se citan cuadros originales de Miguel Angel, Rafael, Salviati, Correggio, Parmigianino, etc., que nos explican no solamente las influencias recibidas por él, sino las que estos mismos cuadros (amén de las numerosas estampas) harían recaer sobre pintores de su vecindad, sobre Martínez a no dudarlo.

En 1568 contraía matrimonio con Baltasara Ordóñez, de la cual tuvo varios hijos, entre ellos Marcelo Martínez de Espinosa y Francisco Martínez, que fueron también pintores. Este último llegó a ser en el primer tercio del siglo XVII uno de los pintores más estimables de la escuela vallisoletana, aunque notablemente inferior a su padre.

Entre sus primeras pinturas contemos varios cobres que le encargara el Presidente del Consejo de Indias, Don Hernando de Vega, en 1580. Tuvo que litigar para percibir su importe y con objeto de ahorrarse gastos lo hizo por vía de pobreza. Con tal motivo el testigo Juan Cristóbal declaró que Gregorio Martínez era «pobre y miserable persona, que no tiene bienes muebles ni raíces que valgan 3.000 maravedís». Por fin la Audiencia de

Valladolid en 1587 sentenció a su favor, obligándose a la parte deudora al pago del débito. Suponemos que en los años siguientes mejoraría la situación del pintor, al aumentar también el número y la importancia de los encargos. De todas formas notorio resulta el bajo nivel económico en que se desenvolvían la mayor parte de los artistas.

Que durante estos años parecía absorberle la pintura de cobres, se confirma por un tríptico de tres planchas que le encargara Pompeyo Leoni, remiso también a la hora de pagar, como sabemos por un poder que daba en 1590 el pintor a Juan Cristóbal, residente en Madrid, para que en su nombre recibiera el importe.

El 2 de enero de 1583 contrataban Gregorio Martínez y Benito Ronco la pintura de seis paños de angeo para la iglesia de la Magdalena de Valladolid. Cada paño llevaría pintadas cuatro escenas de la Pasión, de las cuales Martínez haría veinte y su compañero cuatro. Se pintarían en blanco y negro, es decir, en grisalla, pues se destinaban a cubrir las paredes de la iglesia durante las solemnidades de Semana Santa, lo que requería una fúnebre coloración. El escultor Esteban Jordán dió la traza de la obra. En pésimo estado de conservación contempló Martí y Monsó estos paños, pero al menos entonces pudo hacer dibujos de ellos, ya que al presente ni siquiera esto resulta factible. Poco después, en 18 de marzo de 1585, Ronco y Martínez se convinieron para pintar tres paños para el monumento, destinados a la iglesia parroquial de Olmos de Esgueva. Contendrían también escenas de la Pasión en grisalla; seis historias haría Martínez y Ronco las restantes.

Sabido es cómo los pintores ajustaban igualmente la policromía de las esculturas. Aunque en rigor podemos considerar esta actividad como fundamentalmente de artesanía, sin embargo los contratos eran tentadores por el alto precio, sobre todo si se trataba de grandes retablos. Y no eran ciertamente muchas veces pintores mediocres los que acometían tales obras. El Cabildo burgalés firmó el 8 de febrero de 1593 con los pintores Diego de Urbina, vecino de Madrid, y Gregorio Martínez, el convenio de pintura del gran retablo de escultura de la capilla mayor de la Catedral. Se estipulaban dos años y medio para la ejecución, dándose casa a los pintores en Burgos para vivir y trabajar y quedando lógicamente obligados a residir en esta

ciudad el tiempo que durase la obra. Se comprende perfectamente esta medida, pues en caso contrario se hubiera tenido que mandar el retablo desarmado a Valladolid y Madrid, con las dificultades consiguientes y el riesgo a los deterioros, más graves después de pintada la obra. Además, de aquella manera el Cabildo controlaría la marcha del trabajo, pues con frecuencia los artistas en su afán de no perder clientela contrataban más de lo que podían ejecutar, originando dilaciones en las entregas. En once mil ducados se fijó el importe de la pintura del retablo.

Menudearon los pleitos con motivo de haberse apreciado deficiencias en la ejecución. Por ellos sabemos que Martínez en efecto residió en Burgos todo el tiempo que duró el trabajo de pintura, lo que le privó de recibir nuevos encargos en Valladolid. Que sepamos, tan sólo contrató durante su permanencia en Burgos la hechura de un diseño para una reja de la Catedral burgalesa.

En 1596 había ya finalizado Martínez sus tareas en Burgos y regresó a Valladolid. Aquí contrató la obra que más fama había de darle. Tenía el rico hombre de negocios italiano Fabio Nelli su capilla funeraria en la iglesia del Convento de S. Agustín y con objeto de embellecerla hizo llamar a Gregorio Martínez. Convino con él, a 14 de Mayo de 1596, la ejecución de un retablo de pintura y la decoración de las paredes de la capilla. Llevaría el retablo un cuadro grande del tema de la Anunciación, el de la Trinidad en el remate y los del Nacimiento, Adoración de los Reyes, Circuncisión y Presentación, en el banco. Pintaría además al temple en los muros de la capilla los cuatro Evangelistas, el Espíritu Santo y las Virtudes Fe, Esperanza y Caridad. Bosarte acertó a ver la capilla, deshaciéndose en elogios, tanto del retablo como de las pinturas murales. Respecto a éstas últimas, entre las que menciona las figuras de Adán y Eva, manifiesta la perfecta tonalidad de las carnes, la delicadeza de la ejecución, el relieve de las formas y la minuciosidad de la técnica, lo que le lleva a decir que parecían miniaturas en grande.

El siglo pasado fué derribada la capilla, perdiéndose de esta manera las pinturas murales. Para consolarnos queda el retablo. Es decir, con la exclaustración la pintura de la Anunciación ingresó en el Museo. Las tablas del banco pasaron a la colección formada por D. Pedro Pascasio Calvo y que poseen actualmente

los herederos, señores Finat Calvo. Agapito y Revilla consiguió hacer la identificación de dichas tablas, la cual no deja lugar a dudas.

La postrer cita documental que poseemos de Martínez es el contrato, hecho a 10 de abril de 1597, para hacer el dorado y pintura del retablo de la capilla de San Jacinto, en el claustro del Convento de San Pablo, propiedad del Dr. Mercado. Quedaba obligado a pintar una Asunción y diversos episodios de la vida de San Jacinto. No existe hoy el claustro y por tanto tampoco la capilla, y desconocemos el paradero del retablo, probablemente desaparecido.

Carecemos de otras noticias de Martínez después de este año. Martí y Monsó halló una partida de defunción correspondiente a la parroquia de Santiago, por la que constaba que en 1609 el cuerpo de un Gregorio Martínez fué llevado a la iglesia de San Juan. El solo nombre, tan corriente por otra parte, no constando, contra lo acostumbrado, indicación de oficio, no es suficiente para identificarle con el pintor. Agapito y Revilla señala un lapso de 1597 a 1609 para su muerte. Pero, ¿no resulta sorprendente que en los años cumbres de la obra del artista falten indicaciones relativas a él y en cambio menudeen las de sus hijos? Como se ha dicho, Martínez había contratado en 1597 un retablo para la capilla del Dr. Mercado. Pues bien, en noviembre de 1598 se vuelve a encargar otro retablo, pero no a él, sino a su hijo Francisco, cosa extraña si es que vivía el padre, ya que era éste mucho mejor pintor. Pero las dudas quedan disipadas examinando el testamento de Francisco Martínez, hecho a 16 de mayo de 1611 (García Chico, *Pintores*, I, 318). Declara éste entre otros extremos haber vendido unos cinco años atrás un lienzo de San Lorenzo que le dejara su padre. Esto ya de por sí dice que la muerte de Gregorio no pudo ser posterior a 1606. En otra cláusula se manifiesta que Francisco había sido nombrado curador de las personas y bienes de Marcelo Martínez y Ana María, sus hermanos; y que se habían hecho las «particiones» ante el escribano Juan Ramos (protocolos no conservados) el año 1597 o 1598. Estas particiones no se pueden referir sino a las de los bienes que les correspondían por el testamento y muerte de Gregorio Martínez. Por otra parte el nombramiento de Francisco como curador de sus hermanos se explica únicamente por el fallecimiento del padre, circunstancia razonable porque

Marcelo había nacido en 1590 y contaría por tanto siete u ocho años en la fecha en que se hacían las particiones. Según lo expresado, el óbito tuvo que producirse en 1597 ó 1598.

* * *

Extensa fama rodeó a Gregorio Martínez. Cuando el encargo del retablo de Burgos, los comisionados del Cabildo justificaban la elección de Urbina y Martínez por ser estos maestros «los más eminentes del reino en su arte»; puede que aquí se refieran expresamente a la policromía de la escultura. También lo abona el hecho de que habiendo tantos Martínez, firme él sus cuadros con un monograma en que sólo figura el apellido, dando por admitido que por antonomasia Martínez era solamente él. Que la valía de su arte era bien reconocida, se desprende igualmente de que en su testamentaría se tasó un lienzo con la imagen de San Lorenzo, ya aludido, en mil ducados, es decir, once mil reales. Para darnos idea del valor de la cifra, tengamos presente que toda la obra de pintura que le encargó Fabio Nelli para su capilla no suponía sino 7.000 reales. Añadamos que el Expolio del Greco fué tasado en 2.500 reales y que la «opus magnum», en calidad y dimensiones, de su pintura, el Entierro del Conde Orgaz, se tasó por unos peritos en 1.200 ducados y por otros en 1.600, abonándose al pintor sólo la primera cantidad. Pues bien, no hallando comprador su heredero, Francisco Martínez, se vió precisado a venderle al Padre Fray García Guerra, arzobispo de Méjico, en 1.600 reales.

Cuando se analizan los elementos que integran la pintura del maestro, se tiene ocasión de comprobar la diversa procedencia de los mismos, lo que hace de Martínez un pintor que sabe aprovecharse de la creación ajena sin renunciar a su propia iniciativa. En este campo de las influencias dos aspectos hemos de distinguir: el manierismo y el naciente naturalismo. Ellos informan toda la obra del pintor, bien que partiendo del primer supuesto, últimamente sea más dominante el segundo. No tuvo contacto apreciable con los manieristas toscanos (Beccafumi, Rosso, Pontormo), en cambio sí con Parmigianino. Algunas cabezas son similares a las pintadas por este pintor italiano. Recordemos que entre las atribuciones a Martínez hay una de

D. Vicente Carderera (Martí: *Estudios*, 513), quien hablando de un cuadro perteneciente al Marqués de Isla Fernández, del que no menciona asunto y cuyo paradero desconozco, afirma que «recuerda algo del Parmigianino». Ahora bien, Martínez no sólo sigue a los manieristas, sino que él mismo se comporta como manierista de las grandes figuras del Cinquecento italiano. El propio Carderera sobrevalora la Asunción del Museo diciendo que «es digna de Miguel Angel». Y Angulo Iníguez ha precisado, como luego se verá, el miguelangelismo de esta pintura. Sin embargo, como manierista que es, aun influenciado por Miguel Angel, no permite a sus figuras resolverse plásticamente. El vehículo de influencias tales no podían ser sino las estampas y dibujos que tan abundantemente circulaban por el mercado, sin olvidar los cuadros de Rabuyate, según ya se ha indicado. También en composición podemos apreciar préstamos de Rafael. Igualmente en composición y en tipos se percibe el evidente influjo de Correggio. Arrastrado por la corriente del italianismo, escasa relación presenta con los pintores nacionales. Tal vez sea más la coincidencia que la afinidad lo que le acerca al Divino Morales, por lo mucho que este pintor debe también al Parmigianino. Sin embargo, cuadros de Morales hubo de conocerlos porque se hallaban en cualquier rincón de la Península.

Pero en su época se debatía una lucha entre el agonizante manierismo, amante de caligrafías y bellas formas y colores, y el incipiente naturalismo, unido desde su alumbramiento al claroscuro. Este es el otro aspecto, y muy importantante, de la pintura de Martínez. Sería exagerado ver en él un «pioneer» de esta tendencia; es suficiente recordar que en 1575 está fechada la Adoración de los Pastores, de Navarrete, en El Escorial. Pero en cambio se mostró prontamente interesado por estos problemas, de suerte que precisa admitirle en el grupo de pintores españoles que marcha a la vanguardia del movimiento. Importa no olvidar que el gran adalid del naturalismo, Francisco Ribalta (1565-1628), es diez y ocho años más joven que él, y que sus obras ya verdaderamente tenebristas datan de la última década del siglo, lo mismo que las de Martínez. Este pintor puede englobarse dentro de la generación a la que pertenecen igualmente Pablo de Céspedes (nacido en 1548) y Blas de Prado (nacido ¿en 1545?).

Resalta la pintura de Martínez por su excelente dibujo, como

cabe apreciar en la cabeza de San José del cuadro de la Sagrada Familia en San Miguel, de Valladolid, por la recia monumentalidad de las figuras, por la delicadeza —tan italiana— de las actitudes, y por un colorido dulce, en el que predominan las tonalidades frías, azules y verdes especialmente.

Poco es lo que subsiste de la obra del pintor, aunque suficiente para valorarle. Algunas pinturas, como los paños de la iglesia de la Magdalena, dada su pésima conservación, son inservibles para nuestro estudio. Lo único realmente fecho es el retablo de la Anunciación. Por su antigüedad citamos antes la Sagrada Familia de la iglesia de San Miguel, pintada sobre lienzo y firmada con el monograma MR NEZ. Tal prioridad en fecha la justificamos por la minuciosidad del dibujo y la suavidad del claroscuro, tendencias propias de la primera mitad del siglo. Sabia es su composición. Las cabezas forman un triángulo, dando unidad psicológica al cuadro el juego de miradas. San José constituye un recio modelo, al que prestan escultórica monumentalidad los pliegues del manto. La Virgen responde a un tipo predilecto del maestro. Su manto verde oscuro forma un agradable contraste con el ocre de San José. Los dedos de la mano derecha se disponen de forma que será ya ritual en Martínez. Una toca de fina transparencia envuelve su cabeza, doblándose en múltiples y refulgentes pliegues. Al fondo se descubre un templo monóptero y cupulado, sin duda inspirado en San Pietro in Montorio de Roma. Las molduras de placa y las estatuas del ático hablan de los tiempos de la Contrarreforma. Con este fondo arquitectónico se robustece la sobria construcción de las figuras. Pese al italianismo del cuadro, lo español asoma en la equilibrada expresión del Santo y en la severidad del conjunto. Es obra que datará de la penúltima década del siglo xvi.

El resto de las pinturas de Martínez conservadas pueden considerarse del postrer decenio del siglo, como cabe deducir del intenso claroscuro que presentan y de la fecha conocida del retablo de la Anunciación, cuya pintura central custodia el Museo de Valladolid. Ya se dijo que dicho retablo fué contratado el 14 de mayo de 1596, con la obligación de darle terminado a fines de marzo del año siguiente. Representa el último que hiciera Martínez, pues poco después fallecía. Ejecutó la obra sobre tabla. La Anunciación es el patrón-medida del arte de Martínez. Hay razones para considerar esta pintura como la gran obra maestra

de la escuela vallisoletana de la segunda mitad del siglo xvi. En el pedestal del reclinatorio se lee el monograma del artista. Ha probado Angulo Iníguez que la composición de la pintura deriva de un grabado de Battista Franco (1498-1561), pintor y grabador veneciano que permaneció veinte años en Roma haciendo grabados de Miguel Angel, Rafael y Julio Romano. El grabado que inspirara a Gregorio Martínez traduce el arte de Miguel Angel, que por este medio se introduce en la obra del pintor vallisoletano. De todas formas es un miguelangelismo que aparece dominado y absorbido por otras preocupaciones, sobre todo por la de la luz. En efecto, la paloma actúa como fanal de luz, abriendo ese rompimiento de cielo de la parte superior del cuadro. El fondo betunoso permite el nítido siluetado de las figuras. Pese a este resplandor dorado, en el cuadro predominan las tonalidades frías. Tal vez haya que lamentar la escasa gracia de la figura y la pesadez de los pliegues del Arcángel San Gabriel.

Las tablas correspondientes al banco se hallan al presente en la colección Finat Calvo, de Valladolid. Las tablas de la Circuncisión y la Presentación, que miden 44 por 70 cm. irían situadas a los extremos, de acuerdo con su formato. No las hemos fotografiado porque una mano inexperta las ha cambiado totalmente de aspecto. Ambas se cubren con un pabellón verde, recogido por arriba. En el centro vendrían las dos tablas del Nacimiento y la Adoración de los Reyes, que miden 85 por 70 cm. La tabla del Nacimiento, de maravillosa composición, contiene la Adoración de los Padres y de los Angeles, con el Anuncio de los Pastores. Naturalismo y tenebrismo solicitan nuestra atención. Naturalismo de los tipos, cual San José o los pastores del fondo. Tenebrismo aún más dominante, pero no excesivo. El resplandor se condensa lógicamente donde carga la nota emotiva: en el grupo de la Virgen y el Niño. La intensa iluminación acentúa el corte de los perfiles. Las otras figuras se arropan en la penumbra. Pero las tinieblas del fondo se rasgan de improviso, bajando entre destellos el ángel anunciador, que transmite en medio de la noche a los pastores la buena nueva. Gloria que pertenece al tenebrismo es haber hecho apreciables estas figuras en la oscuridad. El naturalismo del cuadro nos ofrece su contrapunto en la figura de la Virgen, compuesta de una manera elegante, muy italiana. La manera de aplicar la luz y el escorzo se pueden explicar por mediación de algún grabado

o copia de la Virgen adorando al Niño, pintura de Correggio en el Museo de los Uffizi.

Un ambiente si cabe más naturalista y tenebrista advertimos en la Adoración de los Reyes, cuadro que prueba el recio hispanismo de Martínez. La luz se concentra en rostros y manos, espesando las tinieblas en los fondos.

En la misma colección vallisoletana existen dos cuadritos de Martínez, de que también da cuenta Agapito y Revilla. Uno está firmado con el típico monograma y representa a la Virgen acompañada de Santa Ana y San José, contemplando al Niño. Duerme éste plácidamente, tocando con las manos los instrumentos de la Pasión contenidos en una cesta. La ejecución es tan minuciosa, que esta diminuta tabla semeja una miniatura. Las tintas medias e irisaciones pregonan el ideal manierista del pintor. Un cuadro además donde predomina abrumadoramente la nota italiana. Un silencio a la italiana invade la escena; San José nos requiere que no le rompamos. La disposición en línea diagonal reconoce precedentes rafaelescos: Sagrada Familia del Cordero, 1507, y Sagrada Familia del Roble, ambas en el Museo del Prado. El alargamiento de los dedos y del cuello de la Virgen, el gracioso combamiento de éste, así como la disposición ovalada del rostro, revelan el indudable influjo del Parmigianino. Véase por ejemplo la cabeza de un dibujo de la Virgen acompañada de un ángel, en el Louvre. Por su parte el Niño posee expresión correggiesca. Sumamente curioso es su composición: parece una Venus veneciana, recostada sobre un gran almohadón.

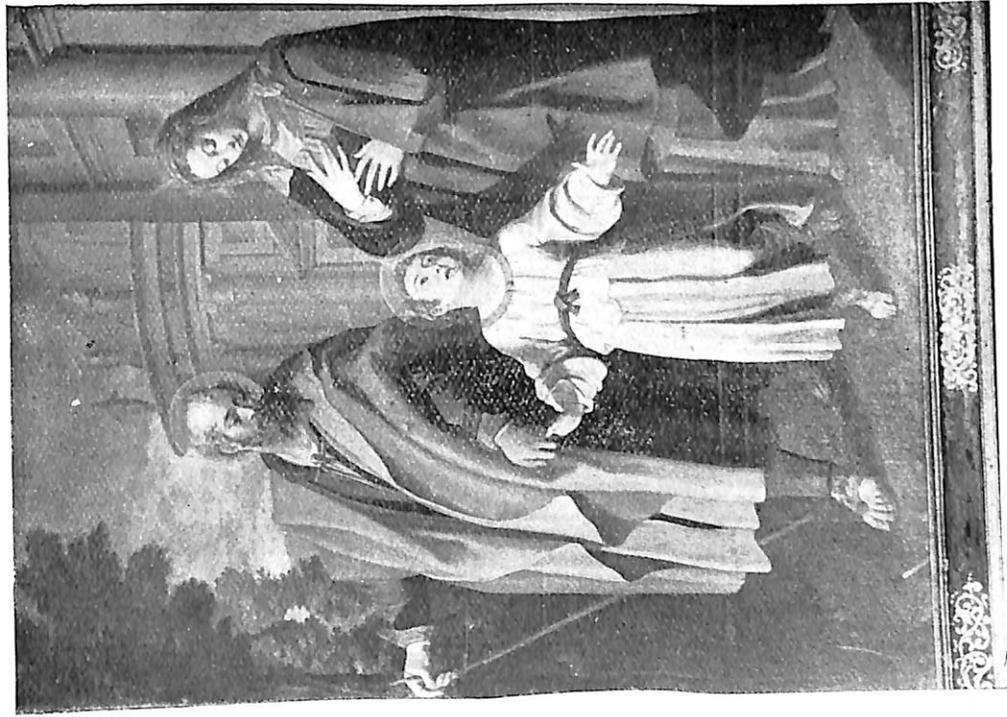
No es menor el italianismo del cuadro que efigia a la Virgen con Santo Domingo y Santa Catalina de Sena. La Santa identifiase por la corona de espinas, el libro, el corazón y el crucifijo; el Santo, por la vara de fundador, el ramo de azucenas y el perro con antorcha encendida cogida por la boca. La Virgen en trono, rodeada de Santos, es decir, la Sacra Conversación, ha sido tema habitual en la pintura italiana. Por eso se hace difícil reconocer modelo cabal para esta obra. Recordemos no obstante algunos cuadros similares. De 1508 data la Virgen del Baldaquino, de Rafael (Galería Pitti), en que el parentesco se acentúa por los ángeles que recogen el pabellón. Un cuadro del mismo tema que el de Martínez y muy semejante en composición es el de Juan Bautista Crespí, que guarda la Galería Brera de Milán. Crespí

vive entre 1557 y 1633; por eso es posible el influjo sobre Martínez, siempre por mediación de una estampa. Un dibujo del Louvre, de Parmigianino, conteniendo la representación de la Virgen en trono y San Jerónimo y San Francisco (1), nos señala otra similitud, probablemente fortuita, porque no le conocería Martínez. En cambio sí es más probable que grabados o copias le facilitaran el conocimiento de dos cuadros de Correggio que guardan estrecha proximidad con el cuadro de Martínez: la Virgen con San Francisco, San Juan y otros Santos, y la Virgen y San Jorge, ambos en el Museo de Dresde. En el primero San Francisco presenta la figura volcada hacia atrás, de precedentes mantegnescos como se sabe, que adopta igualmente Martínez para Santo Domingo. En el cuadro de San Jorge es la postura del Niño y del dominico. Muy del estilo del Correggio es igualmente la forma de pasar el manto por la cabeza, dejando ésta a medio cubrir.

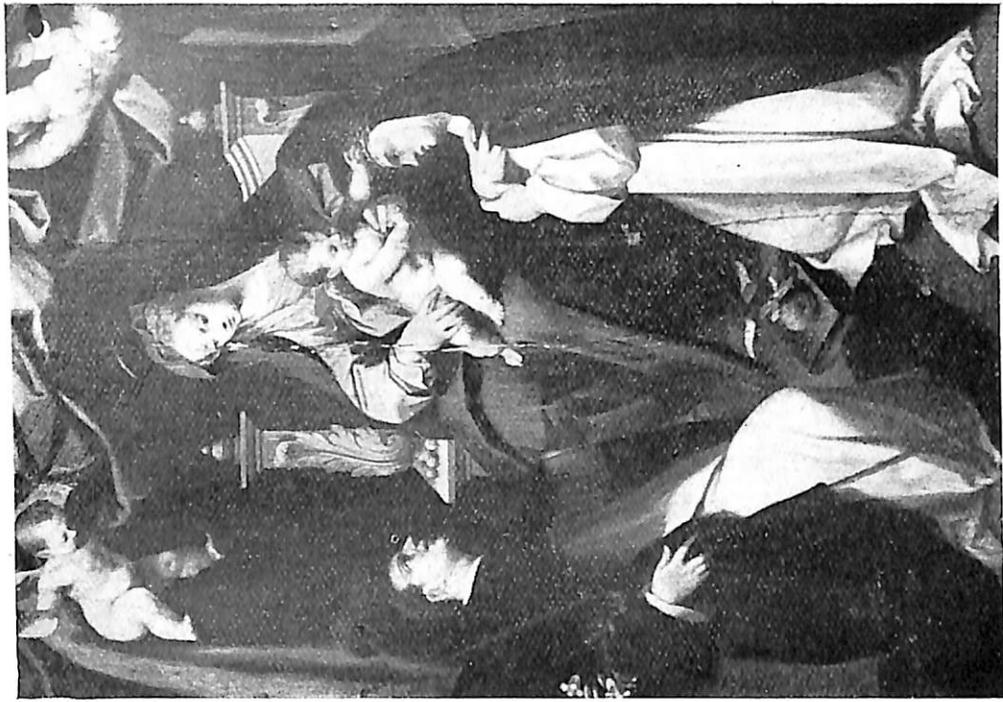
Sobran razones para asignar esta tabla a Martínez: la identidad de formas y colorido; la semejanza de tipos, como el Niño, con su pelo rapado, el de la Virgen, también correghiesco; el cortinaje, verde y de duros pliegues, etc.

Existen otras atribuciones a Martínez, sobre las que el firmante no puede emitir opinión por no conocer los cuadros. Agapito y Revilla dice estar firmado por Martínez un cuadro de San Juan Bautista que posee la iglesia del Convento de las Gordillas (Avila). Señala Gómez Moreno como probable obra de este pintor las pinturas del retablo mayor de la capilla del Hospital de la Encarnación, de Zamora.

(1) *The drawings of Parmigianino*, por A. E. Popham, London, 1953. Lám LXVI.



1. Valladolid, iglesia de San Miguel. Sagrada Familia, por Gregorio Martínez.



2 La Virgen con Santo Domingo y Santa Catalina, por Gregorio Martínez. Colección Finat Calvo.



3. Valladolid. Museo Nacional de Escultura. Anunciación, por Gregorio Martínez.



4 y 5. Nacimiento y Adoración de los Reyes, por Gregorio Martínez, Valladolid, Colección Finat Calvo.



6. La Virgen con Santa Ana y San José, contemplando al Niño, por Gregorio Martínez. Colección Finat Calvo, Valladolid.