

Ayamonte, pintado por Hemessen—, contribuyó a que fuera evolucionando el gusto de la clientela sevillana. Con relación a este último punto sólo cabe señalar por el momento que la presencia de los retablos pintados por Hemessen debió contribuir a la configuración del modelo de retrato que se ejecuta en Sevilla a mediados del xvi, del cual son un buen ejemplo los que entre 1555 y 1556 Campaña pinta en el banco del retablo del Mariscal. En tal sentido es factible afirmar que sin el conocimiento de retratos como los de los Alfaro difícilmente don Diego Caballero hubiera aceptado que Campaña lo efigiase junto a su familia con el fiero realismo con el que lo hizo.

Siendo, sin embargo, el objetivo de estas líneas dar a conocer dos nuevas obras de Hemessen, queda para otra ocasión el estudio de los temas más arriba enunciados.—JUAN MIGUEL SERRERA.

## CUATRO NUEVAS TABLAS DE ANTONIO VAZQUEZ

En los últimos años, y especialmente desde las páginas de este Boletín, nuevos y casi continuos hallazgos de obras inéditas de Antonio Vázquez van enriqueciendo el ya nutrido catálogo de este interesante pintor quien, sin duda, se configura ya como uno de los más relevantes y representativos del panorama artístico local en el siglo xvi<sup>1</sup>.

Esta abundancia y dispersión de retablos y tablas sueltas, pertenecientes en algunos casos a monasterios vallisoletanos desamortizados y en otros a iglesias parroquiales, hoy en día en su mayor parte en museos o en colecciones privadas, confirman la considerable actividad que desplegó este prolífico maestro al frente, seguramente, de un taller en el que parece lógico suponer que trabajarían varios pintores bajo sus directrices.

En esta ocasión pretendemos publicar cuatro nuevas tablas localizadas en colección particular vallisoletana, que representan los siguientes temas: *la Anunciación, la Asunción de la Virgen, la Visión de San Bernardo de Cristo Crucificado y el Calvario*. Por sus actuales propietarios sabemos que proceden del Santuario Nacional de la Gran Promesa de Valladolid, en donde, semiabandonadas y deterioradas, fueron adquiridas hace bastantes años por el entonces arquitecto de la diócesis don Ramón Pérez Lozana<sup>2</sup>.

Suponemos que las tablas llegarían a dicho templo cuando todavía era iglesia parroquial de San Esteban el Real, procedentes de los fondos de desamortización y muy posiblemente cedidas por el Museo de Escultura. En efecto, tras el incendio del 27 de octubre de 1869, sabemos que dicho templo se restauró y alhajó por

<sup>1</sup> J. C. BRASAS EGIDO: *El pintor Antonio Vázquez*, Diputación Provincial de Valladolid, 1985; del mismo, "Antonio Vázquez: nuevas obras y algunas precisiones (A manera de "Addenda")", *BSAA*, tomo LI, 1985, pp. 467-474; A. PADRÓN MÉRIDA: "Una tabla de la Virgen y San Bernardo por Antonio Vázquez", *BSAA*, tomo LII, 1986, pp. 416-417.

<sup>2</sup> Agradezco a sus hijos Ramón y Maruja su amabilidad y las facilidades dadas para estudiar y fotografiar dichas tablas.

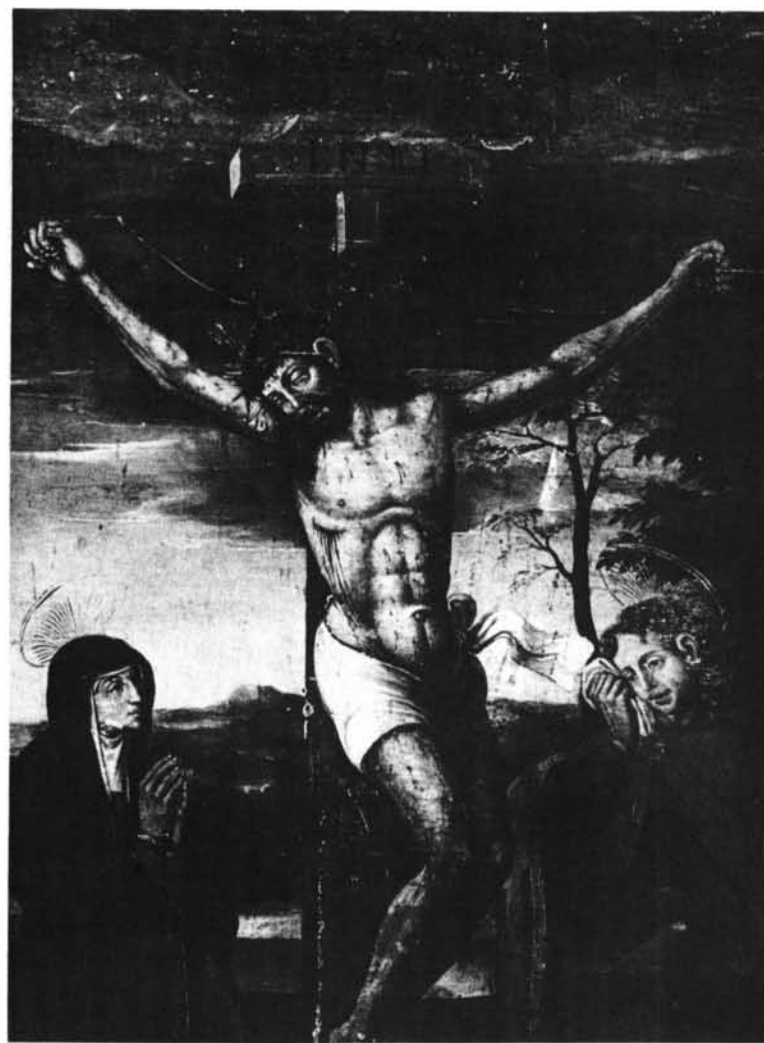
Valladolid. Colección particular. Pinturas de Antonio Vázquez: 1. Anunciación—2. Asunción.



1



2



Valladolid. Colección particular. Pinturas de Antonio Vázquez: 1. Cristo se desclava para abrazar a San Bernardo.—4. Calvario.

entero con donaciones de particulares y obras de arte procedentes del citado museo.

Por su estilo y temática parecen pertenecer incluso al mismo grupo de tablas que, conservadas en los actuales Museo Nacional de Escultura y Museo Arqueológico, procederán de antiguos monasterios vallisoletanos desamortizados. Dada la representación de una de ellas —la de la *Visión de San Bernardo*— pertenecerán seguramente a un retablo fragmentado proveniente de una de las cuatro abadías cistercienses de la provincia<sup>3</sup>.

La primera de estas pinturas, la que representa la escena de la *Anunciación*, repite idéntica composición que la del tríptico de la colección Badrinas, si bien parece algo posterior a su modelo. Al comparar ambas tablas se observa en la de la colección vallisoletana menor cuidado en los detalles y menos delicadeza en los rasgos de las figuras, unido a una simplificación del escenario con ausencia del brocado del fondo y del embaldosado del pavimento. Con todo, es obra de muy bello colorido y primorosa ejecución, en la que una vez más podemos comprobar esa manera dulce y grata tan característica del pintor<sup>4</sup>.

La *Asunción* se relaciona claramente con los dos ejemplares ya conocidos propiedad del Museo Nacional de Escultura de Valladolid. La Virgen repite idéntica postura que la de la tabla que se conserva en la Casa de Cervantes, depósito de dicho Museo, si bien su cuerpo se dirige hacia el lado contrario y se observa mayor modernidad en la figura de María y en el tratamiento de los paños, habiendo desaparecido los brocados de la túnica y la dureza de los pliegues de aquélla. Las figuras de los ángeles, por el contrario, se relacionan más con las del otro ejemplar del citado Museo y con las de la tabla de la iglesia parroquial de Simancas (Valladolid), con las que se puede emparentar desde el punto de vista cronológico<sup>5</sup>.

Mayor interés iconográfico reviste la tercera tabla que damos a conocer —la *Visión de San Bernardo*—, ya que es la única representación de este tema que conocemos salida de los pinceles del artista.

Se trata de una entrañable y conmovedora escena, tratada en ocasiones en la pintura y escultura españolas. El cuerpo de Cristo se desclava del madero para abrazar a San Bernardo, que en este caso aparece de rodillas y en oración ante el Crucificado. El tema, con el que se alude a la unión mística de cuerpo y alma con Cristo, tendrá en el siglo xvii dos inolvidables y magistrales interpretaciones, en el asombroso lienzo de Francisco Ribalta del Museo del Prado y en el relieve central del retablo mayor de las Huelgas Reales de Valladolid, obra de Gregorio Fernández<sup>6</sup>.

Aunque la composición se basa en un grabado, la interpretación que hace Antonio Vázquez de esta escena rezuma ingenuidad y ese peculiar encanto un tanto primitivo que dimana de muchas de sus creaciones. Especialmente emotiva es la figura del santo orante, portando el báculo de abad. Es interesante compararla con la misma figura que hallamos en la tabla de colección particular, recientemente publicada en esta misma revista por Aida Padrón, en idéntica postura ante la Virgen con el Niño. Esta última nos parece obra anterior desde el punto de vista cronológico.

<sup>3</sup> Concretamente: Palazuelos, La Espina, Matallana o Valbuena.

<sup>4</sup> Mide: 90,5 x 73 cms.

<sup>5</sup> Mide: 96 x 75 cms.

<sup>6</sup> Sobre el tema, véase el artículo de F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: "Gregorio Fernández y Francisco Ribalta", *Archivo Español de Arte*, tomo XV, 1942, pp. 147-150.

gico, no sólo por el empleo de paño de brocado y nimbos dorados (aquí sustituidos por nimbos de rayos alternantes), sino por la mayor dureza y plasticidad del dibujo, de un carácter más "hispano-flamenco". Asimismo, en nuestra tabla, las dos figuras se recortan sobre un amplio paisaje de fondo, muy bien resuelto, en el que domina un cielo azul de gran belleza<sup>7</sup>.

Más convencional resulta la interpretación del *Calvario* que aparece tratado en la cuarta y última tabla y que serviría de remate del retablo al que pertenecerían dichas pinturas. En ella se intensifica el dramatismo, tanto en el patético Cristo crucificado como en la doliente figura de San Juan, que a la manera de las esculturas góticas dobla lateralmente su cabeza enjugándose las lágrimas. La figura, al igual que otras de las restantes tablas, muestra bien ostensible la característica oreja, tan prominente, que distingue al maestro. La escena nos evoca de inmediato la *Crucifixión* del Museo Nacional de Escultura, aunque hay que señalar que en este caso no alcanza la calidad ni el carácter tan idealizado de aquélla<sup>8</sup>.—JOSÉ CARLOS BRASAS EGIDO.

## ACTUALIDAD DEL RETABLO MAYOR DE OLIVARES DE DUERO

La restauración acometida en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Olivares de Duero (Valladolid), y la exhibición del mismo a finales de 1986<sup>1</sup>, permite hoy disponer de un mejor juicio acerca del significado de esta obra.

Aun cuando el valor que este retablo posee actualmente justifica que se haga un profundo estudio, algunas sugerencias sí deben adelantarse.

Que en este retablo había intervenido un pintor que conoce tempranamente a Miguel Ángel y le interpreta con habilidad fue un primer aviso sobre la importancia de la obra<sup>2</sup>. Posteriormente Ana Avila, al identificar que este maestro coincidía con el Juan Soreda que trabaja en la catedral de Sigüenza, realzaba su mérito, por tratarse ya de una persona con nombre conocido. Pero quedaba el escollo de deslindar la participación de varias manos en el retablo de Olivares. Ahora estamos en mejores condiciones para intentarlo.

Tres personalidades, al menos, aparecen claramente diferenciadas. Uno es Juan Soreda. Le distingue su miguelangelismo, como revelan sus obras principales en el retablo, el rey David y la Sibila Frigia. Usa frecuentemente del desnudo, tanto masculino como femenino. Le pertenecen las tablas indicadas y las de la tortura de

<sup>7</sup> Mide: 94 x 69 cms.

<sup>8</sup> En este caso, la tabla ha sido cortada en su tercio inferior. Mide: 100 x 77 cms.

<sup>1</sup> La restauración ha sido efectuada por don Mariano Nieto. La exposición se celebró entre el 17 de diciembre de 1986 y el 9 de enero de 1987, en el Palacio de Santa Cruz de la Universidad de Valladolid. Con motivo de tal exposición se publicó un catálogo, con textos de J. M. PARRADO DEL OLMO y J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. Publicación de la Diputación Provincial de Valladolid, 1986.

Parte de las tablas fueron sustraídas de la iglesia parroquial durante la noche del 25 al 26 de enero de 1986, logrando ser recuperadas en el mes de mayo de 1987.

<sup>2</sup> J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: "El retablo mayor de la iglesia parroquial de Olivares de Duero", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 1955, pp. 31-41.