

GONZALO GIL

Medina del Campo. Marcador de plata.

Don Fernando e donna Ysabel por la gracia de Dios, etc. Por quanto porque fue opuesto a vos Gonçalo Gil platero, veçino de la villa de Medina del Campo que non usavades bien e fielmente del ofiçio de marcador de la plata de la dicha villa de Medina que vos usavades e exerciades fuerdes preso en la nuestra corte e fuerdes condepnado por los del nuestro Consejo a pena de destierro de la dicha nuestra corte e de la dicha villa de Medina e su tierra por quanto nuestra merced e voluntad fuese que no usades del dicho ofiçio de marcador sin nuestra liçençia e mandado, despues de lo qual Nos por vos faser bien e merçed vos alçamos e quitamos la dicha pena de destierro de la dicha nuestra corte e de la dicha villa de Medina e su tierra. E agora por vos nos fue suplicado e pedido por merced que pues vos erades persona avile e suficiente para usar y exercer el dicho ofiçio de marcador vos dieseamos liçençia e facultad para ello o como la nuestra merced fuese. Sobre lo qual mandamos aver cierta ynformaçion de Pedro de Vegil nuestro platero e de otras personas por la qual paresçio que vos sois persona avile e suficiente para usar e exercer el dicho ofiçio de marcador syendo para el elegido en la dicha villa de Medina o en otras qualesquier cibdades e villas e logares de los dichos nuestros regnos e señorios fuerdes elegido e nombrado para el dicho ofiçio de marcador de la plata conforme a sus hordenanças podades usar e usedes del dicho ofiçio de marcador de la plata sin embargo de la dicha sentencia e de las penas que sobrello vos fueron puestas...

Dada en Barçelona a syete de noviembre de noventa e dos annos.

(A. G. S.: *Registro General del Sello*, XI, 1492, fol. 180.)

E. GARCÍA CHICO

UNAS TABLAS RENACENTISTAS, DE VILLAVERDE DE MEDINA

En los muros de la sacristía de la iglesia parroquial de Villaverde de Medina, sujetas por gruesas molduras de yeso —obra barroca— se conserva un conjunto de tablas del siglo XVI. Procedentes de éste u otros templos que hubo en la localidad¹, son seis interesantes tablas que merecen ser dadas a conocer. Forman claramente

¹ Confirman esta lógica suposición las referencias documentales a retablos de tablas reunidos en esta iglesia, descubiertas por D. Esteban García Chico. Por desgracia nada dicen en este caso sobre época y autores. Hemos de agradecer a D. Esteban García Chico el que también nos haya permitido sacar copias de las fotografías de estas tablas, encargadas por él para el próximo volumen del "Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid", que tiene en preparación.

por su distinta calidad —y atendiendo a sus hasta el momento desconocidos autores— dos grupos definidos. La tabla de la Flagelación y la de San Pedro pertenecen a un artista familiarizado con los aires renacentistas italianos, de fino pincel y manera a la que es difícil encontrar parangón entre los pintores castellanos contemporáneos. Las tablas del Nacimiento, Adoración de los Reyes, Llanto sobre Cristo muerto y Tentaciones de San Antonio son, en cambio, pinturas plenamente acordes con la tónica del ambiente castellano del momento. Las seis tablas, sin embargo, son coetáneas, como lo revelan las fechas que figuran en la tabla de San Pedro y en la del Nacimiento.

La tabla de la Flagelación ofrece un escenario arquitectónico. En primer término aparece Cristo atado a la columna entre dos sayones. La columna —con capitel renacentista derivación del corintio, enriquecido con una bella cabecita infantil en sustitución de la palmeta clásica— se yergue sobre un basamento, que constituye su mayor singularidad y encanto, formado por cuatro caballos unidos por los troncos. Cristo, doblado, a un lado de la columna —no delante de ella o rodeándola con los brazos, como es más frecuente— ocupa el justo medio de la composición. Los dos sayones, blandiendo el látigo, se contraponen y compensan. El de la izquierda, en atuendo soldadesco, ostenta poblada barba y revuelta cabellera que le cubre la frente. La parte izquierda de su cuerpo —brazo y pierna— se eluden merced al artilugio de ocultarla detrás de la columna. Su rostro, muy cerca del de Cristo, busca un efecto de contraste. (Cristo es un bello desnudo). Pero el contraste se busca asimismo, y especialmente, entre los dos sayones: no sólo en sus actitudes, en el contraposto ya apuntado, sino también en sus tipos. El sayón de la derecha, enormemente musculoso e intencionadamente deforme y caricaturesco, carece de barba y, frente al traje militar de su compañero, viste una ridícula camiseta y unos pantalones cortos no menos ridículos, que se sujeta con la mano libre del látigo. Por fondo, un muro en el que se abren dos ventanas entre pilastras y bajo friso con decoración plateresca. Decora también el muro un medallón con una cabeza galeada. En las ventanas, cuatro personajes asomados, de los que el tocado con casco representa sin duda a Pilatos, pudiendo ser los tres restantes Anás, Caifás y San Pedro². La luz penetra

² Correspondería a San Pedro el rostro compungido que aparece en segundo término en la ventana de la izquierda. Si, como es probable, esta tabla y la que

y se difunde a partir del ángulo superior izquierdo de la tabla, como bien marcadamente se acusa a través de la proyección de las sombras ³.

En la segunda tabla, un rico trono sirve de asiento a San Pedro, con los atributos papales. Esta segunda tabla no es en nada inferior a la primera. El liso respaldo del trono remata en frontón triangular en el que, pendiente de una argolla, cuelga una guirnalda y donde se mueven tres deliciosas figuritas desnudas —un hombre, en el eje, y un niño a cada lado—. Flanquean el respaldo dos decoradas pilastras con capiteles, el de la derecha animado con una magnífica cabeza de caballo y el de la izquierda con una cabecita infantil. Sobre las pilastras se contraponen dos graciosos genios alados de puntiagudas orejas ⁴. Constituyen los brazos del trono dos movidas curvas por lado, en forma de volutas. Decoran las volutas superiores, adaptándose a su curva, dos adolescentes desnudos, el de la izquierda con una filacteria. En las volutas inferiores se extiende una inscripción: en la de la izquierda, tras una gran A y entre dibujos florales, se inicia la frase evangélica alusiva al primado de Pedro ⁵, que continúa en la de la derecha ⁶, donde, más abajo, aparece la fecha (1541). San Pedro es una imponente figura llena de majestad, de facciones enérgicas. Viste ornada capa pluvial, se toca con la tiara, sujeta con la izquierda las llaves simbólicas de su doble potestad y protege con la derecha al donante, un clérigo ⁷. A los lados del trono y con la mirada fija en San Pedro, surgen dos medias figuras de singular carácter: la una calva y rasurada, la otra con poblada barba ⁸. La luz se difunde también desde el ángulo superior izquierdo.

describimos a continuación formaron parte de un mismo retablo dedicado al Príncipe de los Apóstoles, razón de más para, aprovechando una tradición iconográfica, representar a San Pedro entre los espectadores de la Flagelación.

³ Obsérvese, v. g., la sombra de la columna y las de las pilastras de las ventanas.

⁴ Acompaña al de la izquierda una cabeza un tanto monstruosa de caballo. Ignoramos el sentido que sin duda poseen éste y otros detalles ornamentales de la tabla.

⁵ "ET SVPE/ R AN PE/ TRAN" (sic).

⁶ "EDEFIC/ ABO E/ CLESIA(M)/ MEA" (sic).

⁷ Ciertos dibujos de las ropas de San Pedro, con apariencia de letras, no creemos tengan otro valor que el meramente ornamental.

⁸ La de la derecha parece llevar veste cardenalicia y la de la izquierda hábito monacal. Pudieran representar, por tanto, a San Jerónimo y a otro santo (¿San Agustín, San Benito?), pero no descartamos el posible significado simbólico de las mismas.

Es indudable que estas dos tablas son obra de un mismo pintor, ejecutadas con un espléndido dibujo, un cuidado estudio de luces y sombras, y una despreocupación por el color. Todo hace pensar en un artista formado en la Roma de las primeras décadas del quinientos, donde se han incorporado las enseñanzas del cuatrocientos florentino, especialmente. Los fondos arquitectónicos, que en Piero della Francesca o Mantegna sirven ante todo para crear profundos escenarios y sugerir la tercera dimensión, han dejado de ser —como cosa ya conquistada— una obsesión para el artista, que los emplea tan sólo como medio de realzar más la importancia de la figura humana. El papel que en ambas tablas se concede al caballo como elemento decorativo, la oposición de rostros barbados y rasurados, los rasgos de algunos de estos rostros e incluso algunas actitudes, parecen ser sugerencias leonardescas⁹. La guirnalda que cuelga en el frontón del trono de San Pedro es el motivo tan amado del Mantegna. Los geniecillos alados del mismo trono, en sus posturas, recuerdan los esclavos del techo de la Sixtina. Los nerviosos cuerpos de adolescentes de los brazos del trono parecen derivar también de Miguel Angel. El artista, así, combina elementos diversos asimilados en los primeros decenios del quinientos, cuyo precedente inmediato tal vez esté en una estampa de las tan difundidas de Raimondi.

En España no faltan ejemplos que traer a cuento, de desear hacer únicamente una enumeración erudita desprovista de utilidad. En la propia provincia de Valladolid, la tabla de San Bartolomé de la parroquial de Fompedraza lo representa sentado en un rico trono cuatrocentista de brazos avolutados y remate avenerado, en el que dos angelitos sostienen una guirnalda; y la tabla central del retablo de San Miguel de la parroquial de Ventosa de la Cuesta, presenta a la Virgen, al Niño y a Santa Ana, ésta en espléndido trono con brazos coronados por briosos caballos. Pero a nada conduce la cita de obras como las anteriores, que, salvo notas genéricas derivadas de la proximidad cronológica, nada tienen que ver entre sí ni con las tablas de Villaverde de Medina. Por el contrario, creemos merece constatarse cierta afinidad espiritual existente entre estas tablas de

El tema del caballo constituye un magnífico repertorio de dibujos de Leonardo; los rostros de los hipotéticos San Jerónimo y San Agustín pudieran derivar de los estudios fisonómicos del da Vinci; el brazo en alto del sayón con atuendo soldadesco parece mera reproducción de uno de los dibujos anatómicos de Leonardo. Precisamente el Rustici en el grupo escultórico del Baptisterio de Florencia, opone también un rostro barbado a otro calvo y rasurado.

Villaverde de Medina y el arte de Alonso Berruguete, afinidad nacida —a nuestro juicio— del trasfondo común primordialmente leonardesco y miguelangelesco¹⁰. El tema del caballo tiene en la obra de Berruguete una resonancia que no se da fuera de su círculo en España¹¹. Por otra parte, incluso algunas recetas de taller, como la forma de tratar el cabello, unen al pintor de Villaverde de Medina con Berruguete.

Señalado el hecho, esto no significa que las tablas de Villaverde de Medina —a juzgar por la escasa obra pictórica documentada de Alonso Berruguete y aun por las modernas atribuciones italianas hechas por Longhi— puedan serle atribuídas. Es preciso pensar en otro artista, tal vez en un italiano que entonces anduviese por estas tierras¹². Pero, si el pintor fuese un italiano, revelaría haber sufrido en cierta medida un proceso de hispanización, pues, aunque la figura del donante en la tabla de San Pedro denuncia otra mano¹³, el caricaturesco y contrahecho sayón que se alza a la izquierda de Cristo, pese a responder por entero a la manera del hipotético artista italiano, está contagiado del expresivismo hispano.

* * *

Las otras cuatro tablas de la sacristía de Villaverde de Medina denotan muy otra manera e inferior calidad. Se trata de un artista castellano, sin conocimiento directo de Italia, que a las influencias italianas suma las recibidas del Norte de Europa. En esta misma fusión de elementos descansa su enraizamiento dentro de la tradición pictórica castellana.

¹⁰ Sobre la influencia de Leonardo en Berruguete, que había pasado desapercibida hasta ahora, vid. JOSÉ M.^a DE AZCÁRATE: *Alonso Berruguete y el Renacimiento castellano*, "Tello Téllez de Meneses". n.º 22, p. 5; y, del mismo autor: *Leonardo y Berruguete*, "Felipe II", n.ºs 21, 22 y 23, p. 37.

¹¹ Vid. JOSÉ M.^a DE AZCÁRATE: *Leonardo y Berruguete*, cit.

A este respecto conviene recordar cómo Gaspar de Tordesillas utiliza también el caballo como tema decorativo, v. g., en el remate central del retablo de San Antonio Abad, del Museo Nacional de Escultura (vid. CONSTANTINO CANDEIRA: *Los retablos de Gaspar de Tordesillas*, B. S. E. A. A., VIII, 1942, p. 111, lám. VII).

¹² La A que figura en el brazo del trono, de ser firma, coincidiría con la inicial del apellido Aquiles. Señalamos esta coincidencia sin mayores pretensiones en pro de Julio de Aquiles.

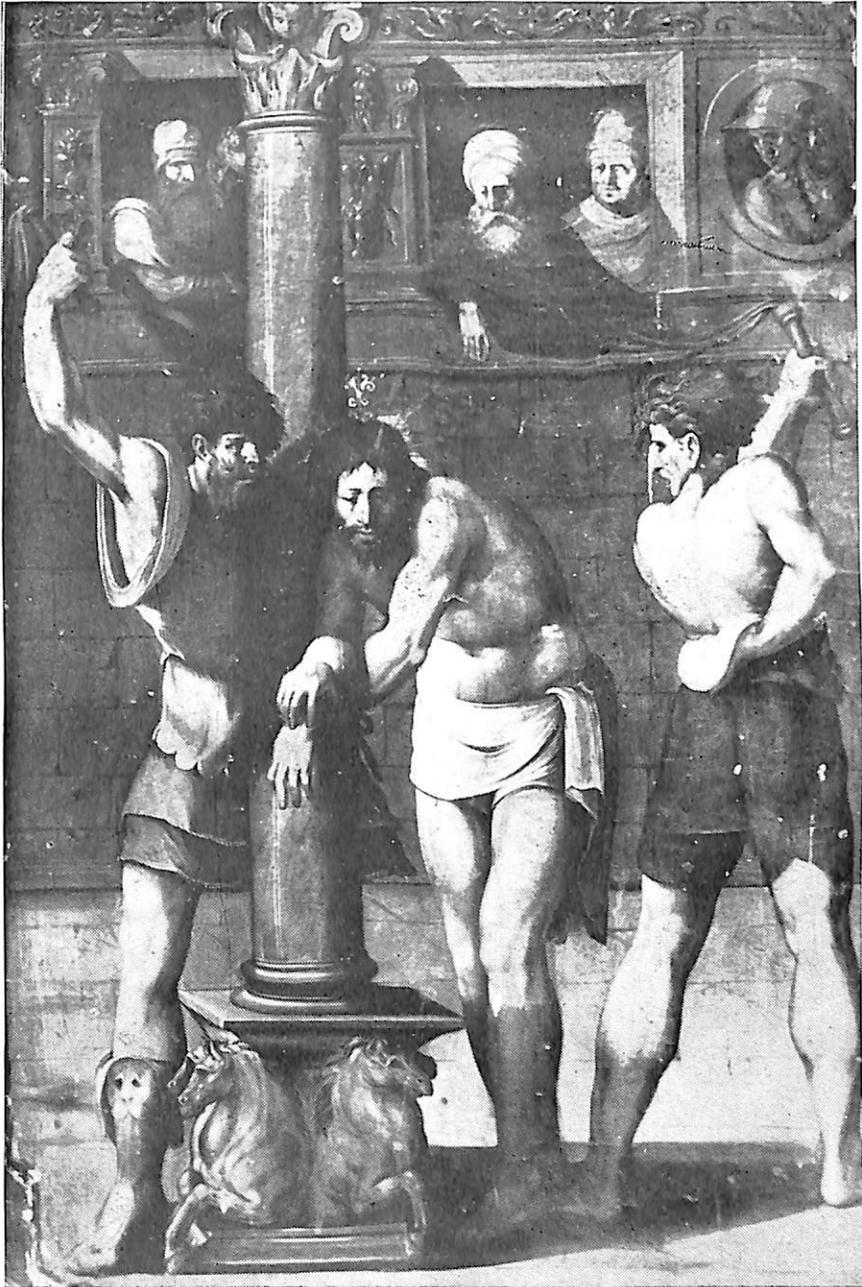
¹³ Quizá también esta mano intervino en los espectadores de la Flagelación.

La escena del Nacimiento se desarrolla al aire libre. El Niño, en primer término, descansa en el suelo. Ante El se arrodilla la Virgen, cuya faz, larga y abultada, de rasgos poco correctos y vulgares, está embellecida por el amor maternal que ilumina y anima sus ojos. En el centro de la escena, el brocal de un pozo, decorado con un mascarón y una cartela con la fecha (A. D. / 1541). Junto al pozo, las cabezas de los animales y San José, que se acerca con una vela encendida en la mano para indicarnos, con más claro lenguaje, que es de noche. Una rústica arquitectura, al fondo, evoca la entrada de la cueva y, en el lado izquierdo, se divisa un valle donde tiene lugar el anuncio del ángel a los pastores. Distingue a la tabla un ingenuo tono narrativo. Dentro de la limitada capacidad artística del pintor, quizá lo más digno de resaltar sea la presencia de algunas fórmulas de ascendencia berruguetesca —sin que ello suponga comunidad espiritual—, perceptibles en las actitudes del Niño y de la Madre, así como en el vuelo arbitrario y caligráfico del paño con que ésta se toca la cabeza.

Nada nuevo ofrece la tabla de la Adoración de los Reyes sobre la anterior. Uno de los Magos está de rodillas, los otros dos de pie —de frente al espectador— y San José detrás de María. Un fondo de arquitectura se rompe para dejar ver un paisaje convencional. Nada se sale de lo que es norma. El pintor se recrea en la reproducción minuciosa de todos los objetos: cofres, trajes, espadas, árboles... En el Rey negro se busca el efecto cromático provocado por el contraste entre sus albas vestiduras y el color de su piel. El traje del Rey arrodillado es de tela rameada, tan del gusto de los pintores hispanoflamencos. No faltan detalles de humana ternura como el del Niño, que agarra con su izquierda un dedo de la mano de la Virgen mientras imparte con la diestra su bendición.

El Llanto sobre Cristo muerto deriva compositivamente de la Piedad del Perugino¹⁴. No es más que una simplificación de la Piedad del pintor umbro: se reducen los personajes a Cristo, la Virgen, San Juan y la Magdalena; se sustituye el escenario arquitectónico peruginesco por un paisaje convencional, con Jerusalén al fondo, y se sitúa el grupo al pie de la cruz. Calidad hispánica es el patetismo heredado del gótico que trasciende en esta escena; el traje rameado

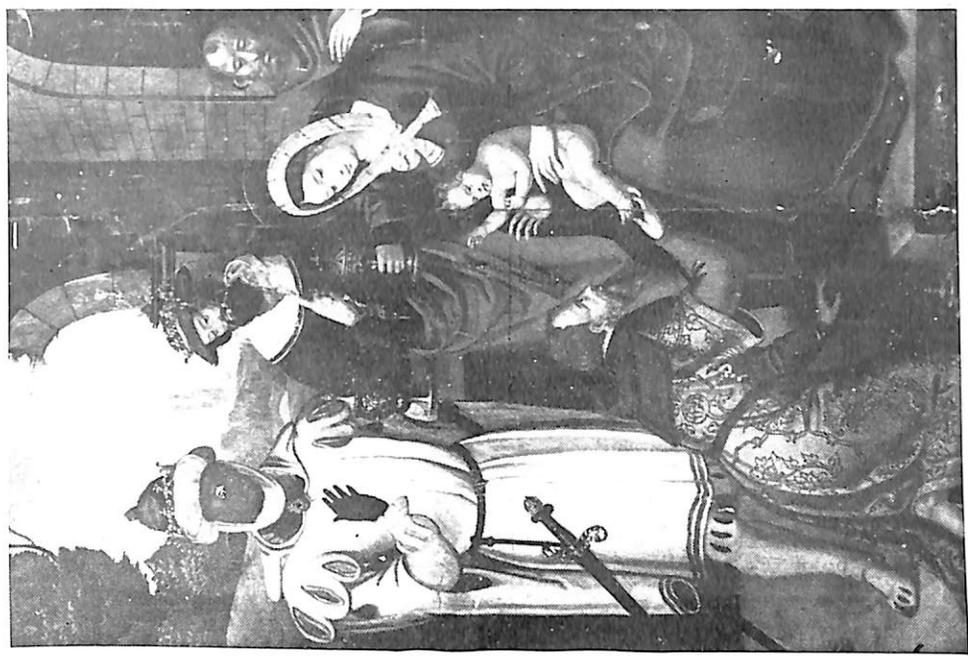
¹⁴ De ella deriva también, pero no muestra relación con esta tabla, el mural del mismo tema de la sala capitular de la Catedral de Toledo, de Juan de Borgoña.



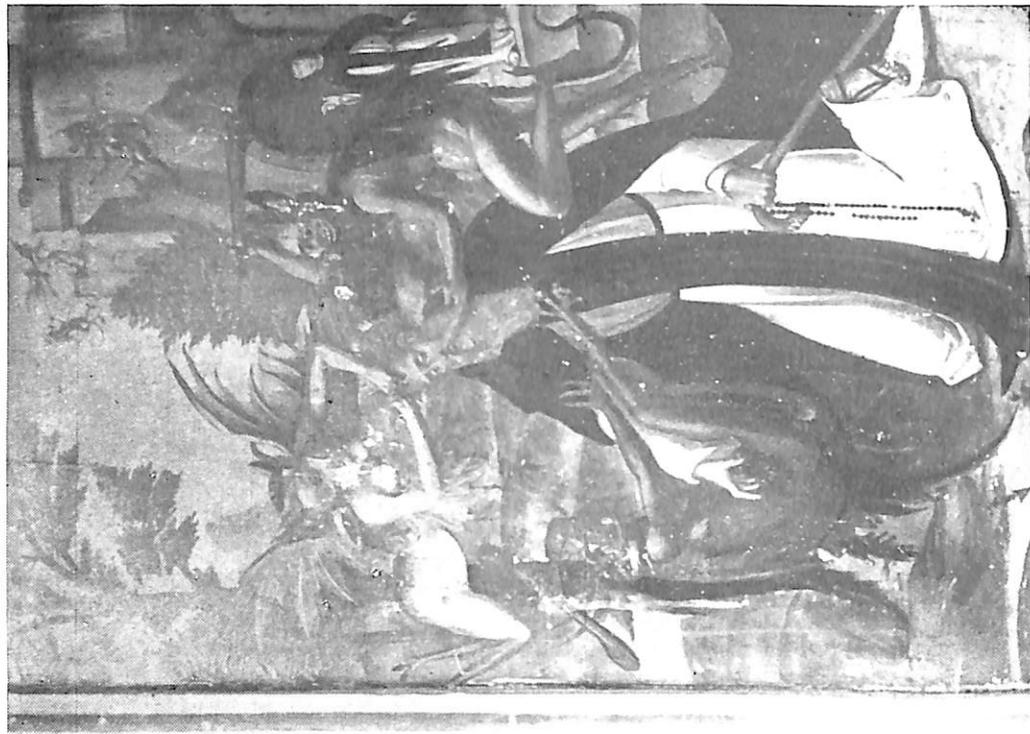
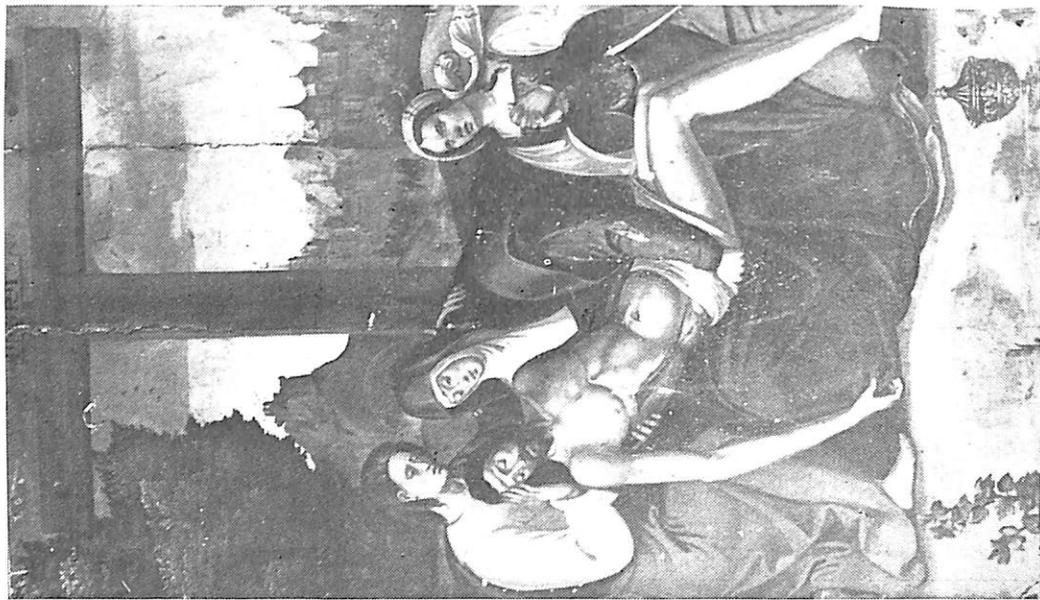
VILLAVERDE DE MEDINA: Flagelación.



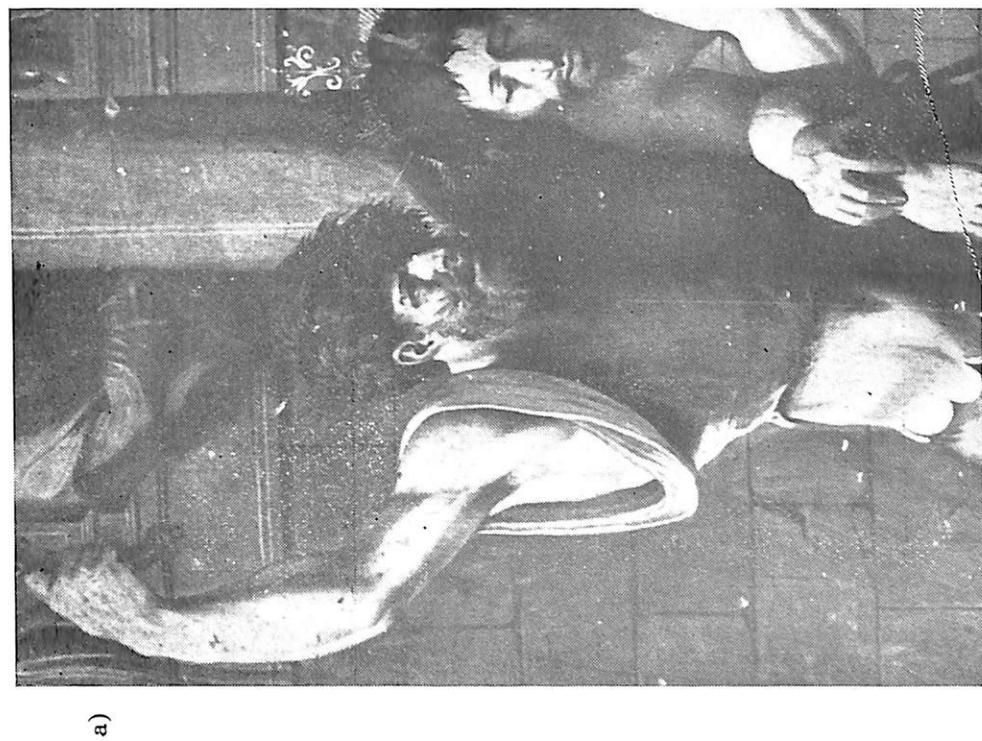
VILLAVERDE DE MEDINA: San Pedro.



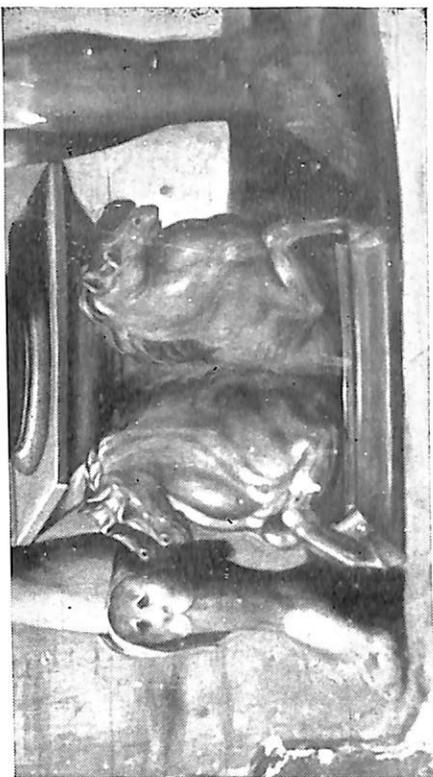
VILLAVEVERDE DE MEDINA: a) Nacimiento; b) Adoración de los Reyes.



VILLAVEERDE DE MEDINA: a) Piedad; b) Tentaciones de San Antonio.



a)



b)



c)



d)

VILLAVEDE DE MEDINA: a) y b) Flagelación (detalles); c) y d) San Pedro (detalles).



PEÑAFIEL: Tabla de San Miguel, del Maestro de Osma.

de la Magdalena. Es ésta la figura más conseguida del grupo, con el paño de la cabeza graciosamente anudado y en vuelo, las manos juntas y la boca entreabierta.

El grabado de Schongauer del mismo tema inspira las Tentaciones de San Antonio. Aquí el santo está de rodillas, en tierra, no por los aires, pero en actitud semejante. También porta el cayado. Los demonios le rodean y martirizan. Son los mismos monstruos de Schongauer, pero reducidos al número de tres: dos de ellos le agarran por el hábito y descargan sobre él fieros garrotazos, mientras una diablesa —no menos monstruosa— se entretiene en arrancarle mechones de pelo. En el paisaje del fondo se usa la misma receta que en las tablas anteriores. La escena tiene lugar en las cercanías de un monasterio, sobre el que se divisan otros tres diablos. Un monje¹⁵ se aproxima al santo. La figura de San Antonio es singularmente alargada y, de las cuatro tablas, es ésta la que posee mayor fuerza y está más lograda.

J. M.^a CAAMAÑO

UNA NUEVA OBRA DEL MAESTRO DE OSMA

En la nave del evangelio de la iglesia de San Miguel de Peñafiel, en el retablo “conocido vulgarmente por el de las Animas”¹, se encuentra una tabla cuya buena factura llamó la atención de quienes visitaron el templo, sin que hasta el momento se haya publicado fotografía ni haya sido estudiada. Esta “buena tabla que sirve de fondo a la hornacina central del altar viejo de la iglesia de San Miguel”², representa la lucha del Arcángel con los ángeles rebeldes.

Forman el retablo en el que se encuentra la tabla, evidentemente “recompuesto”, trece relieves de estilo renaciente, pero “aún muy influido por el gótico”³. Ni la disposición actual responde, por tanto, a la primitiva —de la que se aprovecharon algunos elementos archi-

¹⁵ Sin duda se trata del monje que, según la Leyenda Dorada, transportó al santo en sus espaldas, teniéndolo por muerto, tras el apaleamiento demoníaco.

¹ Vid. RICARDO HUERTA: *Segunda Excursión. A Peñafiel*, B. S. C. E., I, 1903-1904, p. 37.

² *Excursiones...*, B. S. E. A. A., VII, 1941, p. 7.

³ Vid. JOSÉ M.^a AZCÁRATE: *Escultura del siglo XVI*, “Ars Hispaniae”, XIII, p. 80.