

EL RETABLO DE JUAN DE JUNI DE NUESTRA SEÑORA "LA ANTIGUA", DE VALLADOLID

A modo de prólogo

Tienen estas páginas, que han de ser muy breves, la misión de acompañar a una colección de fotografías del retablo de Juan de Juni, obtenidas aprovechando el andamiaje levantado para armar este retablo en la iglesia Metropolitana de Valladolid, con motivo y a causa de su traslado a la misma.

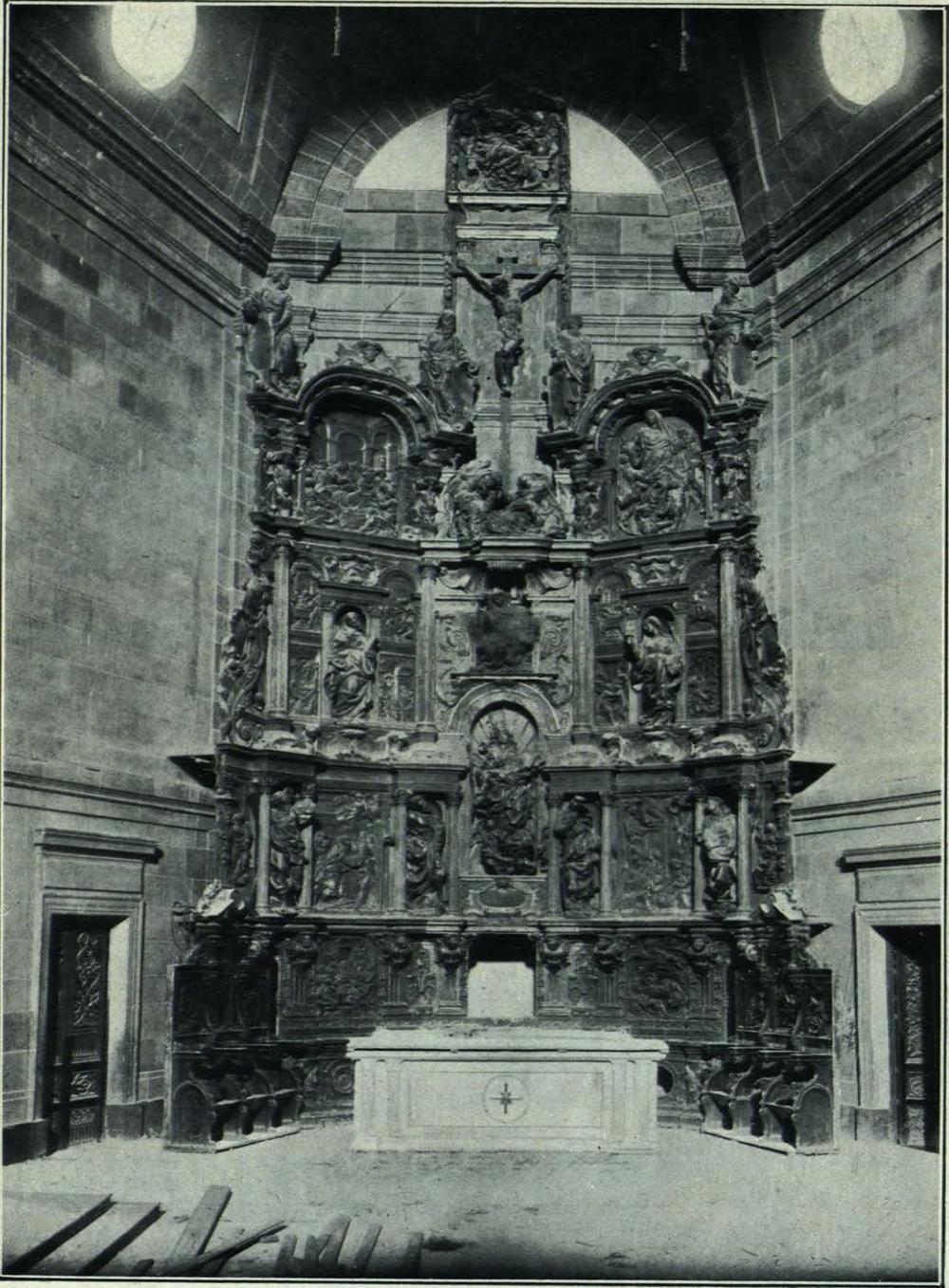
No vamos a hacer historia de este retablo, que ya el tema está agotado por Palomino, Ceán Bermúdez, Ponz, Bosarte y Martí y Monsó, por éste principalmente en sus *Estudios Históricos*, página 326 y siguientes, en que tan detalladamente publica el pleito famoso seguido por Juni y Giralte. Tampoco vamos a hacer una crítica detallada de todos y cada uno de los elementos que integran el retablo, aunque no ocultaremos nuestra opinión sobre el valor artístico del conjunto. Nuestro objeto es, sencillamente, difundir el conocimiento de esta obra de arte entre los amantes de éste, cumpliendo así lo que estimamos un deber a que nos obliga el cargo que en «La Antigua» ocupamos.

El retablo se construyó por Juan de Juni para la capilla mayor de la iglesia de Santa María «La Antigua», de Valladolid, firmándose en 12 de febrero de 1545 la escritura de contrato entre el citado Juan de Juni, de una parte, y el licenciado Juan de Balboa, el cura, el mayordomo y los parroquianos de «La Antigua», de otra, comprometiéndose aquél a ejecutar las obras en la cantidad de dos mil cuatrocientos ducados, debiendo ser las armaduras, columnas, molduras, basas, capiteles, etc., de madera de Soria, y la imaginería y tableros, de nogal, con pintura y estofado en oro y colores. Parece se terminó el retablo en agosto de 1561, costeándose con los bienes propios de la iglesia y con algunas mandas de significados parroquianos.

La iglesia de Santa María «La Antigua», para la que este retablo fué expresamente construido, se edificó en el último tercio del siglo XI, lo mismo que la torre y el pórtico, gracias a la piedad y munificencia del conde Ansúrez, quien estableció en ella la Colegiata, hasta que, edificada Santa María la Mayor, a ella fué trasladada.

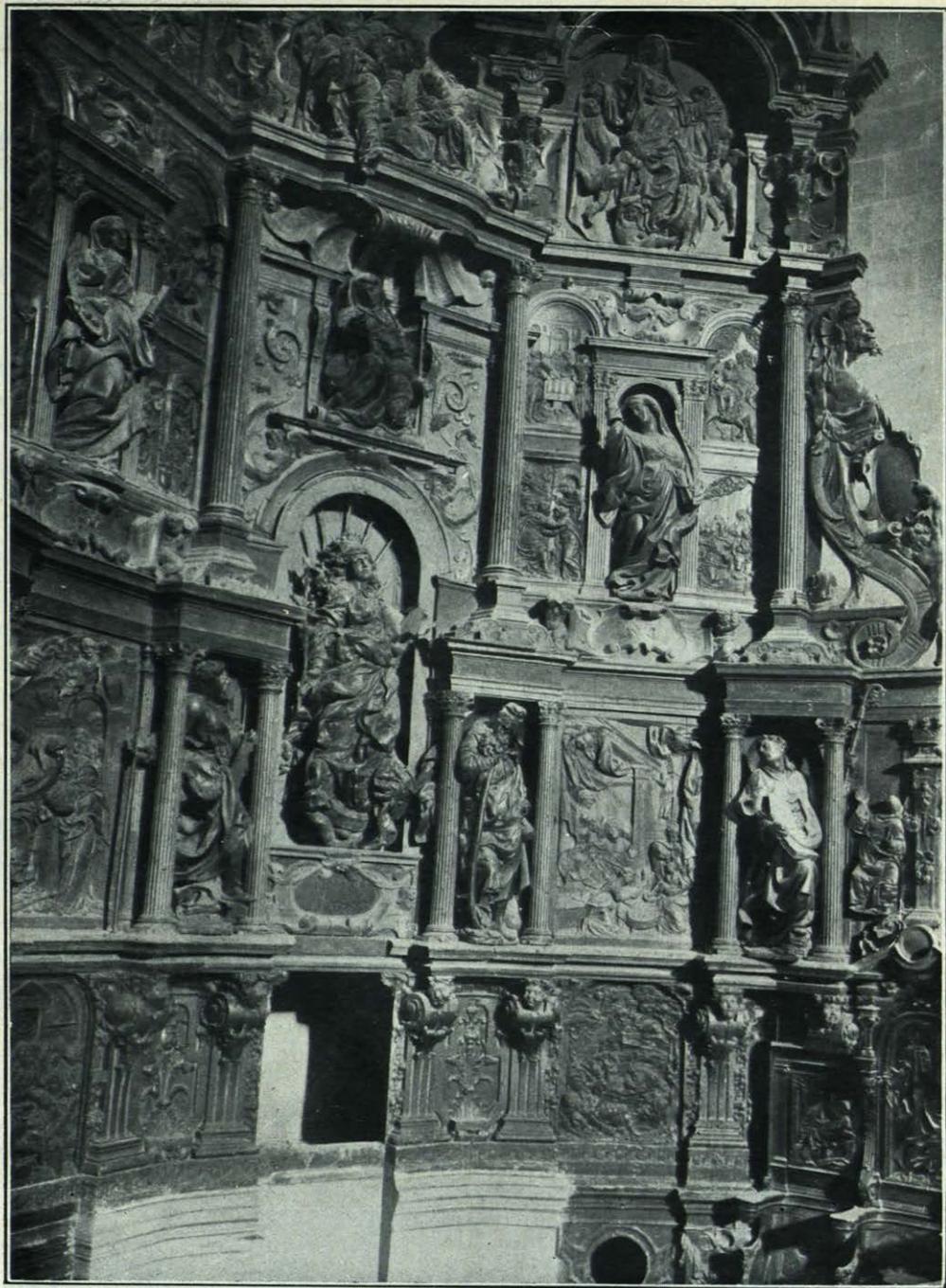
Los historiadores de Valladolid coinciden en que existieron las dos iglesias, y alguno señala la fecha de 1095 para terminación de la primitiva. Antolínez de Burgos dice que los techos de la iglesia eran artesonados.

En el siglo XIII se realizaron en el templo determinadas obras que constituyen casi una reconstrucción de aquél, cubriéndose las naves con bóvedas de piedra de grandes espesores, que descansaban sobre un sistema de nervios con unas secciones enormes. Esta obra, descabellada por lo enorme del peso y la falta de contrarrestos, inició entonces, y determinó después, la ruina del templo.



EL RETABLO DE LA CATEDRAL.





DETALLE DEL LADO DE LA EPÍSTOLA.





SAN JOSÉ.



En el siglo XIV debieron demolerse los ábsides románicos (de los que hemos encontrado algún trozo de cimentación) y se construyeron los actuales, que son muy interesantes, principalmente la capilla mayor.

En 1546 se trató de atajar la ruina del templo con la construcción de arcos de piedra rebajados en la nave del crucero a la altura de los correspondientes a las naves bajas, llevando los empujes a puntos que tampoco ofrecían resistencia suficiente, y construyendo un enorme contrarresto en el lado de la Epístola, en el eje del muro de embocadura de las capillas absidales.

En 1578 se realizaron en la torre, que se abría como una granada, obras de consolidación, que consistieron en la construcción de una envolvente pétreo de dos metros treinta centímetros de espesor y quince de altura.

Por último, en 1917 se demolió la iglesia, que se hundía, amenazando arrastrar en su ruina las construcciones inmediatas, y se conservaron la torre, el pórtico y los ábsides.

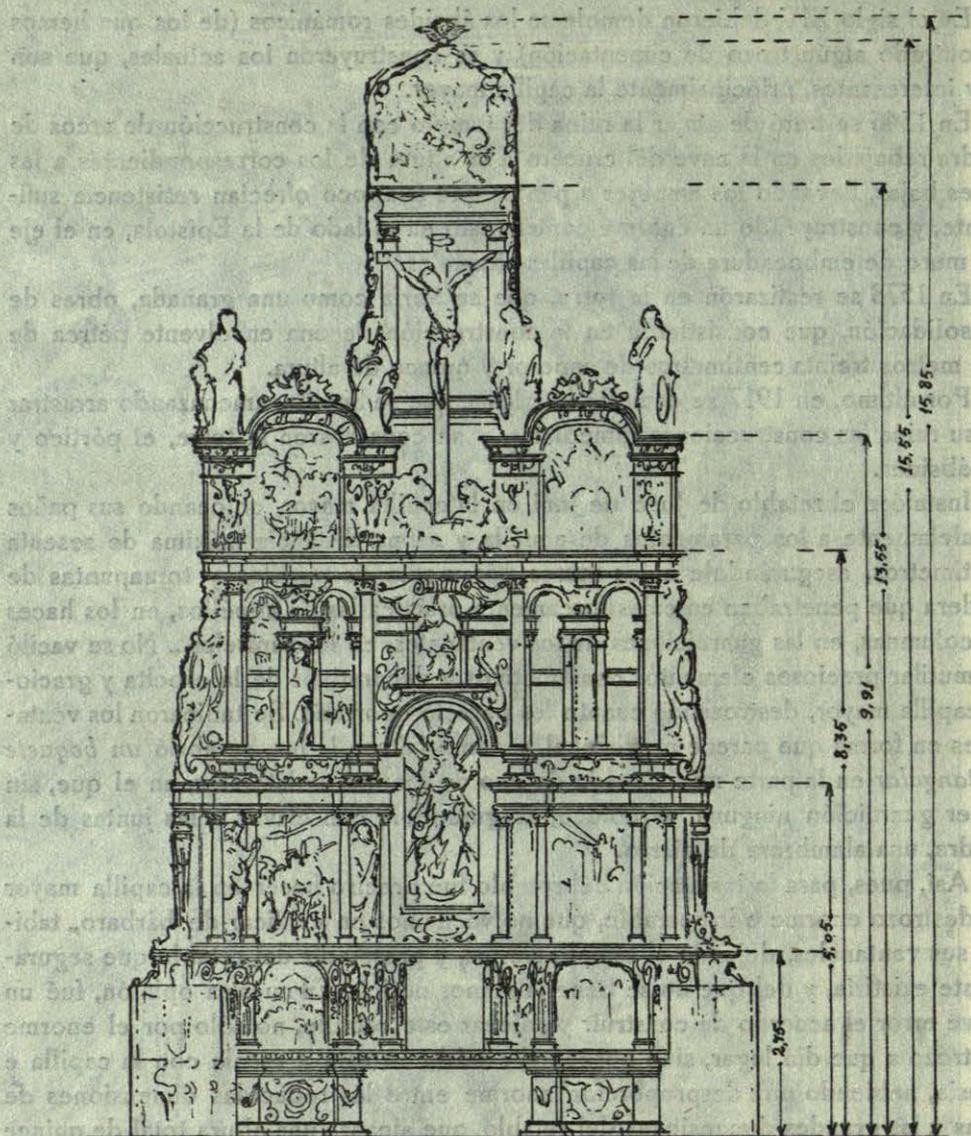
Instalóse el retablo de Juan de Juni en la capilla mayor, colocando sus paños paralelamente a los paramentos de aquélla y a una distancia máxima de sesenta centímetros, asegurándole a los muros por medio de puentes y tornapuntas de madera que penetraban en cajas toscamente practicadas en aquéllos, en los haces de columnas, en las guarniciones de los ventanales, en los capiteles... No se vaciló en mutilar preciosos elementos constructivos y decorativos de la esbelta y graciosa capilla mayor, destrozando cuanto les pareció oportuno. Se tabicaron los ventanales en forma que parece provisional, y como faltase la luz, se abrió *un boquete rectangular* en la parte más elevada de uno de los muros laterales, en el que, sin hacer guarnición ninguna, se colocó, asegurándola con clavos a las juntas de la piedra, una alambra de hierro.

Así, pues, para la instalación del retablo fué preciso hacer en la capilla mayor un destrozo enorme e irreparable, que no vacilamos en calificar de bárbaro, tabicar sus ventanales, dejando el templo sin luz, y prescindir del retablo que seguramente existiría, y del que no se tiene la menor noticia. En nuestra opinión, fué un grave error el acuerdo de construir y colocar este retablo, no sólo por el enorme destrozo a que dió lugar, sino porque el retablo no está a escala con la capilla e iglesia, habiendo una desproporción enorme entre las reducidas dimensiones de éstas y las grandes dimensiones del retablo, que alcanza una altura total de quince metros con ochenta y cinco centímetros.

Por qué se trasladó el retablo

Al hacer el reconocimiento y estudio previo necesarios de los muros y bóvedas de la capilla mayor para proceder a la consolidación de los mismos, se apreció la imposibilidad de consolidar los muros sin desmontar el retablo, y el grave peligro que éste correría al consolidar las bóvedas si, por el temor de desmontarle, se renunciase a la consolidación eficaz de los muros, acometiendo la obra solamente por el paramento exterior de los mismos.

También se comprobó que por insuficiencia de ventilación y por las humeda-

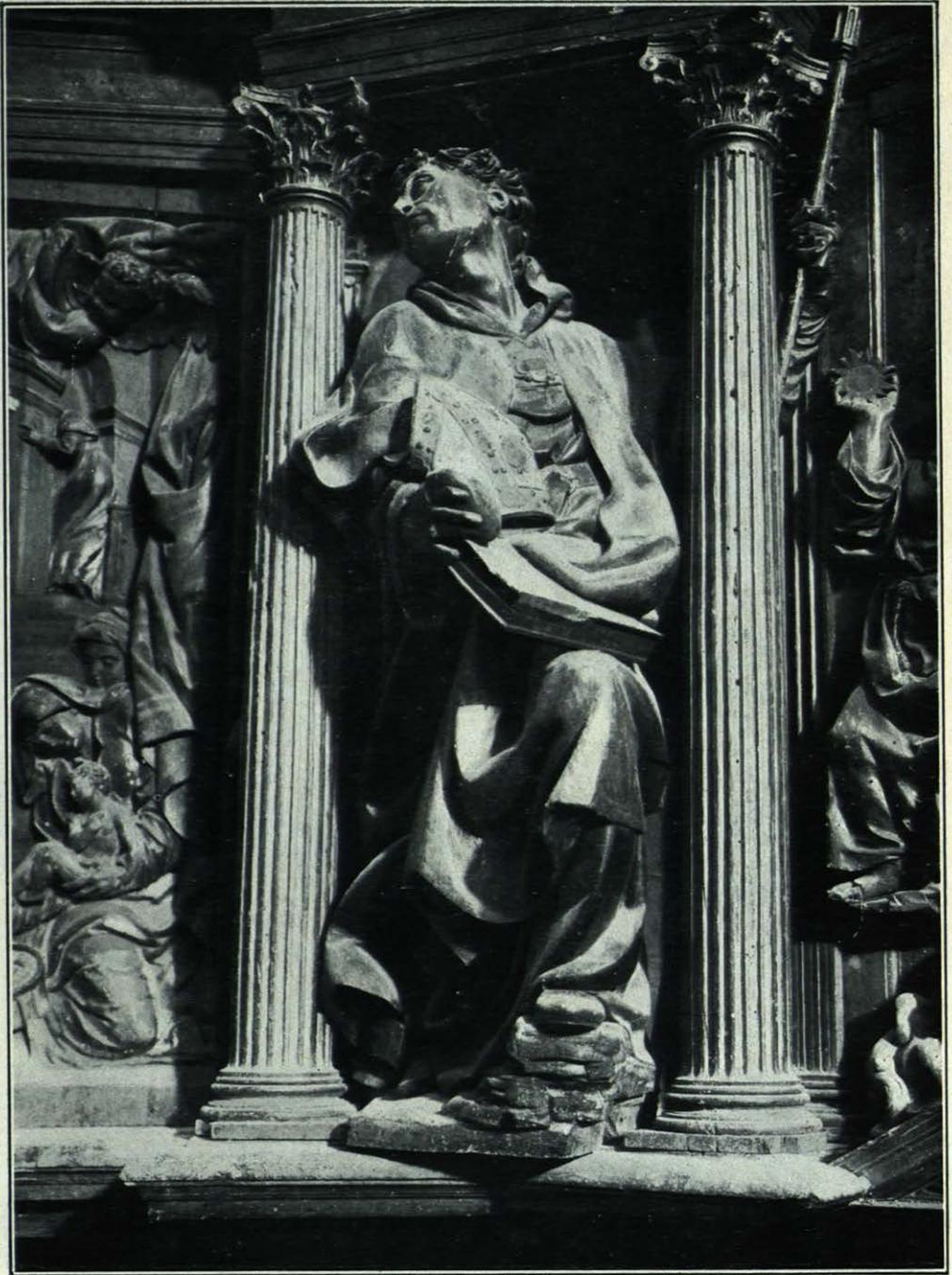


Esquema del retablo.

des producidas por los aguavientos que penetraban por los ventanales mal tabicados, se habían producido deterioros en los elementos de madera de Soria del retablo.

Por tales causas, y atendiendo también requerimientos del excelentísimo y reverendísimo señor arzobispo de la diócesis, se dictó por la Dirección General de Bellas Artes, con fecha 30 de enero de 1922, una Real orden disponiendo su traslado en depósito a la Santa Iglesia Metropolitana, con las condiciones establecidas por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Cumplimentada ésta, en 18 de diciembre del mismo año quedaron terminadas



SAN AGUSTÍN.





LA ASUNCIÓN DE LA VIRGEN.





EL PROFETA DANIEL.





EL GRAN CRUCIFIJO.



las obras de desmontar y trasladar el retablo a la iglesia catedral, sin que sufriera éste el más ligero desperfecto, quedando armado y asegurado a un fuerte entramado de madera, suficientemente separado de los muros de la capilla mayor de la catedral, para que exista una eficaz ventilación, y pudiendo ser fácilmente recorrido por su trasdós.

Una vez montado el retablo, se quitó el polvo con fuelles potentes y con brochas, y se levantaron cuidadosamente grandes trozos de cera que había sobre algunas esculturas.

Quién era Juni

Juan de Juni, que se titulaba en los documentos «maestro de hacer imágenes», era arquitecto, escultor y pintor, y de nacionalidad, a nuestro juicio, italiana. Vino de Roma llamado por el obispo de Oporto D. Pedro Alvarez de Acosta para edificar en aquella ciudad el Palacio Episcopal. De Oporto pasó a España, apareciendo en León en 1536 para trabajar en el taller de escultura de San Marcos. En 1540 fijó su residencia en Valladolid, en cuya ciudad murió en 1577.

Dice Bertaux en la *Histoire de l'Art*, publicada bajo la dirección de M. André Michel, que Juni «puede ser tal vez, como Biguery, un borgoñón originario de Joigny».

Estudió y se hizo artista en Italia, dejándose influir por la escuela flamenca y asimilándose las enseñanzas de Miguel Angel. Son sus características el conocimiento profundo de la anatomía artística, la ampulosidad de sus obras y el movimiento sobrado violento de sus esculturas.

Según Berruguete, era «el mejor artista extranjero que había venido a Castilla».

Disposición del retablo

Forman el retablo, en planta, cinco lados, de dos metros diez centímetros de longitud cada uno, incluyendo la línea ocupada por los sillones laterales, y en alzado, cuatro cuerpos, considerando como uno solo el formado por el gran Crucifijo con el Calvario y la coronación con el relieve del Padre Eterno.

Las alturas respectivas de estos cuerpos son las que aparecen en el esquema, siendo de quince metros ochenta y cinco centímetros la altura total.

Es el cuerpo bajo del retablo el de menor importancia del mismo, y puede considerarse dividido en dos partes: una inferior, o zócalo, que tiene aproximadamente la altura de la mesa de altar, y otra superior, en la que, acompañándose por ménsulas que sustentan las columnas del cuerpo inmediato superior, aparecen a uno y otro lado del eje dos relieves que representan la Sagrada Cena y la Oración del Señor en el huerto de Getsemani... En la parte central hay un hueco que debió ocupar el tabernáculo que Juni se obligó a hacer según la traza de Giralte, y del que no hay noticia.

Ocupa la parte central del segundo cuerpo, y casi una mitad de la altura de la

del tercero, un nicho de planta rectangular coronado por arco de medio punto que cobija la imagen de la Virgen Santísima, a quien dan guardia su padre, San Joaquín, y su esposo, San José, esculturas colocadas en los intercolumnios inmediatos a la hornacina en los lados de la Epístola y del Evangelio.

Opinan personas competentes que no es ésta la imagen de la Inmaculada, que este misterio ya tiene representación en el retablo en uno de los tableros laterales, sino «La Santísima Virgen Coronada» o «El Triunfo de la Virgen», o, acaso mejor, la imagen de la Virgen en la Mente Divina, si tenemos en cuenta la inscripción de la cartela que lleva al pie, y que dice:

AB INITIO ET
ANTE SCECVLA (sic) POR SAECVLA
CREATA SVM

que son palabras tomadas del versículo 14 del capítulo XXIV del libro del Eclesiástico, y significan: «Desde el principio y antes de los siglos, ya recibí yo el ser.» Además, alegan esas personas que en el siglo XVI jamás se representó en esa forma la Inmaculada Concepción.

Nosotros creemos que puede ser la Inmaculada Concepción, tanto por la media luna como por la serpiente que pisa con ambos pies.

En el libro del Apocalipsis se dice que apareció una mujer vestida de sol, coronada de estrellas y con la media luna a los pies. Es ésta una visión que se interpreta como la representación de la Inmaculada.

La profecía más saliente del Antiguo Testamento, consignada en el *Génesis*, dice así, refiriéndose a la serpiente: «Enemistades pondré entre ti y la mujer, entre tu descendencia y su descendencia; ella quebrantará tu cabeza y ella pondrá asechanzas a tus pies.» Que se ha interpretado siempre como la predicción de la Inmaculada.

En los entrepaños de este segundo cuerpo aparecen dos relieves representando: el del lado de la Epístola, el nacimiento de la Santísima Virgen, y el del Evangelio la Inmaculada Concepción, en la forma que fué constante en el siglo XVI. Bendecidos por un ángel, danse un abrazo conyugal San Joaquín y Santa Ana, cuyo fruto fué la Santísima Virgen, simbolizada en el relieve por el tierno y blanquísimo recental que sobre sus hombros lleva un personaje de segundo término, viéndose también a través de un arco a los antiguos patriarcas llenos de júbilo por la Aurora de la Redención.

Acompañan estos entrepaños, con la misma importancia y dispuestas en la misma forma que las de San José y San Joaquín, las imágenes de San Andrés apóstol, del lado del Evangelio, y San Agustín, obispo, del lado de la Epístola. Por último, en los entrepaños que en este cuerpo limitan las vigorosas pilastras que rematan el retablo, y dándoles muy poca importancia, están las imágenes de San Antonio de Padua y San Bernardino de Sena.

La parte central del tercer cuerpo del retablo la ocupa un grupo escultórico formado por Santa Ana y la Virgen niña. Este grupo está amparado por un entablamento que sirve de repisa al grupo del cuerpo superior, que está sustentado

por una gran concha, muy valientemente tallada. Santa Ana enseña a leer a la Virgen en un libro en que se lee:

MARIA
SMA.

En la mano izquierda de aquélla aparece la simbólica poma o manzana, que la niña intenta coger.

Acompañan este cuerpo central dos laterales de gran importancia, en cuyos ejes, y en sendas hornacinas con grandes cartelas al pie, aparecen las imágenes de Santa Lucía y Santa Bárbara; la primera, del lado del Evangelio, y la segunda, del de la Epístola.

Acompañando estas esculturas hay en cada entrepaño cuatro relieves que representan, de abajo arriba y de izquierda a derecha del espectador: los del lado del Evangelio: Presentación de la Virgen en el templo. Anunciación de la Virgen y Encarnación del Verbo. Circuncisión del Niño Jesús. Adoración del Niño por los Santos Reyes.

En el de la Epístola: Visita de la Virgen a Santa Isabel. El Sagrado Niño adorado por los pastores. La Purificación de la Virgen. La huída a Egipto.

Rematan este tercer cuerpo del retablo por ambos lados dos magníficas volutas graciosamente talladas, con unas cartelas sustentadas por ángeles, en las que se lee:

Del lado del Evangelio:

HIZO
ESTE RE
TABLO LA IGLE
SIA I PAR
ROCHIA
NOS

Del lado de la Epístola:

ACA
VOSE DE
ASENTAR
A PRIN
CIPIO DE
1562
AÑOS

¿Por qué en punto tan culminante del retablo aparece la efigie de Santa Ana? Es posible que por la gran devoción que la feligresía de Santa María tenía por la santa, y que llegaba hasta el punto de que los parroquianos de «La Antigua», en vez de celebrar la fiesta de la Virgen, festejaban y festejan como titular a Santa Ana, quizás porque la fiesta de la Virgen se celebraba con mayor solemnidad en Santa María la Mayor.

El último cuerpo del retablo consta de una parte central, la más interesante y artística de esta obra de arte, y dos laterales en forma de hornacinas cerradas por arcos rebajados, acompañando y rematando estos cuerpos las estatuas de los cuatro profetas mayores, Isaías, Jeremías, Ezequiel y Daniel. En el relieve del lado del Evangelio se desarrolla la muerte o feliz tránsito de la Santísima Virgen; en el de la Epístola, La Anunciación. El profeta que remata el retablo a la izquierda del espec-

tador, por su aspecto joven y por el león que oprime con el pie izquierdo, parece ser el profeta Daniel; pero las palabras que aparecen en la cartela que sustenta no pertenecen a sus profecías. Dice así:

ECCE V
IRGO CON
CIPLET ET
PARIET FILIVM ET VO
CABITVR N
OMEN EIVS
EMANVEL

que son palabras tomadas del versículo 14 del capítulo VII del profeta Isaías, y quieren decir: «He aquí que una Virgen concebirá y parirá un hijo y su nombre será Emmanuel.»

A la extrema derecha del espectador remata el retablo otro profeta, que creemos sea Isaías, sustentando idéntica cartela, en la que se lee:

ET NON
TRANSI BIT
PER EAM POL
LVTVS ET H
EC ERIT VO
BIS DIR
ECTAVIA

palabras tomadas del versículo 8 del capítulo XXXV de Isaías, que significan: «Este será para nosotros un camino recto y no lo pisará hombre inmundo.»

Las estatuas de los otros dos profetas aparecen a los lados del gran crucifijo que corona el retablo, aunque en plano distinto que éste. No tienen estas estatuas símbolo alguno que las caracterice; pero, como las anteriores, sustentan sendas cartelas, en que se lee:

En la de la izquierda del espectador, que representa a Jeremías:

A PLANTA
PEDIS VS
QUE AD
VERTICEM
CAPITIS
NON EST
IN EO SA
NITAS

tomada del versículo 6 del capítulo L de la profecía de Isaías, que significa: «Desde la planta del pie a la coronilla de la cabeza, no hay en él cosa sana.»

En la de la derecha se lee:

FODERV
NT MANVS
MEAS ET
PEDES MEOS
ET DIGNV
MERAVRV
NT ONIA
MEA

palabras tomadas de los versículos 17 y 18 del salmo XXI, que significan: «Han taladrado mis manos y mis pies. Han contado mis huesos uno por uno.»

No pueden ser más oportunas ambas leyendas, dado el lugar que ocupan los profetas en cuyas cartelas campean.

Remata el retablo y forma su parte más interesante y artística la hermosa efigie de Cristo Crucificado, teniendo a sus pies el grupo de las santas mujeres y coronado por la figura del Padre Eterno, que se pierde al lado de la bóveda.

Aparece el Señor acabando de expirar, reclinada su cabeza sobre el hombro derecho, y a su muerte y su gran voz *Consumatum est*, su madre cae desplomada al pie de la Cruz, asistida de San Juan, a cuya guarda la había recomendado el Divino Maestro poco antes. También se halla caída y medio desmayada María Magdalena. Desde lo alto, el Eterno Padre acepta el sacrificio de su unigénito y da por redimido el mundo.

Cristo entre el Cielo y la Tierra, como mediador entre ambos, y por eso elevándose sobre el resto del retablo. Sobre él, en el Cielo, su Eterno Padre; abajo, en la Tierra, los que le asistieron en el Gólgota. Es un calvario verdaderamente genial y dramático, que dista mucho de los que en otros retablos aparecen.

Entre el Padre y el Hijo, en el friso del último entablamiento, hay una gran cartela con la siguiente inscripción, alusiva a la Virgen:

TOTA
PVLGRA ES AMICA MEA
ET MACVLA NON EST IN TE

que significa: «Toda hermosa eres, amiga mía, y no hay mancha alguna en ti», y se halla tomada del versículo 7 del capítulo LV del *Cantar de los Cantares*.

Es, pues, éste que hemos descrito un retablo eminentemente Mariano, pues que en él se desarrolla la vida toda de Nuestra Señora, y sólo rompen esta unidad los relieves de la Cena y Oración del Huerto, si bien es disculpable por hallarse a los lados del Tabernáculo, donde eran asuntos clásicos.

Valor artístico del retablo

La composición del retablo difiere, fundamentalmente, de la de todos los retablos de la época, y es muy original, con una ordenación que parece proyectada por un buen arquitecto, si se exceptúa la parte central superior, que no compone con el resto y que parece adicionada.

En su conjunto es original, ponderado, elegante, vigoroso, muy entonado y de una gran variedad. La obra arquitectónica está muy bien tratada, y la escultura decorativa tallada con gran soltura y vigor. De color está muy bien, y los dorados y estofados, hechos con riqueza y buen gusto, principalmente los de las imágenes fundamentales.

Estas obras de gran composición, en que sus autores cultivaban las tres artes, responden a un conjunto decorativo cuyo principal éxito estriba en la armonía en

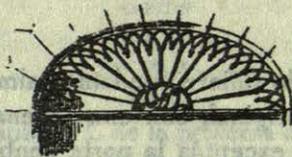
la composición, con el fin de que la relación del relieve acuse los claros y oscuros que van relacionados con la policromía. Este es el mérito principal del retablo de Juan de Juni y lo que le consagra como una gran obra de arte. En él, la composición y factura son italianas, inspiradas en las obras de Miguel Angel, exagerando sobradamente los movimientos de las figuras, que muestran demasiada dureza en su ejecución, lo mismo en los paños que en el desnudo, siendo algunas de un barroquismo muy exagerado.

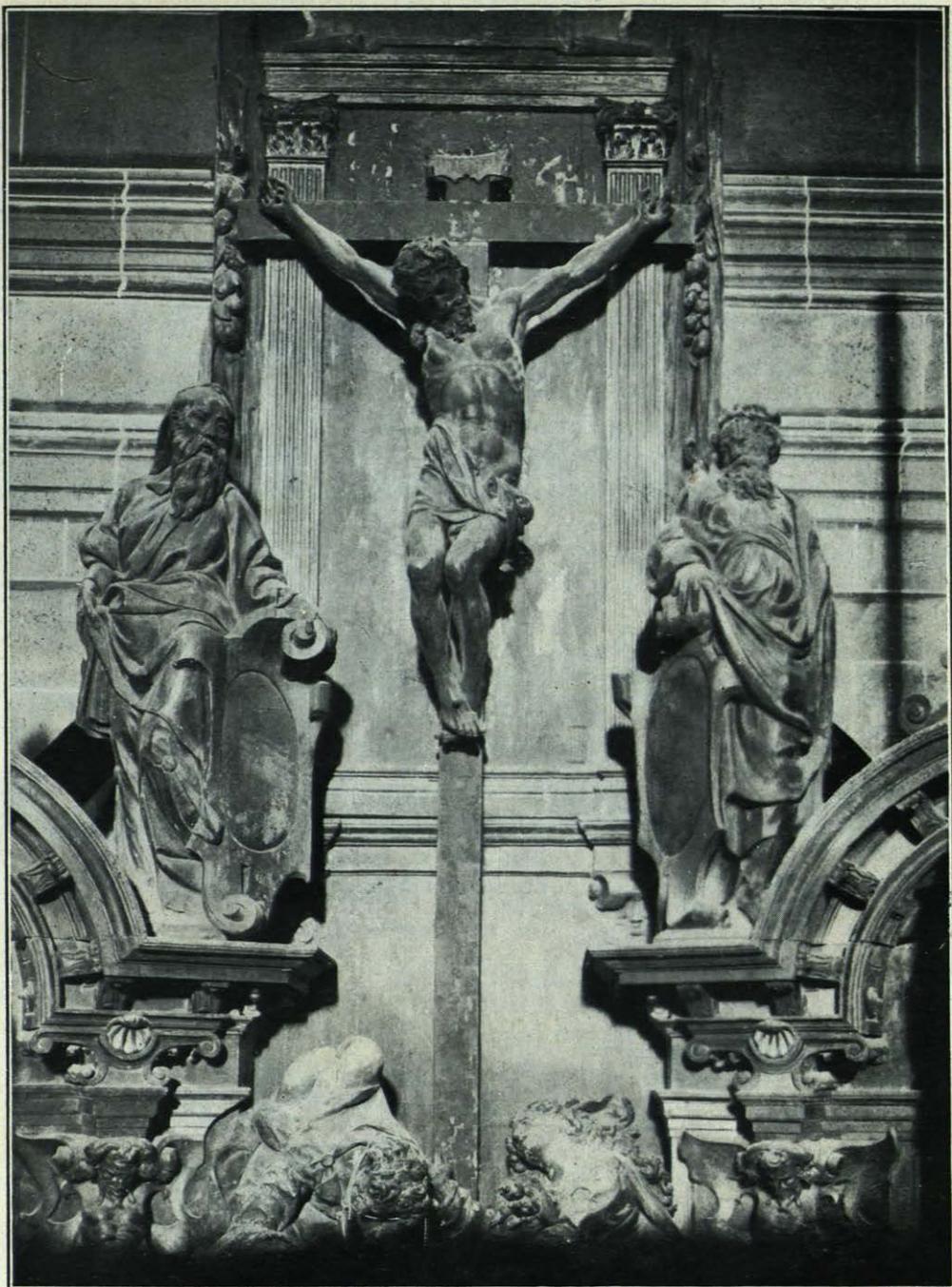
La labor del pintor se aprecia principalmente en las composiciones de menor relieve, por estar tratadas con más delicadeza. En cambio, la dureza con que están tratadas las figuras casi corpóreas perjudica grandemente la composición arquitectónica. Es el mismo modo de hacer de Bernini. Si éste hubiese nacido antes que Juan de Juni, podría atribuírsele la ejecución de una parte del retablo, o, cuando menos, estar inspirado en su escuela.

Se nota en el retablo una gran desigualdad en la ejecución del detalle y en el valor artístico del mismo. Depende esto de que el artista trazaba el proyecto, y los discípulos, en su taller y bajo la dirección del maestro, trabajaban donde éste les ordenaba, según las aptitudes de cada uno, reservándose él algún trozo o figura completa por la que sentía predilección.

Lo más sentido del retablo es el grupo del Crucifijo con el Calvario al pie. Lo más artístico, aquello que destaca sobre todo, lo único en que se respira verdadero ambiente de arte español, el gran Crucifijo. Ni los artistas italianos ni los flamencos llegaron jamás en la escultura religiosa al sentimiento e inspiración de los estatuarios españoles. El mismo Donatello, el mismo Giberti, que son los artistas italianos que mejor han tratado estos asuntos, si no en madera, en mármol y bronce, están muy por bajo de los estatuarios españoles. En nuestra opinión, ese Crucifijo no es de Juan de Juni.

RICARDO GARCÍA GUERETA.





LOS PROFETAS JEREMÍAS Y EZEQUIEL.

