

ANTONIO VAZQUEZ

(NUEVOS COMENTARIOS Y OBRAS)

por

JESÚS M.^a CAAMAÑO MARTÍNEZ

Antonio Vázquez es pintor que debió contar con un importante taller, floreciente y activo. Su personalidad artística, sin verdadera relevancia, ofrece la contrapartida de una larga vida y obra, con la repercusión consiguiente en los medios artísticos regionales. De ahí el interés que merecidamente ha despertado. Y en la bibliografía de Antonio Vázquez ocupa el primer lugar, si no en el tiempo, en precisión y extensión, el estudio que le dedicó el Profesor Martín González¹.

Comenzaremos por recordar brevemente, ateniéndonos al orden cronológico, los datos conocidos sobre la vida y obra de Antonio Vázquez. En 1525, Antonio Vázquez testifica a favor de Alonso Berruguete en el pleito a que dio lugar el tríptico hecho por éste último para Nuestra Señora de San Lorenzo, de Valladolid, ocasión en que declara tener unos cuarenta años². Precisamente, don Antonio Niño, antes de haber encargado a Berruguete dicho tríptico, había hablado con Vázquez para que tomase la obra junto con un amigo suyo que vivía en León. Y, sin embargo, como se ha dicho, su declaración es favorable a Berruguete.

Antonio Vázquez figura en la lista de pintores que, encabezada por A. Berruguete, escriben al Emperador desde Medina del Campo sobre la fabricación y venta del albayalde³. El 18 de octubre de 1536, Juan Gutiérrez Alderete contrata con Gaspar de Tordesillas y Antonio Vázquez la fábrica del retablo de doña Isabel Hernández Alderete en la iglesia del Salvador de Simancas⁴. En 1537 se encargará de la obra de la pintura y dorado del altar de la capilla de San Lucas, que el bachiller Francisco Hernández de Vallejo dispuso para su enterramiento en la iglesia de Nuestra Señora de San Lorenzo, de Valladolid⁵. De 1541 es la carta de pago

¹ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *En torno al pintor Antonio Vázquez*, A. E. A., XXX (1957), p. 125.

² J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos...*, Valladolid 1901, p. 135.

³ J. MARTÍ Y MONSÓ, *O. c.*, p. 137. Azcárate (*Berruguete. Cuatro ensayos*, Valladolid, 1963, p. 95) supone puede datar tal escrito de hacia 1530.

⁴ J. MARTÍ Y MONSÓ, *O. c.*, p. 194-195.

⁵ J. MARTÍ Y MONSÓ, *O. c.*, p. 564-565.

otorgada por la pintura y dorado del retablo del licenciado Jerónimo de Virués, en el monasterio de Santa María de Nieva⁶. En 1543, el Ayuntamiento de Valladolid mandó librar determinadas cantidades a favor de Gaspar de Tordesillas y de los pintores Antonio Vázquez y Melchor de Barreda por los arcos que hicieron para el recibimiento de doña María de Portugal, mujer del Príncipe don Felipe⁷.

En 1544, cobraba Vázquez cuatro ducados por haber pintado dos facistoles para la iglesia de la Antigua, de Valladolid⁸. Y fue Vázquez uno de los instigadores del famoso pleito entre Juni y Giralte (1545-1551), sostenido a propósito del retablo mayor de la Antigua. Juni, en el citado pleito, expone cómo se agriaron los ánimos al no aceptar él por colaboradores a los pintores Vázquez y Ribera, cuñado éste de Vázquez⁹. Idénticos extremos se repiten en el interrogatorio presentado por Juan de Juni y consortes¹⁰. En las declaraciones de Alonso de la Carrera se dice que Giralte fue inducido por Salcedo, Vázquez y su cuñado¹¹. Declaraciones semejantes son las de Llorente de Herrera¹² y Pedro de Santisteban¹³.

Por esos mismos años, en 1548, Giralte, Vázquez y Francisco Martínez fueron nombrados tasadores del Monumento de Semana Santa que Juni hizo para la misma iglesia de la Antigua. Antonio Vázquez aparece como fiador en el contrato, de 10 de septiembre de 1551, en el que Inocencio Berruguete y el pintor Miguel de Barreda se comprometen a hacer el retablo de la Iglesia de Trinitarios Descalzos, de Valladolid¹⁴. Asimismo, en calidad de fiador, surge su nombre en la escritura formalizada el 20 de abril de 1559 entre el mayordomo de doña Ana de Taxis, de un lado, y los pintores Jerónimo Vázquez (hijo de Antonio) y Gaspar de Palencia, del otro, acerca del retablo mayor de San Antón, de Valladolid¹⁵.

Un pleito de los años 1561-1562 nos da noticia de que Antonio Vázquez había estado casado con Francisca Marlian o Marliana, hija de padres milaneses. Todavía vivía Antonio Vázquez en 1563, fecha en la que, actuando como testigo, declara tener ochenta años, más o menos, edad que coincide con los cuarenta que había declarado en 1525¹⁶. Finalmente, el testamento de su cuñado, el pintor Gregorio Ribera, de 23 de octubre de 1550, nos informa habían realizado conjuntamente el retablo de la iglesia parroquial de Peñafior, el de la ermita de Santa Marina de

⁶ L. F. P., *El autor del retablo de los Virués en Santa María de Nieva*, "Estudios Segovianos", I (1949), p. 113-114.

⁷ J. MARTÍ Y MONSÓ, *O. c.*, p. 443-444.

⁸ J. MARTÍ Y MONSÓ, *O. c.*, l. c.

⁹ J. MARTÍ Y MONSÓ, *O. c.*, p. 329.

¹⁰ J. MARTÍ Y MONSÓ, *O. c.*, p. 333.

¹¹ J. MARTÍ Y MONSÓ, *O. c.*, p. 337.

¹² J. MARTÍ Y MONSÓ, *O. c.*, p. 339.

¹³ J. MARTÍ Y MONSÓ, *O. c.*, p. 340. Véase asimismo la glosa de Martí y Monsó a las declaraciones hechas en el pleito (*O. c.*, p. 340-343).

¹⁴ J. MARTÍ Y MONSÓ, *O. c.*, p. 181.

¹⁵ J. MARTÍ Y MONSÓ, *O. c.*, p. 215-216 y 307.

¹⁶ J. MARTÍ Y MONSÓ, *O. c.*, p. 564.

Cigales y una pieza en el hospital de San Miguel, de Valladolid¹⁷. Son testamentarios Jerónimo Vázquez y Francisca Silva, mujer de Ribera.

Debemos la casi totalidad de los datos reunidos sobre Antonio Vázquez a las investigaciones de Martí y Monsó. Con ellos trató de trazar la biografía del pintor don Juan Agapito y Revilla¹⁸. Partiendo del altar de los Alderete, de Simancas —obra documentada—, pasaron a ponerse bajo el nombre de Antonio Vázquez el retablo del Cristo, de la misma iglesia del Salvador, de Simancas; el de la Asunción, de las Huelgas de Valladolid; un retablo de Santa María la Sagrada, de Tordehumos; un tríptico de la Colección Badrinas, de Barcelona, y diversas tablas de los Museos Arqueológico y Nacional de Escultura, de Valladolid, a saber, una Santa Ursula, dos Asunciones, dos Piedades, una Purificación, un Calvario, un San Jerónimo, la Estigmatización de San Francisco, el Bautismo de Cristo, y una Misa de San Gregorio¹⁹. El estudio, ya citado, del señor Martín González añadió nuevas obras y fijó las características formales que distinguen el arte de Antonio Vázquez²⁰.

Señala Martín González, entre las peculiaridades estilísticas de Antonio Vázquez, lo siguiente. «Sus tipos son recios y monumentales, de modelado áspero y macizo. Las cabezas se redondean, aunque las masculinas dibujan un triángulo debido a la prolongación del mentón y al empleo de largas barbas. Hay una marcada predilección por la posición de tres cuartos. Propiamente del estilo del maestro es la manera de hacer las orejas. Descuellan éstas por su gran tamaño y pronunciado relieve; el afán de resaltarlas se percibe en la circunstancia de que se hallan siempre al descubierto, para lo que se echa el cabello hacia atrás, e incluso se las coloca de frente aun cuando la cabeza no lo esté... La frente se manifiesta ancha y despejada; el peinado, con raya al medio, abierta ampliamente hacia la frente... Las cejas van señaladas con líneas muy marcadas y divergentes». Los nimbos son, generalmente, de rayas alternativamente largas y cortas. En barba y cabellera emplea pinceladitas brillantes, doradas, pero no de oro. Los paños suelen ser amplios, dispuestos de ordinario en pliegues suaves, aunque a veces usa los angulosos, como también a veces emplea el brocado. Las arquitecturas de los interiores son renacentes. Pero se mueve con mayor libertad cuando sitúa las figuras en el paisaje, un paisaje más flamenco que italiano, dispuesto en planos paralelos, con árboles copudos a los lados, vegetación de país húmedo, cielos con nubes, una línea de montañas cruzando el horizonte y, en medio de la floresta, edificios con flechas y tejados inclinados, de ascendencia norteña²¹. Tanto los tipos, como paisajes e

¹⁷ ESTEBAN GARCÍA CHICO, *Documentos... Pintores*, I, Valladolid 1946, páginas 87-88.

¹⁸ *La pintura en Valladolid*, Valladolid 1925-1943, p. 157-161.

¹⁹ Vid. DIEGO ANGULO IÑÍGUEZ, *Pintura del Renacimiento*, "Ars Hispaniae", XII (1954), p. 110.

²⁰ *En torno al pintor Antonio Vázquez*, cit.

²¹ *Ibidem*.

interiores, muestran un recetario del que echa mano constantemente el artista. No se advierten así en su obra grandes diferencias ni acusada evolución, pese al largo período de su vida. En general, resulta un tanto arcaico, aunque con buen oficio; más artesano que artista. Al lado de Alonso Berruguete, Gaspar de Tordesillas o Francisco Giralte, con los que mantiene estrechas relaciones, resulta evidentemente un retardatario.

El retablo de la familia Alderete (1536) en la iglesia del Salvador, de Simancas, era —hasta ahora— la única obra documentada que había llegado a nosotros, pues en el retablo de los Virués en Santa María de Nieva apenas hay obra de pincel²². El retablo en cuestión cubre por completo el lucillo que alberga el sepulcro de doña Isabel Hernández Alderete, abierto en el muro de la nave colateral de la Epístola. La talla se reduce a la parte arquitectónica del retablo y a la escultura del Calvario, al que hoy falta el acostumbrado «lejos» que primitivamente habría. Forman lo restante diez tablas, que han sido restauradas recientemente. En las jambas del lucillo hay dos tablas por lado: las de la izquierda presentan, abajo, a los donantes —hombre y mujer— en compañía de un santo Obispo y, arriba, a San Gregorio; las de la derecha, a dos donantes temeninos, en la inferior, y a San Jerónimo, en la superior²³. El frente del retablo consta de un cuerpo y banco. En el cuerpo, de izquierda a derecha, se suceden las historias de las Marías ante el sepulcro, la Resurrección, y Cristo con los discípulos camino de Emaús. En el banco, por el mismo orden, se disponen la Cena, Descendimiento y Duda de Santo Tomás. Todo el ciclo iconográfico, como puede apreciarse, está en torno de la Resurrección, a tono con el destino funerario y en consonancia con la liturgia cristiana de difuntos.

En este retablo creemos ver la doble influencia de Pedro Berruguete y Juan de Borgoña —con predominio del último—, como fuente esencial del arte de Antonio Vázquez. Así, si algunos de sus tipos evocan a Pedro Berruguete, más fuerte es el cuño de Borgoña, que se acusa también en esos paisajes de receta, cual en el fondo de la escena de las Marías en el sepulcro. La Resurrección, por ejemplo, despierta el recuerdo de la de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo y, aún con mayor proximidad, la del retablo de San Juan de la Penitencia (Toledo).

El retablo del Cristo, en la misma iglesia del Salvador, de Simancas, es casi coetáneo del anterior. Consta en inscripción, al pie de la tabla central, la fecha de 1538 y que se debe a cargo de doña Teresa Bretón, esposa que fue de Hernando Montero e hija de Juan Bretón. El retablo ocupa un nicho de la nave colateral del

²² Se reduce ésta al «lejos» del Calvario, con la Virgen y San Juan.

²³ Acaso las efigies de los donantes —como insinuó Agapito y Revilla, *O. c.*, l. c.— correspondan a D.^o Isabel Hernández Alderete y a su hijo Juan Gutiérrez Alderete, las de la derecha, y a dos hijas de D.^o Isabel, las de la izquierda.

Evangelio. Consta de una escultura del Crucificado con una tabla pintada, por fondo, donde vese a la Virgen y a San Juan, que completan el tema del Calvario. En medio de uno de esos paisajes de receta, a la Virgen, con túnica roja y manto verde, tiene las manos juntas y mira al Hijo; San Juan, con túnica roja y manto gris parduzco, enjuga sus lágrimas, sin dejar de mirar también a Cristo. Cubren las jambas del lucillo dos tablas por lado. En las de la izquierda se representan la Magdalena, abajo, y San Jerónimo, arriba; en las de la derecha, Santa Catalina y San Gregorio. La Magdalena y Santa Catalina están de pie; San Jerónimo y San Gregorio, sentados. La Magdalena luce traje de rico brocado y manto rojo con el envés verde; Santa Catalina se envuelve en manto rojo con cuello de armiño y sujeta la rueda y la espada, al tiempo que posa su planta sobre Majencio. San Jerónimo, con libro y ropas cardenalicias, está en compañía del león; San Gregorio aparece con los distintivos papeles. Estas cuatro tablas —al igual que las laterales del retablo de Alderete— presentan piso enlosado de vivos colores y fondo de paisaje.

En evidente relación con las tablas que acabamos de describir están las del templo de Santa Clara, de Valladolid, que, con razón, Martín González no vaciló en atribuir a Antonio Vázquez²⁴. Se trata de cuatro tablas incorporadas a un retablo adosado al muro de la Epístola, hacia los pies del templo. Representan, aisladamente, a San Pedro y a Santiago y, emparejados, a los Santos Juanes y a San Andrés con Santa Bárbara. Todos visten ricos brocados —salvo el Bautista, cuya piel de camello, sin embargo, imita la calidad del brocado— y mantos de diversos colores. Todos están de pie, ante un murete, con fondo de paisaje y piso de azulejos en primer término. En ciertos detalles recuerdan ya a Juan de Borgoña, ya a Pedro Berruguete, como se ha dicho más arriba. Dadas las semejanzas con las obras del Salvador, de Simancas, pensamos deben ser tan sólo unos pocos años anteriores, de hacia 1530.

También Martín González formuló la atribución a Antonio Vázquez de la tabla de la Visión apocalíptica de San Juan, del convento de Santa Catalina de Valladolid²⁵. Y es atribución que compartimos²⁶, pensando a su vez que pueda datarse de «hacia 1520». San Juan, sentado y escribiendo, en compañía del águila

²⁴ *Pinturas inéditas de Antonio Vázquez*, B. S. E. A. A., XXV (1959), p. 179.

²⁵ Vid. *En torno al pintor Antonio Vázquez*, cit. Anteriormente, el propio Martín González había estudiado esta obra, sin señalar su paternidad (*Una tabla del siglo XVI, representando a San Juan en la isla de Patmos*, B. S. E. A. A., XVIII, 1951-52, p. 128).

²⁶ No así, en cambio, el parecer de Ch. R. Post (*A History of Spanish Painting*, vol. XIV, 1966, ed. por H. E. Wethey, p. 70-89). Sin duda Post, en una redacción definitiva —es obra póstuma—, hubiera cambiado algunos puntos de vista y mantenido la minuciosidad y honradez bibliográficas a que nos tenía acostumbrados.

y de un ángel, es testigo del triunfo de la mujer sobre el dragón. Como apuntó Martín González, la composición se inspira sin duda en grabados alemanes. Y hay claros ecos del arte de Pedro Berruguete, siempre dentro del estilo formal de Antonio Vázquez. La Visión apocalíptica es la obra más antigua, hasta el momento, dentro de la producción conocida de Vázquez.

Entre las tablas de Santa Clara de Valladolid y los retablos del Salvador, de Simancas, habría que situar las de Valdenebro de los Valles²⁷. Son, en total, seis tablas. Cinco —en un altar barroco, en la nave de la parroquial de Valdenebro— ofrecen los temas de la Magdalena con el donante, Santa Apolonia con la donante, la Epifanía, el Bautista y San Roque. La sexta tabla, con la Asunción, se guarda en la sacristía. Santa Apolonia y la Magdalena son figuras de tres cuartos; el Bautista y San Roque, de cuerpo entero. Pero unas y otras, con aureolas doradas, se recortan contra un brocado a cuyos lados se divisa, tras un pretil, fondo de paisaje. Son figuras bien plantadas, aunque huelen a receta. Más firmes y mejor resueltas que las de Santa Clara de Valladolid, si bien se manejan en esencia los mismos recursos. La Epifanía, con figuras también de tres cuartos, y la Asunción, con tres ángeles por lado, hacen pensar —más que las efigies aisladas de los santos, donde hay un contrapeso berruguetesco— en la, para nosotros, indudable dependencia de Antonio Vázquez respecto a Juan de Borgoña.

Muy próximo en fecha al retablo de Alderete (Simancas) será el de la Asunción, del convento de las Huelgas de Valladolid. Consta de siete tablas, con los temas del Abrazo ante la Puerta Dorada, Anunciación, Visitación, Nacimiento, Epifanía, Purificación y Huída a Egipto²⁸. No se encuentran aquí ni brocados por fondo, ni aureolas que imiten labores metálicas. Estas se reducen, bien a simples rayos de distinta longitud, bien a meros círculos, bien a combinación de uno y otro sistema. A Antonio Vázquez, evidentemente, no le preocupa ser original. Todos sus rostros los hemos visto ya anteriormente: desde el de la Virgen hasta, v. g., el de su acompañante en la escena de la Visitación —que repite el de una de las Marías ante el sepulcro, del retablo de Alderete—, o el de San José en la escena de la Purificación, que es réplica del de San Pedro, en Santa Clara de Valladolid. Tampoco se esfuerza en inventar composiciones. Así, en la Epifanía, repite el esquema de la de Valdenebro; en la Huida a Egipto, sigue pedestremente a Shongauer. Y es, precisamente, en las composiciones donde se acusa en mayor grado la ascendencia de Juan de

²⁷ Es muy principal conjunto atribuido a Antonio Vázquez por Martín González (*En torno al pintor Antonio Vázquez*, cit.). En dicho trabajo, le atribuye asimismo la tabla de San Bernardo (Museo Nacional de Escultura) y la de San Juan en Patmos, ya citada.

²⁸ Para la distribución de los temas en el retablo, vid. J. J. Martín González, *Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento*, B. S. E. A. A., XXX (1964), p. 5.

Borgoña —no ajena, por otro lado, a los tipos—, bien palpable en escenas como la del Abrazo ante la Puerta Dorada, Anunciación, o Nacimiento. En este retablo de las Huelgas se advierte cómo Antonio Vázquez, en su lento adentrarse en el Renacimiento y bajo el influjo de Borgoña, hace uso de arquitecturas romanas y les concede mayor amplitud: tales la balaustrada de la Anunciación o las ruinas del Nacimiento y Epifanía.

Si datamos este retablo de las Huelgas hacia 1540, de la misma época, dentro de la quinta década del xvi, ha de situarse el retablo de Santa María la Sagrada de Tordehumos. Se trata de un retablo adosado al muro del Evangelio, en la nave de la iglesia. Las pinturas son casi repetición de las de las Huelgas, con un estilo ligeramente más evolucionado dentro de la línea que parte de Juan de Borgoña. En el medio punto del ático se desarrolla la Anunciación; en el cuerpo, el Abrazo ante la Puerta Dorada, a la izquierda, y el Nacimiento, a la derecha ²⁹; en el banco, el Llanto sobre Cristo muerto, flanqueado por las efigies, de medio cuerpo, de San Roque, a la izquierda, y San Sebastián, a la derecha. Acúsase mayor finura en el dibujo, que se hace más suelto. En el San Sebastián se advierte el gusto renaciente por el desnudo. Figuras aisladas del Llanto sobre Cristo muerto tienen concomitancias con las del Santo Entierro del banco del retablo de la Epifanía, de Juan de Borgoña, en la catedral primada; y el grupo en conjunto es levemente más complicado que la Piedad de la iglesia mayor de Illescas.

En vecindad cronológica y estilística con el retablo de las Huelgas y el de Tordehumos, está el tríptico de la Colección Badrinas, de Barcelona. Basta comparar su Anunciación con las versiones del mismo tema en los retablos citados. Siendo la composición en los tres muy semejante, la Anunciación de la Colección Badrinas se acerca más a la de las Huelgas, incluso en la presencia y tipo del Padre Eterno. Una amplia arquitectura, a lo romano, extiende por la mitad derecha de las tablas sus galas renacentes.

Las tablas de Vázquez repartidas entre los Museos Arqueológico y Nacional de Escultura, de Valladolid, merecen breve comentario ³⁰. En la de Santa Ursula y sus compañeras de martirio, la santa, sentada, sostiene en su izquierda la flecha y posa su diestra sobre el hombro de la donante. Cuelga un estrecho brocado detrás de Santa Ursula; las compañeras de la santa se agrupan en la parte derecha de la tabla; y a los extremos se introduce el paisaje. Baste decir que esta tabla —con claros paralelos en las de Valdenebro— hizo pensar inicialmente en el Maestro

²⁹ La pintura y escultura del encasamiento central son ajenas al retablo. Sospechamos, con Martín González (*Tipología e iconografía...*, cit.), que posiblemente la Inmaculada hoy en el Museo de la Catedral de Valladolid, fuese primitivamente la tabla central de este retablo, según veremos más adelante.

³⁰ Algunas de estas tablas —no siempre expuestas al público— han pasado de uno a otro Museo, razón por la cual se las cita indistintamente.

de Becerril como posible autor³¹. De las dos Piedades —o, más exactamente, Llanto sobre Cristo muerto—, en una de ellas, la Virgen, las Marías y San Juan se agrupan al pie de la cruz, con contenido patetismo, en torno al cuerpo exánime de Cristo; la Magdalena —una mano en la cabeza, en la otra el tarro de unguento— va ataviada con ricos brocados. En la otra Piedad, la disposición del cuerpo de Cristo y las facciones del rostro son esencialmente las mismas, pero domina aquí una mayor soltura y capacidad sintética. Se prescinde casi por completo de brillos en la cabellera; se prescinde de brocados en los trajes; y se simplifica la composición, reducidas a cuatro las figuras —Cristo, la Virgen, San Juan y la Magdalena—. Ganan en expresividad, sobre todo, los gestos y los rostros, sin duda debido a una leve influencia de Alonso Berruguete, a la que no es totalmente ajeno Antonio Vázquez. La tabla de la Crucifixión, con amplio paisaje por fondo, presenta en primer término a Cristo en la cruz entre San Juan y la Virgen, más la Magdalena abrazada a los pies del madero. Con los tonos azulverdosos y negros de las ropas de la Virgen y rojos y blanquiazules del Evangelista contrasta el vestido rameado de la Magdalena.

El Bautismo de Cristo es ocasión para uno de los característicos y formularios paisajes de Vázquez: árboles en primer término, vasto horizonte en el que se pierden las aguas del Jordán, y cielo de un azul puro e intenso surcado por blancas nubes. Cristo, hundidos los pies en el río, recibe las aguas bautismales que Juan derrama sobre su cabeza. Encima planea la paloma del Espíritu Santo. En el lado izquierdo de la tabla, dos ángeles sostienen las vestiduras del Salvador. En la Estigmatización de San Francisco se da un paisaje análogo, con la repetición del árbol en primer término, a la derecha. El santo, rodilla en tierra, recibe los estigmas del Serafín, mientras el Hermano León se entrega al sueño. La composición deriva del popularizado modelo eyckiano. La tabla de San Jerónimo se asemeja a la de San Francisco. El santo penitente, el torso desnudo, arrodillado en tierra, con el rosario en su izquierda y un canto en la derecha, se dispone a golpearse el pecho. Contempla un pequeño Crucifijo, que es casi réplica del de la tabla de la Crucifixión, del mismo Museo. En el suelo descansa una calavera y, detrás del santo, se encuentra el león y las ropas cardenalias colgadas de una rama. El paisaje, análogo al de la Estigmatización, repite a la derecha el mismo tipo de árbol. En cuanto al rostro del Santo, nada más de Vázquez que su cabellera y barba o esos ojos de pesados párpados. De la Misa de San Gregorio, donde se repiten las facciones a las que ya estamos habituados, había pensado Agapito y Revilla pudiera haber pertenecido al mismo retablo que la tabla de Santa Ursula, para lo que no hallamos mayor fundamento. Más calidad tiene el San Bernardo, que se sujeta a una de las fórmulas, ya mentadas,

³¹ Vid. Post, *A History of Spanish Painting*, vol. IX, I, p. 465. El mismo Post pasa más tarde a considerarla como de Vázquez (*O. c.*, vol. XIV, l. c.).

de Antonio Vázquez: el santo, de pie, con hábito, libro y báculo, se sitúa delante de un pretil, con fondo de paisaje, y ofrece los consabidos rasgos y la aureola de rayos desiguales.

La escena de la Purificación, como es costumbre, se desarrolla en un sobrio interior renaciente, centrado por un nicho, al fondo, donde reposa el Arca de la Alianza. Creemos ver también aquí una leve influencia de Alonso Berruguete, nada de extraño dadas las relaciones con su círculo, siendo más bien de resaltar su impermeabilidad. Las facciones y concentración de San José, que porta una vela y el canastillo con la ofrenda, llevan, así, a pensar en Alonso Berruguete, lo que —repetimos— no deja de ser algo accidental en el arte de Antonio Vázquez. Los dos personajes que están detrás del sacerdote inducen a las mismas consideraciones. En cuanto a las tablas de la Asunción, una representa a María envuelta en rayos, al modo de la Virgen apocalíptica, flanqueada por seis ángeles que la suben al cielo. La aureola de la Virgen está formada por dos círculos concéntricos; en la parte inferior de la tabla, el paisaje se reduce al mínimo; y en la parte superior, aparece el Padre Eterno, con las mismas facciones que en la tabla de la Anunciación del retablo de las Huelgas. La otra Asunción, semejante a la anterior —y en una y otra fundiéndose el tema con los de la Inmaculada y Coronación—, ofrece mayor campo al paisaje, donde en primer término, sin duda como donante, se ve a una abadesa arrodillada. La aureola de la Virgen imita la labor en metal. Esta Asunción —que Post rechaza como de Vázquez³²— es muy semejante a la de Valdenebro, conforme ha señalado Martín González, y rondará sus mismas fechas. Esta Asunción con donante sería, pues, obra más antigua dentro de la producción de Vázquez, lo que llegaría para explicar las diferencias entre ambas tablas del Museo.

Pero aun otras pinturas más, de desigual calidad, han venido a sumarse a la ya larga lista de obras de Vázquez, como puntualmente se registran en el inventario artístico de Valladolid³³. Comenzaremos por las de Castrillo de Tejeriego y Piña de Esgueva.

En la ermita de Nuestra Señora de Capilludos, de Castrillo de Tejeriego, el altar mayor acoge pinturas de Antonio Vázquez. Es un retablo plateresco, que consta de dos cuerpos y banco y que —salvo su hornacina central, barroca, con la imagen de la titular en bulto redondo— no ha sufrido alteraciones. Presenta, así, ocho tablas de Vázquez con los siguientes temas: en el cuerpo superior, de izquierda a derecha, el Abrazo ante la Puerta Dorada, el Nacimiento de la Virgen y la Presentación de María en el templo; en el cuerpo inferior, los Desposorios de la Virgen y la Anunciación; y en el banco, en parejas, San Pedro y San Pablo y

³² *A History...*, vol. XIV, cit., l. c.

³³ Vid. *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*, Valladolid 1970, dirigido por Juan José Martín González, con la colaboración de María del Carmen Alonso Pimentel, Clementina Julia Ara Gil y Felipe Heras García.

San Sebastián y San Roque, flanqueando el Llanto sobre Cristo muerto. Las pinturas son obra estimable y datable de la tercera década del XVI. Las arquitecturas de los fondos no tienen el desarrollo renaciente de las tablas más tardías, abundan los brocados y las aureolas son «metálicas». En las composiciones se repiten fórmulas convencionales; hay plegados que mantienen una cierta dureza del último gótico; y los santos de la predela, por ejemplo, se acomodan a la representación de tres cuartos, ante un pretil, con brocados y paisaje por fondo.

La parroquial de Piña de Esgueva guarda un retablo de fines del XVI, al que, sin orden ni concierto, se han incorporado ocho tablas de Antonio Vázquez. Ignoramos si alguna otra compondría el conjunto primitivo. En la predela —lugar que les correspondería también originariamente—, se disponen los bustos, pareados, de Santa Lucía y el Bautista a la izquierda, y de San Juan Evangelista y Santa Apolonia, a la derecha. En el cuerpo inmediato, flanqueando la hornacina central, las tablas de San Andrés y la Crucifixión. Encima —siempre de izquierda a derecha—, se suceden las de San Bartolomé con el donante, Santa Margarita, y Santa Catalina con la donante. Coronando la calle central, en el ático, San Lucas.

Las tablas de Piña de Esgueva siguen muy de cerca otras obras ya citadas de Vázquez. La crucifixión es muy semejante a la del Museo de Valladolid; un paisaje jugoso ayuda a destacar las efigies de Cristo, San Juan, con vestes rojas, y María, con ropas azulverdosas. Los santos aislados, de pie, se alzan ante brocados, con laterales abiertos a paisajes de un cielo azul intenso. La prestancia de San Lucas, con el toro; Santa Margarita, con el dragón; San Andrés, con la cruz aspada; y San Bartolomé y Santa Catalina, con los atributos del martirio y presentando a los donantes, tienen su réplica exacta en Valdenebro de los Valles. Estas figuras de santos denotan derivaciones de Pedro Berruguete. San Lucas, por ejemplo, evoca la efigie del Evangelista en el retablo mayor de la catedral de Avila. En cuanto a los santos pareados del banco, guardan esa misma íntima hermandad con las pinturas de Valdenebro. La distinción de Santa Lucía, con túnica rosácea y manto azul, en compañía del Bautista, que cubre con un manto rojo la oscura piel de camello; o bien la combinación del verde y rojo de las ropas de San Juan Evangelista y del gris y verde de las de Santa Apolonia, están dentro de la gama reiterativa de Antonio Vázquez. Las aureolas imitan labor metálica.

En la iglesia parroquial de Zaratán se conserva una tabla con el tema de la Piedad o Llanto sobre Cristo muerto. Cristo, San Juan y la Magdalena repiten prácticamente en composición, colorido y facciones cuanto se ha visto en la tabla del mismo tema, citada en primer lugar, del Museo de Valladolid. La Virgen, de formas un poco más llenas, no alcanza el mismo grado de expresividad dramática. Es pieza significativa dentro del tono medio de Vázquez.

En la iglesia de San Martín de Valvení dos retablos de fines del XVI acogen

en sus áticos —éstos, de encasamentos platerescos— sendas tablas de Vázquez: Pentecostés y la Resurrección de Cristo. Ni en la una ni en la otra innova. En la de Pentecostés, la Virgen, sedente, las manos juntas, el libro abierto sobre las rodillas, preside la asamblea de los Apóstoles, que, arrodillados, miran hacia la paloma del Espíritu Santo. Un cierto nerviosismo expectante, raro en Vázquez, domina el ambiente. Dos simples vanos de medio punto rompen, al fondo, el muro de la estancia. La tabla de la Resurrección apenas ofrece variantes respecto a la del retablo de los Alderete en la iglesia de Simancas. Igual la disposición de Cristo y casi idéntica la de los soldados. Posterior sin duda a la de los Alderete —acaso unos diez años—, han ganado en corporeidad las figuras, que se hacen más llenas y sólidas; y el sepulcro es de líneas de mayor pureza renaciente.

Prestancia y cierta monumentalidad, dentro de la versión un tanto ingenua de bonachonería, tiene la imagen del Padre Eterno conservada en el templo de Peñafior de Hornija. Es obra documentada³⁴ y tan característica del hacer de nuestro pintor, que no hubiésemos necesitado el apoyo documental para su atribución. Tocado con corona y sosteniendo el mundo en su izquierda, bendice con la diestra. Su oreja al descubierto y los brillos dorados de su cabellera y barba —entre otras notas— pudieran haber servido de ejemplo ilustrativo de la manera de Vázquez en el estudio —ya citado— de Martín González.

Arrumbada en el claustro de la iglesia de Simancas, había una tabla de considerables proporciones, que hemos visto antes de pasar al Instituto de Restauración³⁵. Dados su tamaño y el rematar en medio punto, constituiría un altar dedicado a la Virgen, que originariamente debió de haber ocupado uno de los nichos, hoy vacíos, de la iglesia. La abertura rectangular de la parte inferior debió ser hecha para acoplar allí un tabernáculo, lo que trató de remediarse, a su vez, más tarde, cubriendo dicho espacio con una tela y pintando encima. La tabla, en bastante mal estado, representaba la Asunción de la Virgen. María, con manto azul de sencillísima orla constituída por dos líneas paralelas, sube al cielo en medio de seis ángeles —tres por lado— con atuendo de vario colorido. En la parte baja de la tabla, de pie, Santo Domingo y Santa Catalina, a la izquierda, y San Pedro Mártir y la Magdalena, a la derecha³⁶, en medio de un amplio paisaje. El grupo de la Virgen y los ángeles es semejante en todo a la Asunción del Museo Nacional de

³⁴ En su testamento, Gregorio Ribera menciona entre las obras que, junto con Vázquez, tiene "asentadas y no acabadas" el retablo de Peñafior, hecho al que ya se ha aludido (vid. E. GARCÍA CHICO, *Documentos... Pintores*, I, cit., l. c.).

³⁵ La examinamos juntamente con Martín González, coincidiendo ambos en la atribución.

³⁶ En el centro, en el trozo de tela añadido, se pintó a San Francisco de Asís y a Santa Teresa de Jesús

Escultura citada en primer lugar. Es obra digna dentro de la producción de Vázquez.

De singular interés iconográfico, teniendo en cuenta la fecha —la que suponemos de mediados del xvi—, es la Inmaculada hoy expuesta en el Museo de la Catedral de Valladolid. Antes se hallaba en la sacristía de la iglesia de Santa María la Sagrada de Tordehumos, donde la vimos hace unos años³⁷. Pensamos pudiera haber sido tal vez la tabla central del retablo de Vázquez, que aún se conserva en dicho templo y al que hemos hecho alusión más arriba³⁸. La Inmaculada, las manos juntas y el creciente a sus pies, se envuelve en túnica gris verdosa y manto azul. Aquí no hay paisaje. Sobre fondo azul celeste, rodean la efígie de la Virgen los atributos marianos, acompañados de sus respectivas filacterias: el sol, la luna, la estrella del mar, el olivo, la torre de David, el lirio entre espinas, la fuente, la ciudad de Dios, el espejo sin mancha, el huerto cerrado, la vara de Jessé, las rosas, el cedro, el pozo de agua viva. Todos estos objetos, pintados con candorosa ingenuidad, llevan, como se ha dicho, los correspondientes letreros explicativos³⁹. En la parte superior, sobre fondo dorado, se recorta el busto del Padre Eterno, que dirige a la Virgen las palabras del «Tota pulchra» y la bendice.

Vázquez es un pintor prolífico, que gozó sin duda del favor popular y, a tono con su éxito, debió de contar con colaboradores que seguirían fielmente sus modelos. Todavía aparecerán más obras suyas. (Hace unos años tuvimos noticia de alguna, como una Anunciación, que andaba en el mercado artístico y cuyo paradero final ignoramos). No es una primera figura en su arte, pero testimonia mejor que otros el gusto y religiosidad de su medio ambiente; o, con más exactitud, del ambiente medio. Alguna de sus tablas, como la Inmaculada, si bien lejos de exquisiteces, gana al espectador. Diríase que Vázquez repite unos mismos tipos, no sólo por comodidad y comercialidad —que también la hay sin duda—, sino por adaptación al gusto de la clientela, que acabaría por coincidir con el suyo.

³⁷ Allí estaba, en unión con otras tablas, haciendo a todas ellas globalmente referencia D. Esteban García Chico (*Catálogo monumental... Partido judicial de Medina de Rioseco*, Valladolid 1959, p. 83).

³⁸ Véase nota 29.

³⁹ Transcribiremos fielmente las inscripciones de las filacterias, sin corregir sus faltas: "tota pulchra es amica mea; et macula non est in te"; "electa vt sol"; "estela maris"; "pulchra vt luna"; "oliva especiosa"; "turris davit"; "sicut liliun inter espinas"; "fons ortorum"; "civitas dei"; "especulo sine macula"; "ortus conclusus"; "porta celi"; "virga Jese floruit"; "plantactio rose"; "cedro exaltata"; "puteus acarum bienetium"

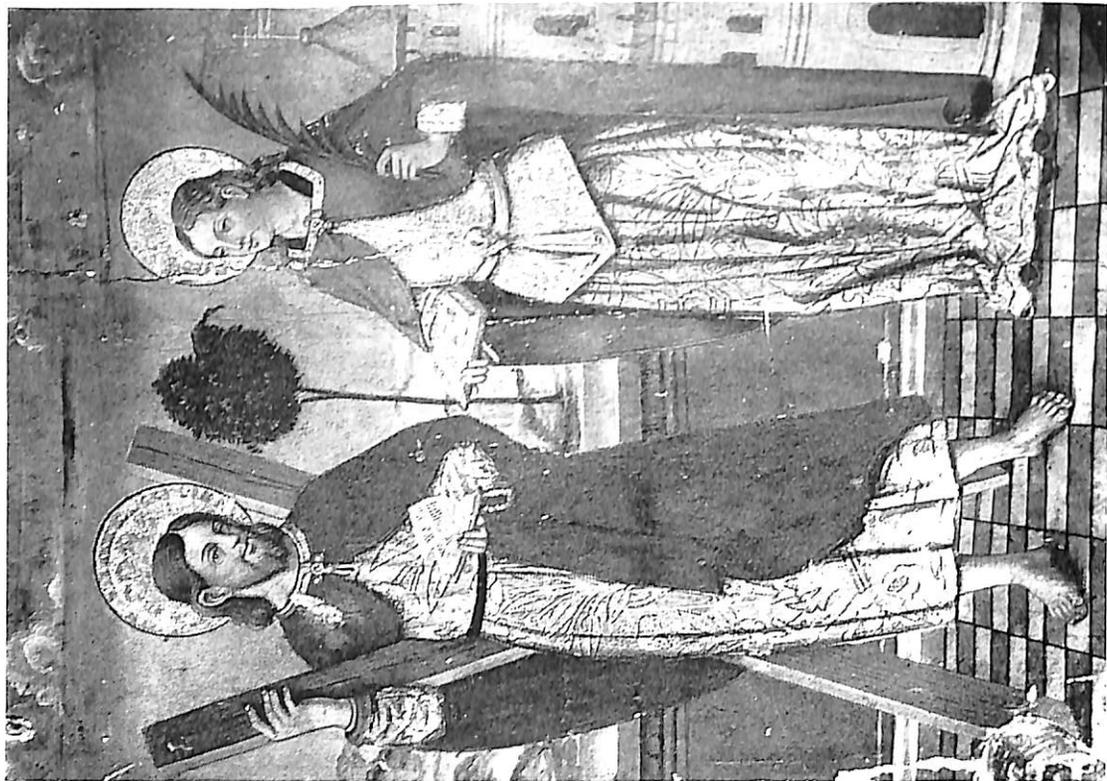


a



b

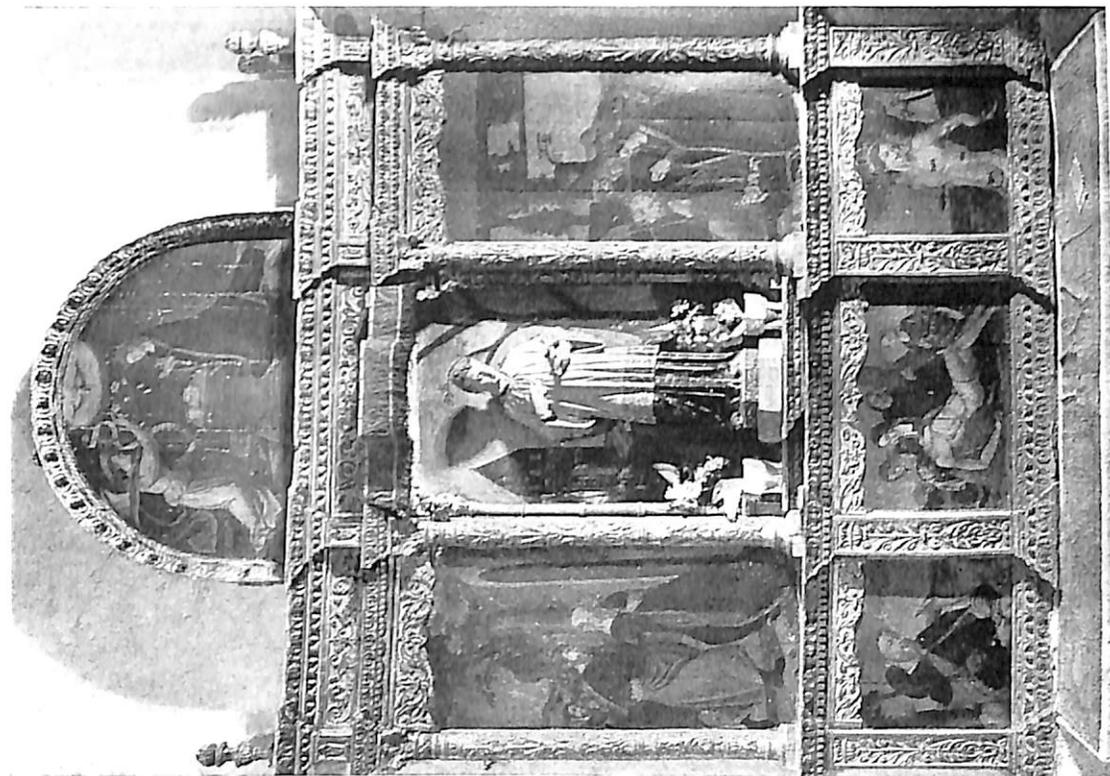
- a) Simancas (Valladolid). Iglesia parroquial. Las Marias ante el sepulcro.
- b) Simancas (Valladolid). Iglesia parroquial. Crucifixión.



a) Valladolid. Convento de Santa Clara. San Andrés y Santa Bárbara.
b) Valdenebro de los Valles (Valladolid). Iglesia parroquial. Asunción.



a

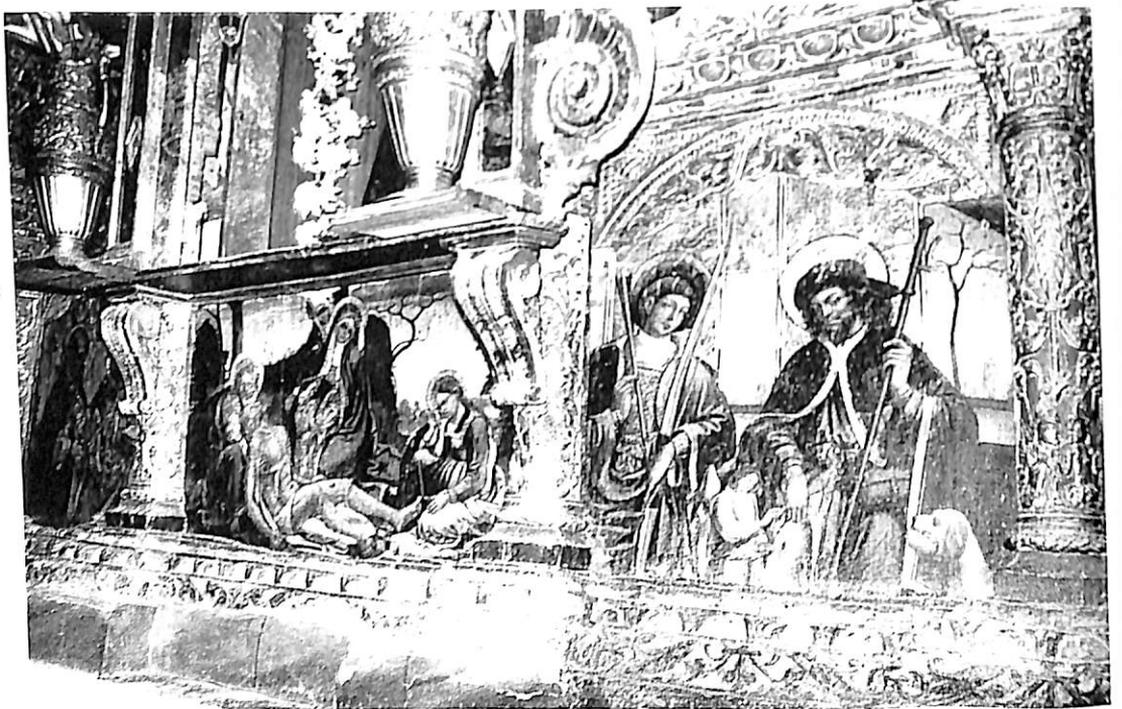


b

a) Valladolid. Las Huelgas. Abrazo ante la Puerta Dorada.
b) Tordehumos (Valladolid). Iglesia de Santa María la Sagrada. Retablo.



a



b

a) Valladolid. Museo Arqueológico. Llanto sobre Cristo muerto
b) Castillo Tejeriego (Valladolid). Ermita de Nuestra Señora de Capilludos. Retablo (detalle).



a



b



a) Piña de Esgueva (Valladolid). Iglesia parroquial. Retablo (detalles).
b) Peñafior de Hornija (Valladolid). Iglesia parroquial. El Padre Eterno.

