

# EL RETABLO DE SAN MARTIN DE MEDINA DEL CAMPO

por

JESÚS M.<sup>a</sup> CAAMAÑO MARTÍNEZ

Puesto que todavía falta una relación todo lo completa que sería de desear de la producción pictórica en Castilla, parece oportuno ir analizando las obras separadamente y con detalle. Se irá de este modo haciendo acopio de materiales que permitirán elevarse a una visión, en lo que cabe, sintética y total del panorama pictórico castellano. El retablo de San Martín de Medina del Campo —aunque no ignorado— merece así nuestra atención —por más que la supuesta paternidad berruguetesca de sus pinturas sería motivo bastante por sí mismo para ocuparnos de él en este año—.

Se asienta el retablo de San Martín sobre un basamento o zócalo de mármol rojo. Consta de un banco o predela, dos cuerpos, divididos en cinco calles, y tres áticos —dos formados por frontones curvos, coronando las calles laterales, y uno, terminado en frontón triangular, en la calle central—.

Originariamente debieron de disponerse sendos relieves o grupos escultóricos en las calles laterales del banco. En la calle central del mismo, comprendiendo el espacio del banco y el del primer cuerpo, se alzaría la primitiva custodia. La estatua sedente del santo titular —San Martín— ocupa la hornacina del segundo cuerpo en la calle central. Encima, un Calvario —también talla— completa la parte escultórica del retablo. El resto —áticos y calles laterales— ofrece un conjunto de siete tablas.

Los encasamientos están separados por columnas. Las columnas de los extremos dan unidad a los dos cuerpos del retablo. El banco sufrió ciertas alteraciones: permanecen las columnas que separan los encasamientos, pero a los lados, bajo las columnas que unifican

los dos cuerpos del retablo, faltan las piezas primitivas, que formarían parte del basamento de dichas columnas y, como todo el retablo, se cubrirían con menuda decoración de candelero. Ignoramos cómo sería la primitiva custodia. A los lados de la custodia actual hay sendas fajas decoradas, cuyo primitivo destino, como supuso Agapito y Revilla, fue sin duda el de guardapolvo o pulseras <sup>1</sup>.

Los encasamientos del banco presentan la misma organización que la capilla mayor de un templo gótico: se cubren con complicada bóveda de crucería de numerosas claves pinjantes y rasgan sus paños ventanales apuntados de tracería flamígera. Las hornacinas de la calle central se cubren, en cambio, con una venera renaciente.

Las basas de todas las columnas son áticas. Las de las dos grandes columnas laterales, por tradición gótica, ofrecen todavía un perfil poligonal. Los capiteles de todas ellas derivan del compuesto. Por fustes, capiteles, entablamentos, por todo el retablo, se extiende menuda decoración de candelero, en la que se alternan putti tirando de cuerdas pendientes de poleas, mascarones, guirnaldas, grutescos. Así, bajo las armas que campean en los fustes de las columnas laterales, se enfrentan dos centauros tocados con cascos y armados de escudo y alfanje; en el banco, sostienen singular combate unos amorcillos jinetes; cabezas de ángeles ornan los capiteles de las columnas laterales; palmetas, ovas, goterones se alinean en las cornisas; en el friso del segundo cuerpo, se agrupan y repiten grifos y cornucopias; y en el friso del primer cuerpo, cuatro escudos <sup>2</sup> portados por bustos alados que surgen de brotes vegetales.

De lo más fino es la bella tracería que encuadra la parte alta de los encasamientos de las calles laterales, en dos de los cuales se conserva tan sólo completa: a los lados de un flamero por eje, se desenvuelven las curvas y delicadas líneas de dos delfines en

<sup>1</sup> *Los retablos de Medina del Campo*, B. S. C. E., VII (1915-16), pp. 361 y 388.

En la pulsera hoy a la derecha, dentro de una cartela, aparece el monograma del nombre de MARIA.

<sup>2</sup> Consisten las armas de estos cuatro escudos en tres bandas o fajas, blasón de los Ribera. Las mismas armas campean en el fuste de la columna lateral izquierda y en el zócalo de este mismo lado, así como en una de las trompas del aifarje que cubre la capilla mayor.

En el fuste de la columna lateral derecha campea otro escudo, éste dividido en cuatro cuarteles: en el primero, cinco lises; en el segundo, tres lises, dos llaves y tres cuatrifolias; en el tercero, seis fajas dentadas; y en el cuarto, un león rampante con bordura de aspas, blasón de los Medina.

medio de brotes vegetales. Igual motivo y finura de talla ofrecen los relieves que, a manera de las volutas albertianas, sirven para enlazar los frontones curvos con el ático central.

En todos los encasamientos del banco, como se ha dicho, debió de haber primitivamente grupos escultóricos o relieves. Cuando lo vio Agapito y Revilla, se disponían en los citados encasamientos, de izquierda a derecha, las siguientes esculturas: 1) un San Roque; 2) historia de la Misa de San Gregorio; 3) relieve de la batalla de Clavijo; 4) una Purísima. Hoy, en el primer encasamiento se encuentra la Misa de San Gregorio —los del medio están vacíos— y ocupa el último la batalla de Clavijo<sup>3</sup>.

El relieve de Clavijo concede gran importancia al paisaje, que oculta parte de los ventanales flamígeros del fondo del encasamiento. Santiago, a caballo, de perfil, la capa al vuelo, gorro de peregrino y la diestra alzada con el arma, que hoy falta, avanza al galope sobre los moros caídos por tierra. Uno yace bajo el caballo del Apóstol, la cabeza separada del tronco y el alfanje de sus manos. Otro, de rodillas y de espaldas, con gran turbante, se apoya con el escudo en el suelo y trata de defenderse, lleno de pavor, con el alfanje hacia arriba a fin de herir al caballo. Junto a éste, un tercer moro, de rodillas, se vuelve también para hacer frente al Santo caballero. La escena se desarrolla en un paraje montañoso. Un moro huye a uña de caballo por la izquierda, volviendo la cabeza temeroso de que le den alcance. Al fondo, a la derecha, se alza un castillo con torre circular, matacanes y merlones, mas con fachada en piñón escalonado, una ventana y, debajo, una puerta encuadrada por gruesa moldura al modo de alfiz. Bajan del castillo, charlando, un caballero —en la actualidad, descabezado— con su paje o escudero. En el centro del paisaje, sobre una colina, una cabaña con dos árboles, al parecer, encinas.

La descripción hecha nos exime de insistir en el carácter hispanoflamenco de este encantador relieve, datable de hacia fines del xv: su detallismo sin freno, su sabor anecdótico, narrativo, sus

---

<sup>3</sup> El San Roque era una buena esculturita del xv y la Purísima una imagen del xviii, según nos informa TORMO (*Notas al estudio sobre "Los retablos de Medina del Campo"*, "Cast. Art. e Hist.", III, 1919, p. 49). Asimismo es ajeno al retablo, por más que su adaptación al marco y proximidad de estilo pudieran conducir a engaño, el relieve de Clavijo. En la visita realizada por Tormo, el señor cura le informó que esta pieza y el San Roque procedían de la iglesia medinense de Santiago el Real.

ensayos de perspectiva, la situación en igual plano de interés de hombres y cosas, de lo natural y sobrenatural, y ese plegar anguloso, especialmente marcado en la capa de Santiago, que, pasado el tiempo, volverá a poner de moda en tierra castellana el arte de Gregorio Fernández. De ser obra de artista flamenco —como podría hacernos conjeturar la fachada en piñón—, revelaría estar fuertemente hispanizado por la valentía y realismo con que aborda un tema iconográfico español, insistiendo en la nota sangrienta, y el ofrecernos esa moldura, a modo de alfiz, en la portada del castillo.

La escena de la Misa de San Gregorio se somete a una composición simétrica, cerrada, que responde a una visión unitaria, deseosa de plasmar la tercera dimensión. En el fondo y en el centro, el altar, cubierto con manteles y frontal con orla decorada con grutescos. Sobre el altar, retablo, a su vez en forma de capilla, en el que faltan las figuras de la milagrosa aparición —Cristo y los ángeles con los emblemas de la Pasión—. Ante el altar, San Gregorio, de espaldas, celebrando la Santa Misa. A un lado y otro, se escalonan los asistentes —ocho en total, cuatro a cada lado—, escalonamiento que se logra mediante las diferentes actitudes de los personajes, facilitado por las gradas que dan acceso al altar. Todas las figuras son de bulto redondo. Al fondo, a la izquierda, asoma la cabeza de un joven que mira por encima del hombro al libro, en cuya lectura se enfrasca un eclesiástico, sentado ante él, rechoncho, calvo, con lentes, vestido con holgado roquete. Enfrente a éstos, a la derecha, otros dos eclesiásticos, de pie, atentos al milagro, el uno con bonete, las manos juntas, el otro con capa pluvial y sosteniendo en sus manos la tiara pontificia. En primer plano, un cardenal a cada lado y, en el centro, dos acólitos, arrodillados, con alba y estola, en actitud ya de incensar, ya de portar un cirio en sus manos. Los acólitos, de acuerdo con su importancia secundaria, contraviniendo las reglas de la perspectiva clásica, son de menor tamaño que los cardenales, pese a estar en un mismo plano. Los cardenales están arrodillados ante sendos atriles. Mientras el de la derecha, con el capelo a la espalda, ha interrumpido la lectura para meditar, el de la izquierda, con el capelo puesto, apoyados los codos en el atril, se embebe en la lectura.

Encanta en esta escena la variedad de gestos, el afán de sorprender la vida, la acusada individualización de los tipos y rostros de los eclesiásticos. Gotizante es, pues, el realismo y minuciosidad de este grupo escultórico. Los lentes del eclesiástico, por ejemplo, son a la vez que muestra de detallismo insaciable una nota de carác-

ter, lo mismo que en el San Mateo (catedral de León) de Juan de Valmaseda, renacentista pero empapado de espíritu gótico. Mas, como ya se ha señalado, la sucesión de planos verticales y las claras líneas horizontales que ligan las figuras, obedecen, en cambio, a un concepto renacentista de la composición.

La estatua sedente de San Martín, que preside el retablo, presenta al santo con alba, estola, capa pluvial, guantes y mitra, el báculo en la izquierda e impartiendo su bendición con la derecha. El trono, de alto respaldo, presenta decoración de candelero. Con exactitud preciosista, se reproducen los bordados y pedrerías de las ropas litúrgicas. La orla de la capa pluvial se decora con grutescos. El rostro pierde aquí vida, sacrificada en pro de una actitud majestuosa, un tanto hierática, que refleja la dignidad del episcopado y de la santidad. Es la visión más moderna y escultórica de esos prelados entronizados que logran tan gran dignidad en el pincel de Bermejo.

Finalmente, completa el conjunto escultórico el Calvario del ático. El Cristo muerto en la cruz denota preocupación anatómica. El paño de pureza se quiebra en pliegues angulosos. A los lados, atados con cuerdas a unos troncos de árbol, en forzadas posturas, están los dos ladrones. El Buen Ladrón, imberbe y desnudo —cubierto sólo como Cristo con un paño de pureza—, con la cabeza vuelta hacia lo alto, manifiesta a través de su juventud y de su desnudez el estado de gracia en que muere. En contraposición, el Mal Ladrón, barbado, lleva las vestiduras del hombre viejo, del pecado, y toca su cabeza con un casquete o gorro. La Virgen —el manto recogido, las manos enlazadas— da expansión a su dolor. San Juan, mirando a Cristo —una mano en el pecho, en la izquierda un libro—, une su dolor al de María. Al pie de la cruz, de rodillas, en el arrebatado de su amor, la Magdalena. Es también el patetismo gótico el que aquí contrae las facciones y altera los rostros, cristalizando en esas bocas entreabiertas, nerviosamente curvadas; es esa misma tradición gótica que incorpora nuestro renacimiento y se mantiene en Valmaseda y Berruguete.

Para seguir el orden cronológico de las escenas evangélicas de las tablas hay que empezar por el segundo cuerpo de las calles laterales de la izquierda, pasar a las del primer cuerpo del mismo lado, de aquí a las del segundo cuerpo de la derecha y, finalmente, a las del primer cuerpo de este lado. De ese modo, se suceden los temas de la Anunciación, Visitación, Adoración de los pastores, Adoración

de los reyes, Circuncisión <sup>4</sup>, Huída a Egipto, Jesús entre los doctores y la Asunción.

El episodio de la Anunciación se desarrolla en una galería abierta a un jardín o huerto frondoso por arcos rebajados sobre columnas de capiteles jónicos y bases áticas. El techo es un rico artesonado renacentista; el piso, de baldosas negras y blancas. El arcángel, con cetro en su izquierda en torno al que se enrolla una filacteria con las palabras de salutación, detiene el vuelo —los pies sobre una nube— y señala con su diestra el texto, cuya lectura ha interrumpido María. La Virgen, que parecía estar sentada sobre unos cojines, con el libro en el regazo, hinca en tierra una rodilla ante la presencia del arcángel y abre los brazos en gesto sumiso. Viste túnica, manto, y se toca la cabeza con un paño que cae graciosamente en ruedo en torno al cuello. En la aureola de la Virgen —una doble circunferencia concéntrica— posa la paloma del Espíritu Santo. Detrás de la Virgen, sobre una mesa cubierta con tapete decorado a base de rombos, un jarrón con lirios.

La tabla de la Visitación presenta a la Virgen y a Santa Isabel, abrazándose, en primer término. El rostro de la Virgen, de rasgos idealizados, contrasta con el de Santa Isabel, fuertemente caracterizado, con la boca hundida, nariz corva y mandíbula prominente. Detrás de la Virgen, una joven acompañante. A la derecha, saliendo de la casa, Zacarías, apoyado en un bastón y una mano en la cabeza. Por este lado se extiende una fila de casas con grandes aleros y voladizos sostenidos por pivotes de madera; por la izquierda, árboles frondosos. Casas y árboles forman dos líneas convergentes hacia el fondo, donde se recorta un horizonte de altas montañas con luces cálidas.

La Adoración de los pastores reúne, como es frecuente, las tres adoraciones: la del Niño por sus padres, por los ángeles y por los pastores. El Niño, tendido sobre unas piedras, vuelve la cabeza hacia sus padres, que, de rodillas —San José con las manos juntas, la Virgen con las manos cruzadas sobre el pecho—, le están adorando. Por la izquierda asoman las cabezas del burro y el buey. Hacia el centro, recortándose sobre la mancha de la gran copa de un árbol, un grupo de ángeles entonan las palabras escritas en la tela que sostienen: GLORIA IN ECELSIS (sic) DEO. A un lado y otro se

<sup>4</sup> Aunque, de hecho, como tal tema no le correspondería este lugar, dado que, según suele suceder, se confunde frecuentemente con el de la Purificación —cual acaece en este caso—, se mantiene el orden cronológico.

abre un alto horizonte luminoso de ondulante línea de montañas. Por la derecha avanzan los pastores —el de delante el cayado al hombro y con una corona de flores en la cabeza, como un pastor de Garcilaso—, dominados por el misterio y en actitud de adoración.

Es la tabla de la Adoración de los reyes la que más ha sufrido. En primer plano, la Virgen, de tres cuartos de perfil, deja descansar una de sus manos en la rodilla, mientras con la otra sujeta al Niño, que, en el esfuerzo de tender sus brazos hacia el rey arrodillado, curva su cuerpo desnudo, tenso como un arco. Detrás de la Virgen, San José. El rey arrodillado —en el suelo el cofre— viste traje con ricos brocados, rameado. Tras él, de pie, se hallan los otros dos reyes con sus cofres —el negro con la diestra alzada, señalando la estrella—. Por la derecha asoma el rostro de uno de los de la comitiva. Unas ruinas de línea arquitectónica muy simple constituyen el escenario de la mitad izquierda del cuadro; la mitad derecha se abre a un paisaje con arquitecturas, al parecer, en ruinas.

Centra la escena de la Circuncisión el Niño, en brusco contraposto, a cuyos lados se inclinan la Madre, que lo sostiene, y el sacerdote, equilibrando la composición. Se destaca aún más la simetría deseada gracias a la mesa sobre ricas columnas, en la que descansan los pies del Niño, y al rostro de la mujer —sin duda la profetisa Ana— que se ve al fondo entre el sacerdote y la Virgen<sup>5</sup>. Detrás de la Virgen, el perfil de la sirvienta con la ofrenda en una cestilla sobre la cabeza; y detrás del sacerdote, tres personajes —un anciano (al parecer, San José) y dos rostros un tanto burlescos—. De la pedrería de la mitra del sacerdote y los brocados de la veste están pintados con minucioso cariño.

En la Huída a Egipto, la Virgen, con el Niño en el regazo, va sentada sobre el borriquillo, que avanza con la cabeza baja, mordisqueando unos hierbajos. San José camina a su lado, apoyándose en un palo, mientras con la diestra agarra las hojas de la palmera que el peso y esfuerzo de tres angelitos inclinan a su paso a fin de que sus dátiles sirvan de alimento a la Sagrada Familia. Un paisaje llano, con edificios, cerrado por una línea de montañas iluminadas, constituye el fondo de la tabla.

Limita el espacio de la escena de Jesús entre los doctores una sencilla arquitectura renaciente. Jesús, casi en el centro, se sienta

---

<sup>5</sup> Hemos ya aludido a como en el arte se funden frecuentemente las escenas de la Circuncisión y Purificación, mezclándose elementos de ambas.

en un estrado. Parece haberse escogido el momento en que responde al reproche paterno. La luz penetra por el fondo, por dos ventanas. Se reparten por la escena los sacerdotes, que, llenos de admiración, comentan excitados entre ellos. San José y la Virgen aparecen de pie, a la izquierda. En primer plano, se dibuja el perfil semítico e inteligente de un sacerdote, que contrasta con la expresión estólida de un niño con aspecto de enano.

En la tabla de la Asunción, María, sentada, en leve contraposto, la luna a sus plantas, sube al cielo en medio de un coro de ángeles y un cerco de nubes. Dos ángeles sostienen sobre su cabeza una corona; otros tocan instrumentos músicos —laúd, arpa, viola, flauta—; otros entonan himnos. En la parte inferior del cuadro se extiende un paisaje, en el que se divisa una ciudad junto al mar.

Las tablas de los áticos están dedicadas al Juicio Final. En el ático central, Cristo Juez, de medio cuerpo, entre resplandores, dicta la última sentencia. El manto cae a sus espaldas. Su torso desnudo deja ver la llaga del costado. Con enérgico gesto, baja su izquierda, señalando a los réprobos el camino de los infiernos, y alza su diestra, indicando a los elegidos el camino del cielo.

En correspondencia con la sentencia dictada, en el ático lateral que se encuentra a la izquierda de Cristo, los demonios se apoderan de los condenados, mientras que en el otro los ángeles conducen a los justos a la gloria. Los demonios empujan a los condenados hacia las fauces abiertas del Leviathan, donde reinan las tinieblas; los ángeles portan a los justos hacia el reino de la luz, representado por un sol esplendente. La anatomía se sacrifica a veces en aras de la expresión. Los demonios son monstruos alados, que cobran singular fuerza. La distribución de masas, luces y sombras es análoga en ambos áticos.

\* \* \*

La capilla mayor de la iglesia de San Martín, para donde se hizo y se conserva este retablo, se cubre con un buen alfarje, por cuyo arrocabe —a modo de entablamento— corre la inscripción: PEDRO DE RIBERA COMENDADOR DE CIECA CAVALLERIZO MAIOR / CAPITAN E ALCAIDE DE CARTAGENA E MARIA DE MEDINA SU MUGER CRIADOS DE L / OS PODEROSOS SEÑORES EL REI DON FERNANDO I LA REINA DO / ÑA ISABEL DE GLORIOSA MEMORIA EDIFICARON ESTA IGLE-



SIA E OSPITAL AÑO M(I)L E D XII <sup>6</sup>. En la costanera del evangelio de la capilla mayor se abre el enterramiento de Diego de Ribera († 1539), hijo de los fundadores, según nos informa la inscripción: **AQUI IAZE DIEGO DE RIBERA COMENDADOR / DE PEÑASENDE CAPITAN DE GENTE DE ARMAS / DE SU MAIESTAD FIIO MAIOR DEL COMEN / DADOR PEDRO DE RIBERA E DE DOÑA MARIA / DE MEDINA SU MUGER CAVALLERIZA MAIOR / DE LA CATHOLICA REINA DOÑA ISABEL FUN / DADORES DE ESTA IGLESIA FALLESCIO A / V DE IUNIO DE 1539 / REQUIESCANT IN PACE AMEN** <sup>7</sup>. La arquitectura de la capilla mayor, coincidente con la fecha dada en el arrocabe, no permite dudas acerca de la época de su construcción. Pero tanto de ella como del retablo, encargado por los mismos fundadores, como lo atestiguan los escudos, no hay ninguna otra noticia <sup>8</sup>.

Hablando del retablo, dice Tormo: la talla "en lo arquitectónico es de estilo personal de Felipe Vigarny, mas no creeré en modo alguno que sean suyas las esculturas más bellas" <sup>9</sup>. Gómez Moreno lo juzga obra probable de Pedro de Guadalupe <sup>10</sup>. Agapito y Revilla, tras jugar con varios nombres, se inclina a poner su escultura en relación con Vasco de la Zarza <sup>11</sup>. Weise, por su parte, se limita a destacar la influencia flamenca, al referirse a las fingidas bóvedas y ventanales flamígeros de los encasamientos del banco <sup>12</sup>.

En cuanto a las pinturas, si Agapito y Revilla inicialmente las juzgó de un autor muy ligado a Pedro Berruguete y lanzó el nombre

<sup>6</sup> El hospital a que alude la inscripción sería el llamado de "San Pedro de los Arcos", que se hallaba cerca de la iglesia de San Martín, según Agapito y Revilla (*O. c.*).

La data de la inscripción es 1512 y no 1514, como han leído algunos.

<sup>7</sup> Publicada ya por Agapito y Revilla.

<sup>8</sup> Nada aportan un memorial de Medina del Campo, del xvii, ni Ayllón, ni Moyano. Este último yerra al datar la fundación de la capilla de 1514, en vez de 1512, y al tomar por "medias tapas de sepulcro" el zócalo del retablo (vid. ILDEFONSO RODRÍGUEZ Y FERNÁNDEZ: *Historia de Medina del Campo*, Madrid, 1903-1904, pp. 418, 895 y 999). Asimismo nada encontramos a este respecto en el antiguo archivo parroquial.

<sup>9</sup> *O. c.*

<sup>10</sup> *Las Aguilas del Renacimiento Español*, Madrid, 1941, p. 153.

<sup>11</sup> *O. c.*

El mismo autor, en su libro *La pintura en Valladolid*, Valladolid, 1925-1943, pp. 127-128, no hace más que resumir los juicios que, confirmando unas veces y otras corrigiendo los suyos, emitieron Tormo y Gómez Moreno.

<sup>12</sup> *Spanische Plastik*, T. III, P. I, p. 10.

de Alonso Berruguete, a éste las atribuyeron Tormo y Gómez Moreno. Tormo comienza por considerarlas “de lo primero que haría el insigne artista al volver a España desde Italia”, pero, más adelante, las estima anteriores al viaje a Italia de Berruguete —que sitúa entre 1514 y 1516— e influenciadas sobre todo por Juan de Flandes. La fecha del retablo —concluye— no permite pensar en un discípulo de Alonso Berruguete; las pinturas o tienen que ser suyas o de un maestro al que él imitó<sup>13</sup>. Construída la capilla mayor de San Martín en 1512, cree Gómez Moreno<sup>14</sup> que “dataría de entonces o de algo antes el retablo, a juzgar por lo plateresco rudo de su talla con resabios góticos”; y que las pinturas serían obra de Alonso Berruguete anterior a su marcha a Italia. Finalmente, el profesor Angulo data las tablas de hacia el regreso de Alonso Berruguete de Italia —esto es, de hacia 1516— y las juzga de un artista cuyo parentesco estilístico con Berruguete “es lo suficientemente estrecho para que se haya considerado obra juvenil” de éste<sup>15</sup>.

En la talla del retablo, como ya se ha insistido, perviven recuerdos góticos. Las pervivencias góticas, arquitectónicamente, se reducen, en esencia, a la organización de los encasamientos del banco y al perfil de las basas de las columnas laterales. Mas la arquitectura de los encasamientos del banco persiste en obras de fecha bastante tardía, como en el retablo de San Gregorio —capilla de la misma advocación— de la catedral de Palencia (1528), y en el retablo mayor de San Pablo (Palencia), entre otros ejemplos. Por eso, como señaló Tormo, son más significativos los perfiles poligonales de las basas y ello es lo que nos impulsa a no considerar este retablo posterior a 1520, sino a datarlo de la segunda década del XVI, entre 1512 y la última fecha citada.

La talla, sin ser en exceso primorosa, no es ruda. Hay partes especialmente delicadas, como la tracería casi desaparecida de delfines y el remate con el mismo motivo que enlaza los áticos. Pero, con todo, no creemos pueda atribuirse ni a Vigarny ni a Vasco de la Zarza, por más que nos seduzca la tesis berruguetesca y recordemos el contrato firmado con el primero en 1519 y con el segundo en 1523<sup>16</sup>. En cuanto a Pedro de Guadalupe, muerto en 1530, año

<sup>13</sup> O. c.

<sup>14</sup> O. c., l. c.

<sup>15</sup> *Pintura del Renacimiento*, “Ars Hispaniae”, XII, p. 193.

<sup>16</sup> De 1519 es el contrato entre Berruguete y Vigarny por el que se comprometen a repartir las ganancias obtenidas en los cuatro años siguientes

en que otorga testamento en Valladolid, sabemos tuvo prestigio, rica hacienda y un activo y floreciente taller en esta capital<sup>17</sup>. De sus relaciones con Berruguete queda constancia en el pleito promovido en 1523 a causa del tríptico de la iglesia de San Lorenzo de Valladolid; pleito en el que Guadalupe —que declara en contra de Berruguete— dice conocerle desde hace unos dieciocho años poco más o menos<sup>18</sup>. Pero, hasta el momento, la parte que como entallador le cupo en el retablo mayor de la catedral palentina<sup>19</sup> es único punto de partida para hacer conjeturas en torno a su estilo y, hasta donde lo permiten las conjeturas, no encontramos parentesco entre el retablo palentino y el de San Martín.

Confesamos no poder sustituir las dadas por otras atribuciones precisas. Los motivos aislados no nos ofrecen elementos para ello. Así, los delfines enfrentados con brotes vegetales y flamero en medio, sirviendo de eje, es tema que se repite largamente en obras platerescas, como la portada del Colegio de Santa Cruz de Valladolid, la portada —de Cristóbal de Palacios— de la sinagoga del Tránsito en Toledo, y, elevado a tema único, en la tumba del canónigo Gregorio Fernández en la magistral de Alcalá de Henares. La preferencia que se advierte en el retablo de San Martín por la talla de carácter ornamental, en bajorrelieve, a base esencialmente de grutescos y temas meramente vegetales, hace pensar en un artista —ya sea de la región, ya proceda de afuera— emparentado artísticamente con el foco toledano. Hace pensar en un artista sin la calidad de Vasco de la Zarza, pero cuyo arte se alimenta de las mismas raíces, como el de los sepulcros platerescos procedentes de San Francisco de Cuéllar. Los grupos y esculturas denotan características semejantes.

---

a partir de esta fecha (vid. GÓMEZ MORENO: *O. c.*, p. 239-240); y de 1523, el contrato con de la Zarza para hacer de mancomún el retablo de la Mejorada, de Olmedo (GARCÍA CHICO: *Nuevos Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Escultores del siglo XVI*, Valladolid, 1959, pp. 11-13).

<sup>17</sup> Vid. NARCISO ALONSO CORTÉS: *Algunas noticias sobre Pedro de Guadalupe*, "Miscelánea Vallisoletana", Valladolid, 1955, II, p. 439; GARCÍA CHICO: *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. II. Escultores*, Valladolid, 1941, p. 10; AZCÁRATE: *Escultura del siglo XVI*, "Ars Hispaniae", XIII, pp. 80, 57 y 144-145; AZCÁRATE: *Un dato sobre Pedro de Guadalupe*, B. S. E. A. A., XXVI, 1960, p. 187.

<sup>18</sup> Pedro de Guadalupe estaba encargado de preparar las tablas del tríptico y Berruguete de su pintura (vid. MARTÍ MONSÓ: *Estudios histórico-artísticos*, Valladolid, 1901, p. 133 y ss.).

<sup>19</sup> Vid. JESÚS SAN MARTÍN: *El retablo mayor de la catedral de Palencia*. "Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses", X, 1953, p. 273.

El San Martín sedente del retablo de Medina, salvadas las distancias, tiene su parangón en el Dios Padre de la tumba de Gutierre de la Cueva <sup>20</sup>.

Respecto a las tablas, los puntos de contacto con el arte de Alonso Berruguete son a primera vista abrumadores. En la Anunciación, si la Virgen no se vuelve al arcángel con la brusquedad que en el relieve del mismo tema del retablo de la Mejorada, sino con cierta mesura y amaneramiento, tiene actitud semejante, y el paño que cubre su cabeza cae en ambos graciosamente en rodeo en torno al cuello; los brazos y manos de la Virgen se abren en gesto similar al que ofrece en la tabla de la Adoración de los pastores del retablo de San Benito; las ropas del arcángel rematan en líneas ondulantes, semejantes a las que prodiga Berruguete en muchas de sus pinturas y esculturas. En la tabla de la Visitación —aunque sin el arrebató que inspira la misma escena del retablo de Santa Ursula de Toledo—, Santa Isabel avanza y dobla su pierna izquierda en ese ángulo que tiene su parangón en la imagen del Santo titular del retablo de San Benito; pero la joven acompañante de la Virgen es, con todo, la de más sabor berruguetesco. Se ha insistido repetidamente en los caracteres comunes de la tabla de la Huída a Egipto con las del mismo tema de los retablos de San Benito y del Colegio de Irlandeses de Salamanca. Salta asimismo a la vista el parentesco entre la tabla de la Circuncisión y las versiones de Berruguete en el relieve del retablo de San Benito y en la pintura del citado Colegio de Irlandeses. Se atenúan, en cambio, mucho las semejanzas en las restantes tablas: Adoración de los pastores, Adoración de los reyes, Jesús entre los doctores y la Asunción <sup>21</sup>.

Abundan, pues, los argumentos a favor de la paternidad berruguetesca del retablo de San Martín. Mas en última instancia todo el parentesco se resuelve esencialmente en semejanzas de composición. Por eso, con el profesor Angulo, vemos en el autor del retablo de San Martín una personalidad distinta de la de Alonso Berruguete. Y el parentesco que los une no es preciso buscarlo en una relación

<sup>20</sup> Vid. BEATRICE GILMAN PROSKE: *Castilian Sculpture*, New York, 1951, p. 432, fig. 294.

<sup>21</sup> Entre ellas cabe, sin embargo, señalar algunas, como la análoga disposición del Niño en la Adoración de los pastores del retablo de los Irlandeses de Salamanca, entre otros elementos de menor significación, como los cofres de los Reyes del citado retablo y los relieves del mismo tema de los retablos de San Benito y Santiago, de Valladolid.



directa entre ambos artistas, pues sería simplemente explicable por haber bebido en fuentes comunes <sup>22</sup>.

En el retablo de San Martín de Medina del Campo se acusan influencias italianas y flamencas <sup>23</sup>. De ascendencia italiana es la idealización del rostro de la Virgen, con ecos rafaelescos; el carácter hercúleo y contraposto en que se presenta el Niño, tras el que late el espíritu de Miguel Ángel; el desarrollo de la escena de la Anunciación en una galería, no en un interior. Patentes estas calidades, rehuímos una más larga enumeración. En esquema, el autor debe a Italia aquello que, diríamos, se puede calificar de más formal. Al norte debe, en cambio, algo más hondo, que da otro sentido a su pintura: ese recrearse en los pormenores, tapete de la mesa, orla del manto de la Virgen, brocados y pedrería del traje del sacerdote en la Circuncisión y del rey arrodillado en la tabla de la Adoración. Alguna figura de abolengo leonardesco o la forma de tratar el cabello llegan tal vez a este artista a través de Durero. De Flandes asimismo proceden los ángeles de la Adoración de los pastores y la Asunción; el tipo de Zacarías, con la mano en la cabeza y ese aire que lo hermana con el San Antonio del Bosco, salvada la distancia; y, en fin, el amor por esos fondos con paisajes que, si bien se pueblan en algún caso con arquitecturas y ruinas que nos llevan a Italia, denotan un sentimiento casi romántico, que a Tormo le evocaba el recuerdo de Juan de Flandes. Incluso lo más italianizante del retablo, los justos y condenados de los áticos laterales, que podrían suscitar lejanos ecos signorellianos y son de lo más próximo a Berruguete, están tratados al mismo tiempo con un cierto expresivismo nórdico.

Es aquí palpable el cruce de influencias italoflamencas dominante en la pintura castellana del primer tercio del xvi. Sólo era, pues, posible atribuir esta obra al Berruguete anterior a su viaje a Italia, ya que nada tiene esencialmente en común con las pinturas documentadas de Berruguete a su regreso ni con las atribuciones italianas. Pero, para sostener tal hipótesis, habría que primero contestar a una pregunta por el momento sin respuesta: cómo y qué pintó Berruguete antes de su viaje a Italia. Las tablas del retablo de Santa Lucía, de Paredes de Nava, son, en composición y técnica, mucho más berruguetescas y sin duda de su círculo, pero, hoy, a

---

<sup>22</sup> Así, para la Huida a Egipto, pudieron haberse servido ambos de la estampa de Schongauer.

<sup>23</sup> Se ha insistido en estas últimas, evidentes y fuertes, llegándose casi a negar las primeras.

medida que se va conociendo un poco mejor la pintura castellana de la época, presenta mayores dificultades su atribución. García Chico ha documentado las pinturas del retablo mayor de Santa María la Sagrada de Tordehumos, en las que interviene Juan de Villoldo <sup>24</sup>, y, como dejando entrever su propia sospecha con palabras ajenas, ha reproducido las del profesor Angulo, quien encuentra este retablo "estrechamente relacionado con el de Santa Lucía de Paredes de Nava" <sup>25</sup>.

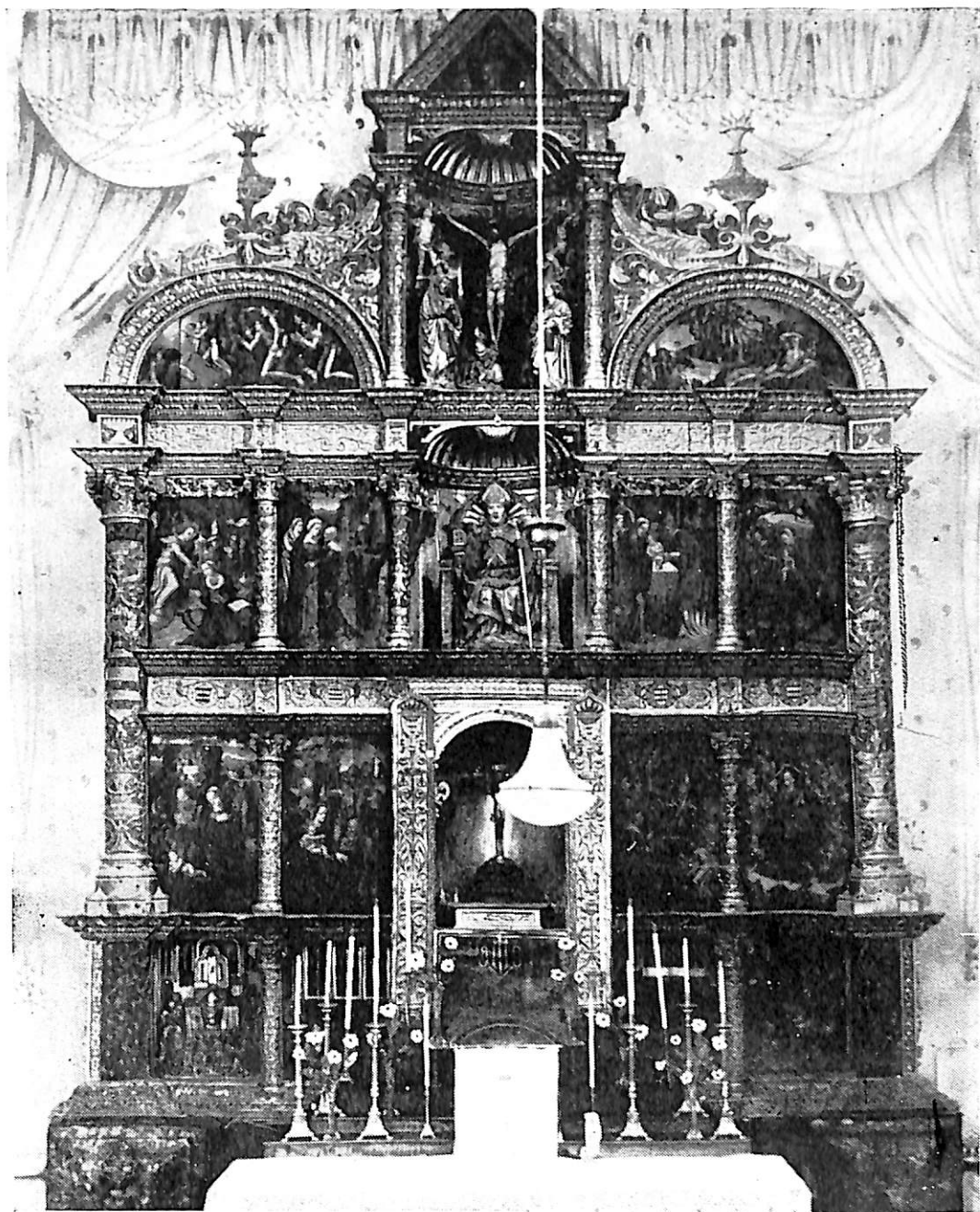
Desechada la atribución a Alonso Berruguete, habremos de limitarnos a alabar las calidades pictóricas y la personalidad del autor de este retablo sin hasta ahora poder añadir ninguna otra a su haber, mientras no se haya enriquecido aún más el acervo de obras y documentos.

---

<sup>24</sup> *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Partido Judicial de Medina de Rioseco*, Valladolid, 1959, pp. 82 y 85-86.

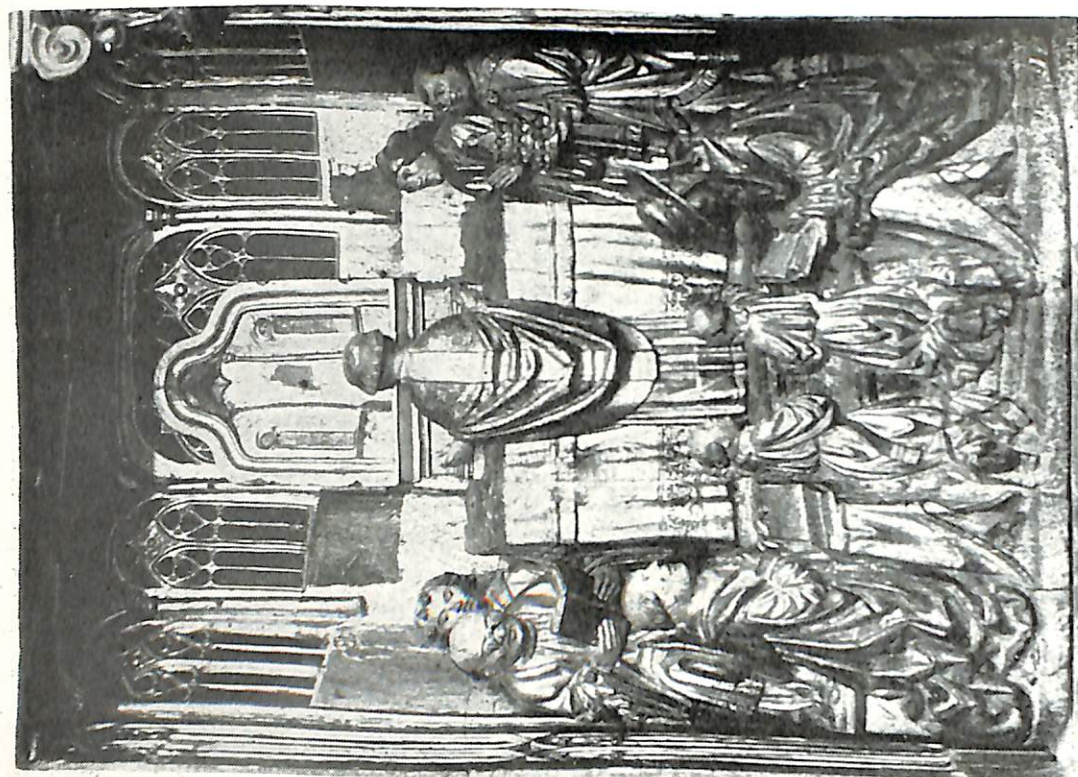
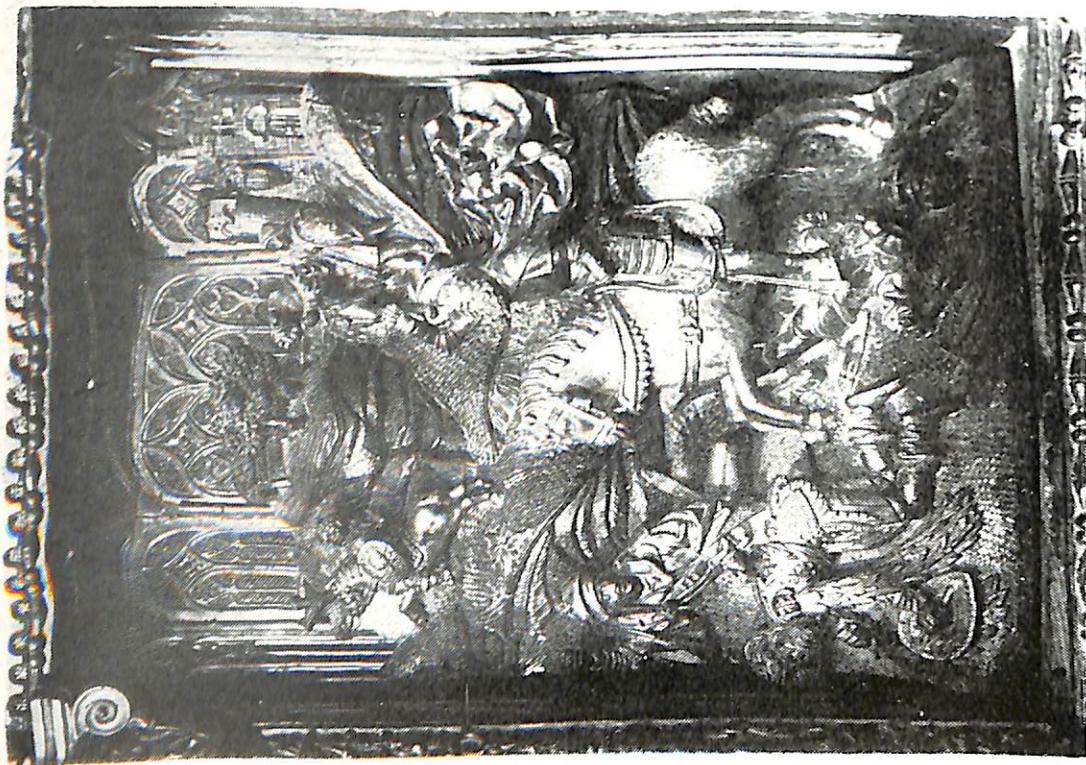
Acerca del retablo de San Martín, así como de su iglesia, véase también la obra de GARCÍA CHICO, de reciente aparición: *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Medina del Campo*, Valladolid, 1961, p. 91 y ss.

<sup>25</sup> O. c., p. 195.



Retablo de San Martín, de Medina del Campo.



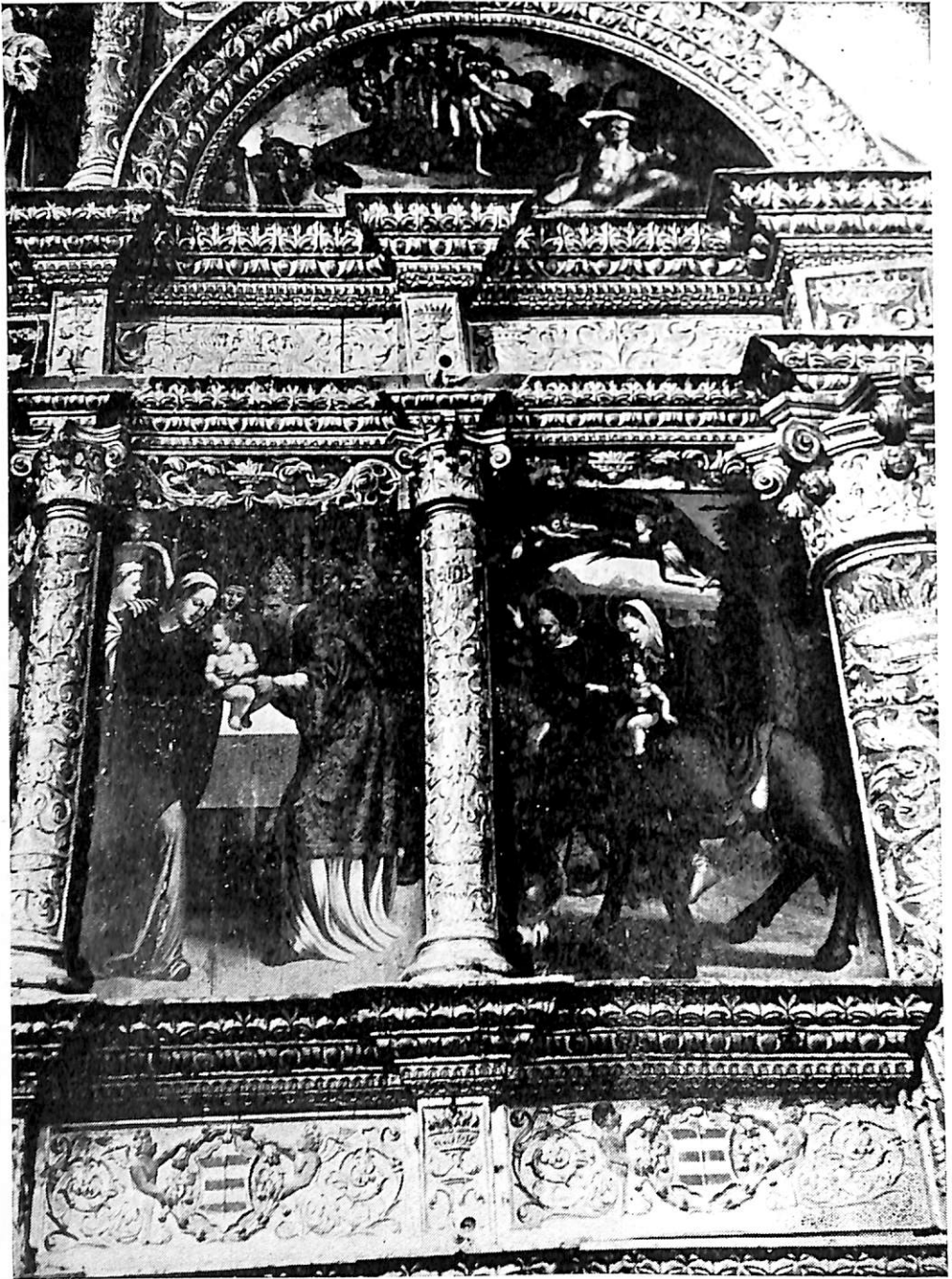


Retablo de San Martín, de Medina del Campo: Batalla de Clavijo; Misa, de San Gregorio

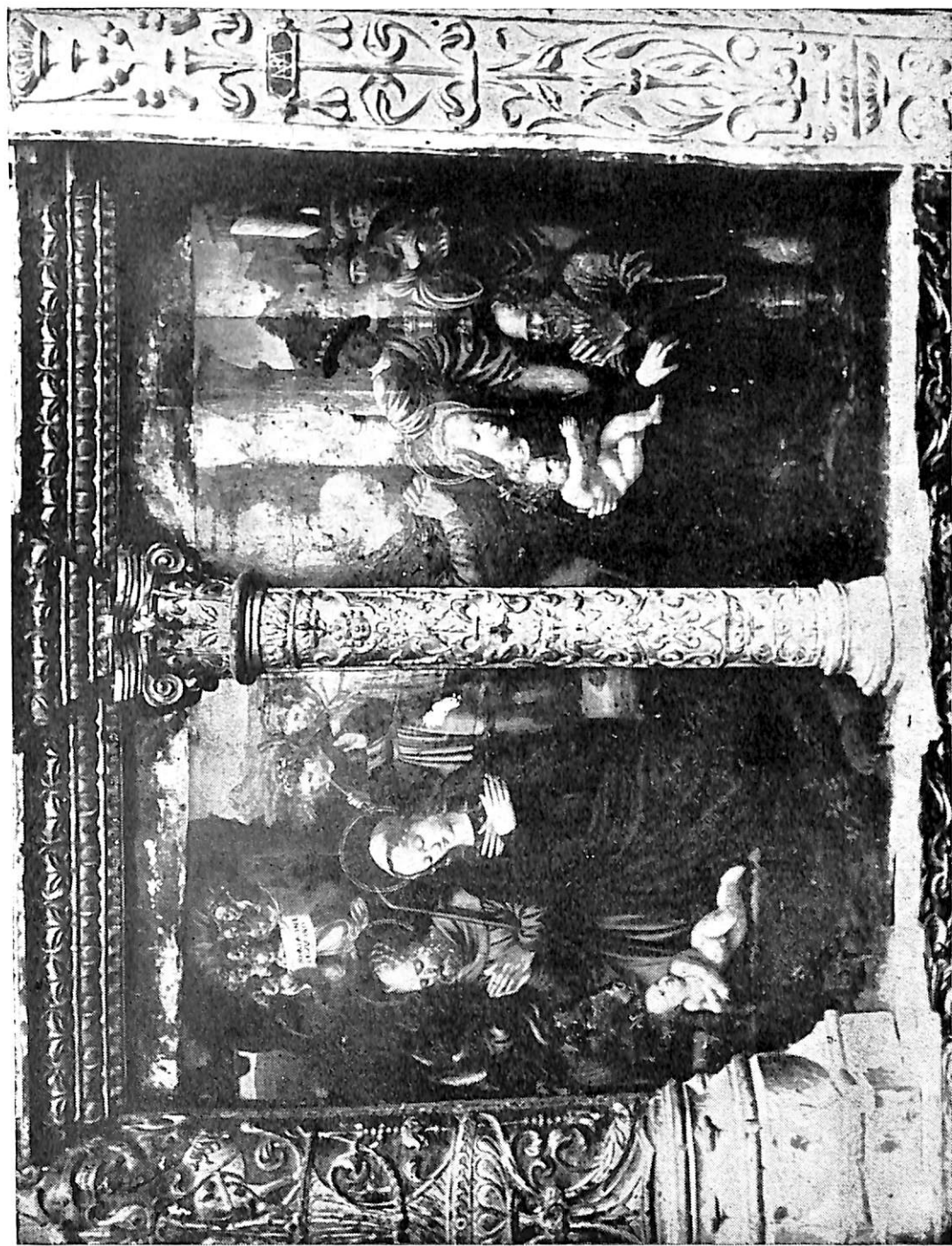




Retablo de San Martín, de Medina del Campo: Detalle.



Retablo de San Martín de Medina del Campo: Detalle.



Retablo de San Martín, de Medina del Campo: Detalle.





Retablo de San Martín, de Medina del Campo: Detalle.