



Tesoros de las Colecciones Particulares Madrileñas: Tablas Españolas y Flamencas: 1300-1550

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Octubre-Diciembre 1988

Comunidad de  Madrid

CONSEJERIA DE CULTURA
DIRECCION GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL

En el mes de mayo de 1987 se conseguía cubrir una importante etapa en la historia de la protección de nuestro patrimonio histórico. La nueva Ley aprobada en 1985 hacía prever mayores posibilidades de éxito que en el pasado respecto a la protección de patrimonio cultural, pero era necesario que las circunstancias y el tiempo probaran si la Ley era realmente eficaz.

Desde el comienzo, la respuesta obtenida en la Comunidad de Madrid fue muy favorable. Primero, el número de piezas voluntariamente declaradas para su inclusión en el inventario fue más elevado que en ninguna otra parte del país, aunque los especialistas afirman que no se ha declarado la totalidad de las obras existentes en Madrid que poseen interés histórico o artístico. Posteriormente, la respuesta dada por los coleccionistas a la propuesta de la Comunidad Autónoma de Madrid para que el mayor número de ciudadanos pudieran conocer el patrimonio existente en las colecciones privadas, no ha podido ser más satisfactorio. Y como prueba de todo ello pudimos disfrutar en 1987 de la primera de las exposiciones sobre los tesoros en las colecciones particulares madrileñas, que mostraba la pintura del siglo XV a Goya. Hoy lo hacemos con la pintura sobre tabla del siglo XII, y en el próximo mes de enero podremos ver la tercera de estas muestras que esta vez nos permitirá conocer el arte del siglo XX en el coleccionismo madrileño.

Desde estas páginas expresamos nuestro agradecimiento a cuantos colaboran desde todos los campos en la conservación del Patrimonio Histórico y contribuyeron a hacer posible que, tanto las generaciones de hoy como las futuras puedan disfrutar de un importante legado cultural e histórico.

RAMON ESPINAR GALLEGO
Consejero de Cultura

La Dirección General de Patrimonio Cultural agradece la colaboración prestada por los coleccionistas particulares, por los académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y por todas las restantes personas que han contribuido a la realización de esta Exposición.



Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la **Comunidad de Madrid** y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.



comunidad.madrid/publicamadrid

EXPOSICIÓN DE OBRAS DE ARTE DE LA COMUNIDAD DE MADRID
DE LA BAJA EDAD MEDIA

El pasado año, en la introducción al catálogo de la primera exposición organizada a partir de la declaración por sus propietarios, poseedores o usuarios de las obras de arte existentes en el territorio de la Comunidad de Madrid, aludía al propósito de la Dirección General de Patrimonio Cultural de organizar una exposición dedicada en especial a las tablas de la Baja Edad Media declaradas, puesto que, por razones de espacio, no podrían incluirse fácilmente en aquélla.

Esta muestra es la que ahora se presenta de nuevo en la Sala de Exposiciones temporales de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el marco del vigente convenio de cooperación entre la Comunidad de Madrid y la corporación académica.

La diferenciación entre la primera exposición de los tesoros de las colecciones particulares madrileñas y esta segunda se justificaba, como se ha afirmado, por razones de espacio, dada la cantidad y calidad de las obras declaradas. En efecto, las tablas de las escuelas hispánicas y de la escuela flamenca correspondientes al período que media entre 1300 y 1550, es decir, a los primitivos españoles y flamencos, forman un conjunto bastante extenso y con características propias, por lo que era aconsejable su presentación separada.

Aunque en esta muestra se incluyen obras, en particular flamencas, que se encuentran en el período final de la larga transición pictórica entre el Gótico y el Renacimiento, no es menos cierto que se ha admitido convencionalmente la fecha de 1550 para fijar la terminación de lo que se conoce como pintura de los primitivos, con independencia de las mayores o menores influencias medievales que persistan en los correspondientes artistas. A esta fecha nos hemos atenido, por tanto, a la hora de fijar el espacio temporal al que se refiere esta exposición, pese a que algunas de las

tablas y especialmente las españolas, se extiendan a unas fechas más allá del primer tercio del siglo XVI.

Presentamos al público madrileño un panorama de la pintura sobre tabla de la Baja Edad Media y del tránsito del Gótico al Renacimiento en España y en Flandes, ya que las colecciones particulares madrileñas, sobre las que se basa la selección de piezas realizada, contienen principalmente obras de las escuelas de estos países.

Con esta exposición se cierra el ciclo de la pintura antigua en las colecciones particulares de Madrid, iniciado el pasado año. Como en la anterior ocasión, no se ha tratado tampoco esta vez de ofrecer al público una visión completa de la pintura de un largo período del arte europeo, sino de presentar algunos de los ejemplares más representativos e interesantes del coleccionismo privado madrileño, con el riesgo que tiene cualquier selección de este tipo, que no puede pretender, por la misma naturaleza de su objeto, ser exhaustiva. No obstante, se ha conseguido reunir un conjunto de obras del llamado "estilo internacional", hispano-flamencas y flamencas de gran importancia, la mayoría de las cuales no se habían expuesto nunca al público. Algunas de ellas, además, han sido estudiadas a fondo con ocasión de esta exposición, pudiéndose publicar en el catálogo por primera vez una atribución razonada de las mismas a un artista o círculo.

Tenemos la esperanza de que la idea de mostrar a todos los ciudadanos de Madrid los tesoros existentes en las colecciones particulares de su comunidad ha servido de punto de confluencia entre coleccionistas, instituciones públicas e interesados por el arte. Creemos también que ha supuesto un paso más de la Comunidad de Madrid en el camino emprendido a partir de la promulgación de la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985 que plantea nuevas bases para la colaboración entre las Administraciones públicas, las instituciones académicas y científicas y los particulares, en la tarea de conservar, divulgar el conocimiento y enriquecer nuestro acervo artístico.

El estudio de las obras, llevado a cabo por el comisario de la exposición, profesor don José María Azcárate, y por doña Elisa Bermejo y doña Blanca Piquero, tiene precisamente como finalidad contribuir al mejor conocimiento de las mismas, sin el cual ninguna labor de conservación ni de difusión cultural es posible. Tampoco habríamos podido presenciar estas exposiciones sin el esfuerzo, la tenacidad y la gran capacidad de colaboración y coordinación de don Alfredo Pérez Armiñán y de otros muchos profesionales que nos han ayudado.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ayudando en la preparación de esta exposición a través de los servicios de su museo, cumple también uno de los objetivos del convenio suscrito con la Comunidad de Madrid. Para la Dirección General de Patrimonio Cultural es muy grato agradecer a la corporación y, en especial, al director de la misma; monseñor Federico Sopeña, y al académico conservador de su museo, el comisario de la exposición, profesor Azcárate, su ayuda.

Los coleccionistas que han cedido obras para ser presentadas en esta exposición, merecen, asimismo, el reconocimiento de su labor en pro de la conservación de nuestro patrimonio. La Comunidad de Madrid, con este motivo, reitera, una vez más, su deseo de colaborar con la iniciativa privada en una tarea que corresponde a todos y en la que ningún esfuerzo debe dejar de tenerse en cuenta, si de veras se quiere cumplir con el triple objetivo de conservar, dar a conocer y enriquecer el patrimonio histórico de nuestro país.

ARACELI PEREDA ALONSO
Directora General de Patrimonio Cultural

TESOROS DE LAS COLECCIONES PARTICULARES
MADRILEÑAS:
TABLAS ESPAÑOLAS Y FLAMENCAS (1300-1550)

Las colecciones particulares han servido en múltiples ocasiones, y más en este caso, para salvar buena parte del patrimonio artístico nacional, pues gracias a su conservación en poder de coleccionistas privados han podido llegar a nuestros días numerosas obras condenadas a su destrucción. Cuando hace años, por parte de amplios sectores de la población, inclusive del mundo intelectual y de los organismos oficiales encargados de la defensa de nuestro patrimonio artístico, se despreciaba el arte medieval (particularmente en los medios culturales castellanos), algunos coleccionistas adquirían estas obras sin intención alguna de carácter económico. Estas pinturas que se conservaban en razón de su antigüedad y que se estimaban tenían escaso valor artístico, se juzgaban de interés por su temática como cuadros de devoción y testimonio de una religiosidad perdida. Muchas de estas obras, al correr del tiempo y variar el concepto sobre la importancia del arte medieval, han constituido la base para la creación de una colección privada, como solaz del propietario y testimonio de su cultura, sin tener presente en un principio su valor comercial.

La adquisición de una pintura, que no es debidamente apreciada, se fundamenta en la propia satisfacción personal de su propietario, sin pensar en su futura valoración crematística, ya que hasta época relativamente reciente, la pintura gótica tenía poco aprecio en el mercado del arte. Semiabandonadas en los almacenes de chamarileros, arrinconadas en las tiendas de anticuarios o amontonadas en los desvanes de las iglesias yacían estas obras totalmente olvidadas, cuando no eran aprovechadas por ser tablas, para tarimas y asientos, según hemos podido comprobar en más de una ocasión.

Son obras que en la mayor parte de las ocasiones destacaban en los almacenes o desvanes por su extraña originalidad y que llegaron al mercado de arte por el desmontaje de un retablo, pues quedaban como restos, una vez mercantilizados sus elementos decorativos y arquitectónicos. En virtud de ello es indudable que ha sido el coleccionista, fundamentalmente, el que por razones muy variables ha descubierto la importancia de una obra, que bien por su mal estado de conservación o por no responder a los principios de la pintura renacentista y barroca estaba destinada a su destrucción.

En estas obras, por otra parte, hemos de percibir no sólo su importancia desde un punto de vista estético e histórico-artístico, sino aún en lo que aparentemente tiene un interés secundario, tanto como testimonio sociológico de una creencia, como el análisis de las razones que motivaron la adquisición de estas pinturas. El descubrimiento y aprecio de estas obras, de desigual valoración artística, se ha basado en el aprecio personal del coleccionista, que en la mayor parte de las ocasiones, según hemos apuntado, está totalmente al margen de su valoración económica, aunque hoy la tenga. No es una inversión lo que se hizo cuando estas pinturas se adquirieron sino, según hemos indicado, como aprecio de una obra del pasado, para la propia satisfacción personal, al poder ser contemplada sosegadamente en el ambiente de una casa de nuestro tiempo.

Por otra parte, recientes disposiciones legales han permitido que tengamos conocimiento de la existencia de estas obras que estaban lejos del alcance del público y que hoy pueden mostrarse para satisfacción de todos, tanto del propietario, que ve en cierta manera valorizada su obra, como del público que puede contemplarla con el detenimiento necesario para una correcta y congruente apreciación artística sorprendiéndose ante aquello que desconocía directamente pues no estaba al alcance de sus medios.

La Comunidad de Madrid desempeña con esta exposición una gran labor cultural, en cuanto que pone en conocimiento de los ciudadanos estos tesoros artísticos para que al difundirlos no sólo se satisfaga el sentimiento estético con su contemplación directa, sino que sienten las bases para el posible estudio y valoración circunstanciada de lo que ha sido dable reunir en esta exposición de obras, que integran un conjunto casi en su totalidad inédito para los madrileños.

La selección de obras que en esta exposición se ofrece responde, asimismo, a un momento cultural muy representativo de la pintura en las fases finales de la Edad Media.

De una parte nos permite analizar con ejemplos representativos el proceso evolutivo de la pintura gótica, con representaciones de varias escuelas. Desde otro punto de vista, es significativo en el tratamiento de los temas la proliferación de ejemplos que responden al culto a los santos como intermediarios entre Dios y los hombres, lo que nos ofrece su evidente interés sociológico, tanto como expresión de las tendencias en la pintura medieval, como en la selección de estos temas por parte de los que adquirieron estas obras.

Es evidente que interesa la imagen del santo como apoyo de la creencia, apreciándolo en función de su carácter significativo por lo que, en ocasiones, la belleza sensible y la propia calidad artística de la pintura son aspectos secundarios en la determinación para adquirir una obra. La iconografía de un santo establece un lazo de unión, al margen del tiempo y del espacio. La representación del santo puede estar motivada por la existencia de una cofradía, por ser el protector de un determinado estrato social, o profesión, o de un grupo social, aparte de las circunstancias personales en razón de quien encarga la obra o de quien la adquiere.

Si estas consideraciones, y tantas otras que sugieren esta exposición, pueden servir de base para valorar uno de los aspectos culturales más importantes de esta muestra, desde el punto de vista estrictamente pictórico es significativa por cuanto en ella se hallan bien representadas las líneas fundamentales de la evolución estilística de la pintura gótica española de los siglos XIV y XV, y su persistencia en los primeros decenios del siglo XVI, aparte de importaciones que en cierta manera contribuyen al cambio en el gusto estético de la sociedad española ya en los albores del Renacimiento.

En la pintura gótica española se distinguen varias fases, de las que las tres últimas, de 1300 a 1530, están bien representadas en esta exposición.

A partir de 1300 se registra un acrecentamiento de la influencia italiana que, al igual que en otros campos de la actividad artística, desplaza tanto a la persistencia de la estilística románica, como a la valoración de la línea, por la influencia de la miniatura y la vidriera, que caracterizaban las obras del denominado gótico lineal que, no obstante, persiste en determinadas escuelas a lo largo del siglo XIV.

Paralelamente se registra la influencia italiana trecentista que se caracteriza por una mayor importancia del cromatismo, con valoración de los tonos, es decir, de la luz, una mayor precisión en los

contornos y dintornos, a la que se añade la tendencia clara hacia la expresión de la belleza, como vemos en las tablas del Maestro de Cubells (nº 1 y 2).

Esta tendencia está en la base de la delicadeza y sentido cromático del llamado estilo internacional que corresponde fundamentalmente a la primera mitad del siglo XV. En esta fase a los elementos trecentistas se añade un sentido narrativo, más en consonancia con la persistencia de la tendencia ilustrativa ingenua que caracterizaba el gótico lineal en su etapa clásica, a lo que se suma la aparición del expresionismo germánico, buscando ante todo la originalidad y el simbolismo, mostrando la perfección técnica tanto en el dibujo como en el colorido. La belleza de estas obras en sus diversos aspectos, está bien representada en esta exposición, en las que predomina el aspecto melancólico y sentimental, como en la delicadeza en la representación de San Martín del Maestro Jacobo (nº 3), como en la Virgen del Maestro de Mur (nº 7) o en el expresivo Entierro de la Virgen atribuido a Pere Lembri (nº 5).

Otro carácter nos ofrecen las obras del Maestro de Lanaja, y de Pere Nicolau que representan respectivamente a Santo Tomás y la Entrega de las llaves a San Pedro, de desigual calidad (nº 6 y 4).

En la segunda mitad del siglo XV es predominante la influencia flamenca, con el empleo sistemático de la pintura al óleo, aunque esta técnica es utilizada asimismo por maestros que pertenecientes estilísticamente al período internacional trabajan en estos años finales del siglo XV.

Este grupo de obras hispano-flamencas nos evidencia la difusión de la influencia flamenca en las diversas escuelas locales y entre las que hemos de agrupar obras de primer orden de la escuela castellana como las tablas del Maestro de Cueva (nº 19 y 20) con tema diabólico, como la atribuida a Fernando Gallego (nº 15) o la interesante representación del Milagro del Monte Gárgano, del Maestro de Palanquinos (nº 16) y la suavidad de San Juan Evangelista del Maestro de Paredes (nº 18).

Junto a este grupo de obras de las escuelas castellanas, es importante la serie correspondiente a la Corona de Aragón, entre las que sobresale la Santa Ana y San Juan de Pedro García de Benabarre (nº 8), el magnífico San Martín partiendo la capa de Martín Bernat (nº 13), el San Bartolomé de Francisco Solives (nº 9), la escena de la Crucifixión del Maestro de Alfajarín (nº 12), como la interesante iconografía de las exequias del Maestro de Monterde (nº 13) y las tablas representando a San Antón Abad (nº 14) y San Jerónimo (nº 11).

Conjunto de gran calidad que en algún caso contrasta con el carácter más popular de las escuelas hispano-flamencas, son las tablas que responden a los talleres flamencos y germánicos llegadas a España en diversa época y las pertenecientes a artistas de primera fila, directamente formados en círculos cercanos a los grandes pintores de la escuela flamenca. Hemos de llamar la atención sobre dos obras realmente excepcionales, como el delicadísimo Calvario de Juan de Flandes (nº 23) y el gran tríptico del Maestro de Francfort (nº 25) de extraordinaria calidad.

Muestra excepcional que muy rara vez podrá repetirse, con obras totalmente inéditas en su mayor parte, solamente conocidas por los especialistas y por fotografías de muy escasa calidad que ahora se nos brinda gracias al esfuerzo que ha supuesto reunir las y merced a la eficiente política cultural que lleva a cabo la Comunidad de Madrid.

JOSE M.ª AZCARATE RISTORI

CATALOGO

Los comentarios de las obras han sido realizados por:

JOSE M.º DE AZCARATE (J. A.), núms. 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20.

ELISA BERMEJO (E. B.), núms. 17, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29.

M. A. BLANCA PIQUERO LOPEZ (B. P.), núms. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.

1.

MAESTRO DE CUBELLS (finales del siglo XIV - principios del siglo XV)

Retablo de la Historia de la Virgen

Temple sobre tabla

152 x 165 cm. (con la predela)

B. P.

MAESTRO DE CUBELLS

Perteneciente al círculo de discípulos de Ramón Destorrents, muy próximo al maestro Rubió, como apuntó Gudiol, y con evidentes puntos de contacto con el taller de los Serra, se nos muestra como un artista de personalidad destacada dentro del estilo italo-gótico en la Corona de Aragón. Está activo a finales del siglo XIV y principios del siglo XV, con abundante producción en la comarca de Lérida.

En su obra se apuntan fuertes conexiones con el estilo de Lorenzo Zaragoza, a quien probablemente conocería, aspecto que evidencia contactos entre las escuelas de Lérida y Valencia. El origen de su nombre se basa en la atribución que Post le hace del retablo de los santos Juanes, procedente de la iglesia de San Pedro de Cubells. A partir del cual se le adjudicarían una serie de obras que presentan iguales características, como el retablo dedicado a la Virgen (también en la exposición), otro retablo dedicado a la Virgen en el Metropolitan Museum de Nueva York y un retablo dedicado a san Antonio en el Museo de Arte de Cataluña en Barcelona.

Su estilo, que enlaza con la influencia trecentista en Aragón, presenta figuras de rostros ovalados, menudos, relacionados con el arte de los Serra y en los que, indudablemente, hay un reflejo sienés, con una riqueza cromática y abundante empleo del dorado, tanto en los fondos y nimbos como en la decoración de las vestiduras. Al mismo tiempo, presenta un interés por los escenarios arquitectónicos y paisajes de tradición florentina giotresca, si bien éstos son de carácter muy simple, mostrando la impericia del artista en la ejecución. Junto a esto, se observa un cierto carácter amable, una estilización en las figuras y un sentido narrativo que aproximan su obra al estilo internacional.

RETABLO DE LA HISTORIA DE LA VIRGEN

El retablo, cuya estructura corresponde al modelo de la segunda mitad del siglo XIV, dedicado a la Virgen como tema central, consta de dos calles laterales con tres cuerpos de igual altura, la calle central de dos cuerpos y predela corrida. La tabla central presenta a la Virgen sentada sobre un cojín en el suelo, ligeramente girada hacia la izquierda, que adelanta su pierna derecha para sostener a su hijo sobre las rodillas. El Niño toma el pecho mientras vuelve su cabeza hacia el espectador. A los pies, una media luna y en segundo término, recortándose sobre fondo dorado, dos ángeles cierran la composición.

Se trata de la representación del tema de "*La Virgen de la humildad*". La imagen repite casi exactamente uno de los modelos fechados más antiguos del





tema, que se encuentra en el Museo de Palermo, obra de Bartolomeo de Camogli de 1346 en la que se lee la inscripción: "NOSTRA DOMINA DE HUMILITATE", sin duda alusiva al hecho de que la Virgen se encuentre sentada en el suelo.

Este tema, cuyo origen sitúa Meiss en el centro de Italia, surge en los últimos años del siglo XIII y principios del XIV, se extiende rápidamente por toda Italia a finales del siglo XIV, haciéndose especialmente popular en Siena. Su influencia llega a España a través de los Serra y tendrá una gran repercusión en la escuela catalano-aragonesa, con ejemplos tan destacados como la famosa "Virgen de Tobed", que, lamentablemente, no ha podido estar presente en esta exposición.

La aparición del tema se debe a la devoción hacia la Virgen lactante, por su carácter funerario, muy extendida en la Edad Media, a partir de la cual surgirían los centros del culto. Tanto los intereses religiosos como la devoción popular juegan un papel importante en la difusión de este tema, siendo especialmente fomentada esta imagen por las órdenes religiosas (dominicos, agustinos y franciscanos). Se trata, pues, de una imagen de devoción, íntimamente relacionada con la evocación de la muerte de Cristo. Se unen así los momentos iniciales de su vida en que es alimentado por María y los últimos, rememorados por María, que con la mirada perdida llena de tristeza piensa en los futuros sufrimientos.

El hecho de que se represente la imagen sentada en el suelo, refleja la humildad de la Virgen. Así lo apuntan el Evangelio de san Lucas (1, 48-52) y otros textos medievales, que defienden que María sólo pudo llegar a ser madre de Cristo por su humildad. Este aspecto nos lleva de nuevo a una doble lectura del tema. Por una parte, se nos muestra la imagen humilde y amable de la madre alimentando al Hijo, y por otra, al representarse la media luna bajo sus pies se identifica a la Virgen con la Mujer, como Reina del Cielo descrita en el Apocalipsis de san Juan (XII-1): "Una mujer vestida de sol, con la luna bajo sus pies y sobre su cabeza una corona de doce estrellas". Se suprimen aquí las estrellas, sustituidas por la alusión al resplandor divino que queda hecha mediante el fondo dorado. Estos mismos signos apocalípticos aparecen también en otros ejemplares de Vírgenes de la humildad en la Corona de Aragón (en el retablo de Torroella de Montgrí, de Lorenzo Zaragoza, en el retablo de Palau de Cerdanya, de Jaime Serra, y en otras obras del mismo taller).

Unidos al interés iconográfico del tema, observamos otros detalles desde el punto de vista compositivo. Como imágenes de devoción, tanto la Virgen como el Niño miran hacia el espectador. La posición del Niño alimentándose le obliga a un giro con evidente preocupación por los gestos, tan característicos del trecento, creando así un contraposto. Por otra parte, la imagen de la Virgen ayuda a conseguir una mayor sensación espacial al colocar la masa del cuerpo en posición oblicua respecto al plano de la composición. Son todos ellos recursos compositivos que definen una estética trecentista.

Las restantes tablas del retablo, manteniendo las características del estilo italo-gótico, con evidente preocupación espacial en arquitecturas muy simplificadas próximas a los Serra, presentan un gran interés iconográfico. Reflejan las mismas peculiaridades de otros retablos de esta escuela, en los que se insiste



igualmente en el valor expresivo de los gestos y en el sentido narrativo, siendo la figura de la Virgen el personaje principal y una constante iconográfica en todas las escenas. La lectura del retablo se inicia por la calle del Evangelio en que se representa, dentro del ciclo de la Infancia de Cristo (Anunciación, Nacimiento, Adoración de los Magos), para continuar por la calle central en cuyo coronamiento vemos la única escena representada del ciclo de la Pasión (la Crucifixión) y, finalmente, en el lado de la epístola, el ciclo perteneciente a la vida gloriosa (Resurrección, Ascensión, Pentecostés).

Todas estas tablas, siguiendo la estética trecentista, presentan unos mismos rasgos estilísticos, así como iguales modelos iconográficos en relación directa con otras obras del círculo de los Serra (retablo de Cardona, retablo del Santo Sepulcro de Zaragoza y el retablo de Sixena o retablo de Santa María de Rubió).

En la *Anunciación* se nos planrea la naturaleza humana de Dios siguiendo las representaciones góticas, en que el ángel aparece arrodillado ante la Virgen, situado en este caso a la derecha de la composición, lo que no es muy común. En el lado opuesto la Virgen, con el libro abierto da muestras de su sorpresa, iconografía que se repite en otros retablos catalanes (Cardona, Santo Sepulcro y Sixena) ya mencionados.

La *Natividad*, también de carácter italianizante, ofrece como nota destacada la representación de un personaje femenino junto a la Virgen, Salomé, mujer que dudó de la virginidad de María y cuya presencia es recogida en los Evangelios Apócrifos (Protoevangelio de Santiago, XIX-XX y en el Pseudo Mateo, XIII-3,5).

La *Adoración de los Magos* repite también modelos frecuentes en la pintura italiana: Los Magos representados de tres edades, con Melchor postrado en actitud de adoración que besa los pies del Niño, según las Meditaciones de san Buenaventura.

La vida pública de Cristo no se refleja en el retablo que continúa con la escena más representativa del ciclo de la Pasión: la *Crucifixión*. Siguiendo la tradición litúrgica esta escena se sitúa en el coronamiento del retablo, como justificación de la Redención. La referencia al Calvario es sustituida por un fondo amurallado, que cierra la composición, común a otros retablos de la escuela. La figura de Cristo en la Cruz se convierte en el eje que divide las dos masas compositivas: el grupo de la Virgen desmayada, sostenida por las santas mujeres a la izquierda, y los soldados a la derecha con san Juan Evangelista en primer término dan testimonio de la divinidad de Cristo. Destaca entre los soldados uno que parece llevar una espada y que les señala a Cristo. Figura que hace alusión a uno de los centuriones que se convirtió exclamado al morir Cristo: "Ciertamente este hombre era el Hijo de Dios" (Mateo, XXVII, 54; Marcos, XV, 39; Lucas, XXIII, 47).

El ciclo de la vida gloriosa de Cristo se inicia en el retablo con la escena de la *Resurrección* de acuerdo con una original iconografía repetida en otras obras del taller de los Serra. Se representa el instante en que Cristo sale triunfante del sepulcro mientras es observado por su Madre a través de una de las ventanas del huerto. La presencia de María en esta escena no aparece reflejada ni en los evangelios Canónicos ni en los Apócrifos. Es, sin duda, la devoción





popular la que favorece la presencia de la Virgen en un acontecimiento tan trascendental. Es defendida, asimismo, su presencia por el Pseudo Buenaventura en sus *Meditaciones* al considerar que la primera aparición de Jesús después de la Resurrección fue en casa de María. Esta idea es recogida por Jacobo de Vorágine (*Leyenda Dorada*, cap. LIII) quien apoyándose en el libro de las Vírgenes de san Ambrosio difundiría la tradición de que Cristo procuraría a su Madre la primera alegría, ya que ella había sido el personaje que más sufrió por él: "María ve la Resurrección, ella fue la primera en ver y creer".

La escena se desarrolla en el interior de un jardín (Juan XIX, 41). "Había cerca del sitio donde fue crucificado un huerto y en el huerto un sepulcro nuevo". Este huerto se representa en la escena como un espacio cerrado, cuadrado, interpretándose como símbolo del Paraíso Celestial que se abre por Cristo a través de la Redención. Completa este tema iconográfico la simbología de los árboles: a la izquierda, árboles frutales en relación con el ciclo de las estaciones; a la derecha, un ciprés de hoja perenne que concede un carácter atemporal a la escena.

Se observa, pues, en esta Resurrección un marcado carácter popular, con un gran sentido narrativo, en relación con los misterios, repitiéndose la misma iconografía de los retablos del Santo Sepulcro, del Santo Espíritu, de Sixena y de Rubió, obras representativas del trecento en la Corona de Aragón y especialmente ricas desde un punto de vista iconográfico. Se extiende también a otras escuelas regionales en donde la aportación fundamental es la presencia de la Virgen.

El ciclo de la Glorificación continúa con la escena de la *Ascensión*, cuya colocación en el retablo no es correcta, ya que se intercala sobre la Resurrección, el tema de Pentecostés. El tema se desarrolla al aire libre con la única referencia espacial de la montaña, de carácter giottesco, sobre la que ascendería Cristo, cuya parte inferior del cuerpo se recorta sobre el fondo dorado. Queda así, pues, la escena dividida compositivamente en dos zonas, destacando en la parte inferior la figura de la Virgen rodeada por los apóstoles. De nuevo nos encontramos ante la presencia de la Virgen no constatada por los dos evangelistas (Lucas, 24, 50-53. Marcos, 16, 19-20) que relatan la Ascensión, sino reflejada únicamente en los Hechos de los Apóstoles (I, 9-12). El artista vuelve a repetir la misma iconografía del retablo del Santo Espíritu de la Seo de Manresa y el retablo de la iglesia de Santa María de Rubió del Maestro de Rubió. Estos, con un mayor número de apóstoles y organización compositiva más clara presentan también la división en dos zonas, la presencia de la Virgen, san Pedro y san Juan en lugar destacado. Estas dos obras siguen, igualmente, el texto de los Hechos de los Apóstoles como fuente literaria más explícita, y en ellas vemos reflejada, asimismo, la parte inferior del cuerpo de Cristo ascendiendo entre nubes, delante de sus discípulos, según visión apocalíptica. Iconografía que, sin embargo, se modifica en el retablo de Sixena en que se representa la figura de Cristo de cuerpo entero.

La última escena del retablo es la de *Pentecostés*. El tema se desarrolla en un escenario arquitectónico también en dos zonas lo mismo que la Ascensión. En la zona inferior, la Virgen entre los apóstoles y en la superior, la representación de la paloma del Espíritu Santo y las lenguas de fuego.

Siguiendo la iconografía tradicional, la Virgen ocupa el puesto principal y en torno a ella giran los apóstoles. La única justificación de la presencia de la Virgen en esta escena es un pasaje del capítulo anterior al relato de Pentecostés de los Hechos de los Apóstoles en donde se dice que los apóstoles reunidos en Jerusalén en una habitación alta "perseveraron en la oración con María, madre de Jesús" (Hechos de los Apóstoles, 1, 14). En realidad, la Virgen en esta escena desempeña el mismo papel que en la Ascensión, es el símbolo de la Iglesia. El artista sigue el relato de los Hechos de los Apóstoles (2, 1-41), aunque de igual modo que hemos observado en la Ascensión simplifica la escena de manera que no se perciben con claridad el número de los apóstoles, aunque destacan las figuras de san Pedro, que es el primero que toma la palabra después de la venida del Espíritu Santo, san Juan y san Matías.

La arquitectura que encuadra la escena mantiene las características del trecento con yuxtaposición de puntos de vista que permiten, a la vez, tener una visión frontal y lateral, con un punto de vista bajo del interior.

En la zona superior vemos, como en la Ascensión, la representación esquemática y cosmográfica del cielo, a base de círculos concéntricos de donde surgen una serie de rayos o lenguas de fuego, que se van a posar sobre cada una de las cabezas.

Lo mismo que en otras obras catalanas de tradición italiana (retablo del Santo Espíritu de la Seo de Manresa y Sixena...) se ha convertido la escena en una exaltación de la Virgen. Destacando la figura de san Pedro, puesto que es el primero que toma la palabra después de la venida del Espíritu Santo, y contrapuesto a él, como símbolo de humildad, san Matías, último apóstol que sustituyó a Judas. La escena se convierte, por otra parte, en una de las más expresivas, captándose la agitación que se produce en el cenáculo mediante los gestos de asombro de las manos y rostros, tanto de la Virgen como de los apóstoles.

Completando la idea que preside el retablo con la escena de la Crucifixión, la predela, como la mayoría de las obras trecentistas catalanas, repite el tema en la escena corrida del *Cristo de Piedad*, en el centro, surgiendo del sepulcro con las manos enlazadas ante el vientre y mostrando los instrumentos de la Pasión se convierte en un símbolo de carácter eucarístico. A los lados, sus dos seres más queridos, como en la Crucifixión, la Virgen y san Juan. Hacia los extremos, a la izquierda, san Pablo y santa Catalina y en el lado opuesto, san Pedro y santa Bárbara, todos ellos recortándose sobre un fondo de arquitectura amurallada, evocación de la Jerusalén Celestial.



Bibliografía:

Saralegui, *Museum*, vol. VII, 1933, pp. 287-289; Post, 1941, vol. VIII, p. 580, fig. 271; Gudiol, 1955, p. 68; Sureda, 1977, pp. 121-132-140; Gudiol, 1986, p. 114, fig. 606.

2.
MAESTRO DE CUBELLS
Retablo de los santos Juanes
Temple sobre tabla
238 x 280 cm.

B. P.

RETABLO DE LOS SANTOS JUANES

Procedente de la iglesia de San Pedro de Cubells (Noguera) antes en la colección Babra de Barcelona, ofrece una iconografía repetida con frecuencia en la pintura catalana. Se trata de la representación de los dos santos Juanes como tema central, en torno a los que se desarrollan escenas relativas a sus respectivos martirios.

El lugar de origen de este retablo permite a Post otorgar el nombre de maestro de Cubells a su autor. Se establece así la personalidad de un artista, activo en el foco de Lérida en torno a 1400, dentro de la tradición trecentista, siendo esta la base para posteriores atribuciones.

La asociación iconográfica del tema de los dos santos Juanes, refleja una fase avanzada de la pintura gótica (especialmente en la estructura de sus retablos) en la que el tema de Cristo y de la Virgen, como motivo central, dejan paso a la representación de los santos. Temas que aportan un gran sentido narrativo, enriquecidos con la acumulación de detalles en relación fundamentalmente con los relatos de la Leyenda Dorada. Así lo observamos también en otras obras dedicadas a los santos Juanes pertenecientes a la pintura catalana, como son el retablo de los santos Juanes de Joan Mates (repartido en diferentes lugares), el retablo de san Juan de Albocasser, de Pere Lembrí, o en otras obras posteriores, ya en la última etapa de la pintura gótica, que repiten unos mismos motivos iconográficos.



El retablo actualmente expuesto está incompleto, ofreciéndonos sólo los dos cuerpos inferiores y la predela. Tal como indican Gudiol y Sureda, conforme a la estructura de los otros retablos del mismo tema antes citados, la obra, cuando se encontraba en la colección Babra de Barcelona, tendría un tercer cuerpo. En él se situarían el Bautismo de Cristo, como escena en relación con san Juan Bautista, y san Juan escribiendo en la isla de Patmos, como escena alusiva a san Juan Evangelista. Al igual que se observa en otras obras de la zona, el remate del retablo lo constituiría el tema del Calvario. Por último, formando parte de los pináculos laterales, estarían la Virgen y el Angel de la Anunciación y el Pantócrator. Se completaba así la estructura de un retablo que permitía reconstruir la vida de los dos santos y su significación religiosa.

La tabla central, dedicada a los santos Juanes, representa la figura de san Juan Bautista a la izquierda y en el lado opuesto la de san Juan Evangelista. Ambos, en pie con sus atributos destacan sobre un fondo de estructura arquitectónica, de carácter trecentista con cubierta encasetonada que les sirven de encuadramientos a modo de baldaquinos. Combinación cromática en las arquitecturas, que destacan sobre el fondo dorado de la composición.









Las dos figuras responden a un mismo modelo aunque reflejan dos estéticas diferentes, que el maestro de Cubells supo captar perfectamente. San Juan Bautista aparece como un hombre barbado de mayor estatura que su compañero, representado como un joven imberbe. Los dos santos ofrecen, sin embargo, un aspecto común de suavidad e idealización, a lo que contribuye la estilización de las figuras. Los atributos identifican claramente a los personajes. San Juan Bautista (Mateo, 3,4. Marcos, 1,6), con la piel de camello bajo el manto, señala el medallón en donde se representa (hoy perdido) el cordero crucífero símbolo de Cristo, ya que será considerado como uno de los últimos profetas y precursor del Mesías, como indica su dedo levantado señalando al cordero. San Juan Evangelista, como discípulo predilecto de Jesús, con el libro de los Evangelios y la palma del Paraíso que le fue entregada por María como anuncio de su muerte.

En la calle lateral izquierda se desarrollan las *escenas relativas a san Juan Bautista*. Abajo se representa el momento de la *decapitación del santo* ante la presencia de Salomé que con la bandeja dispuesta espera para recoger su cabeza. Arriba, encuadrada la escena igualmente por una arquitectura de carácter giottesco que, a modo de telón, cierra la composición, se representa la sala del palacio donde tiene lugar el *banquete de Herodes*. La única referencia arquitectónica es el dosel que encuadra las figuras de Herodes y Herodías y la mesa del primer término, que suspendida en el aire y con una perspectiva abatida, nos ofrece la visión de los diferentes objetos. Se representa el momento en que Salomé arrodillada presenta la cabeza nimbada de san Juan. Herodes y su mujer, horrorizados por su crimen se llevan las manos a la cabeza con un gesto expresivo. Asimismo, también dentro del carácter narrativo, casi anecdótico del artista, hay que destacar el estudio que hace de las piernas cruzadas de Herodes, así como del escabel, estudiado minuciosamente, y del perrillo del primer término.

En la calle del evangelio se representan los dos *martirios sufridos por san Juan Evangelista*. En el cuerpo superior se desarrolla el martirio padecido por san Juan en Roma, ante Puerta Latina. Reclamado en Roma por Domiciano, rehusando sacrificar a los dioses, es *sumergido en un caldero de agua hirviendo*, suplicio del que saldrá indemne (Leyenda Dorada, cap. IX). Destaca, igualmente, el encuadramiento arquitectónico de la escena, sirviendo de referencia para situar las figuras en grupos, quedando san Juan como figura central. El artista recurre de igual modo a detalles de carácter narrativo, como el del verdugo vertiendo agua sobre el santo, o el del personaje del ángulo inferior derecho que alimenta el fuego para calentar el agua. Figura que cumple, a su vez, una misión compositiva creando un primer término, establece una diagonal en profundidad, que pasando por el santo nos lleva al otro protagonista de la escena, el emperador Domiciano. Más tarde, desterrado por el emperador se retira a Patmos.



En el cuerpo inferior se representa el momento del *envenenamiento de san Juan*. Después de la muerte de Domiciano, se le autoriza a volver a Efeso, momento en que el sumo sacerdote del templo de Diana, Aristodemo, le hace beber una copa envenenada, diciéndole que si se salvaba, demostraría que su Dios era el verdadero. Juan hace el signo de la Cruz y nuevamente sale ileso. A continuación resucitará a dos reos que habían sido envenenados antes que él.

La columna salomónica del segundo plano sobre la que se recorta la figura del diablo, puede interpretarse como la representación simbólica de los dos reptiles que Aristodemo introdujo en su copa. Por otra parte, de acuerdo con el relato de la Leyenda Dorada (cap. IX) puede referirse al momento en que Juan antes de su envenenamiento, increpado por las turbas para que ofreciese sacrificios en honor de los dioses en el templo de Diana, invoca a Cristo y el templo se derrumba.

El artista en su afán narrativo, comete un error iconográfico. Recurriendo a un cierto convencionalismo vuelve a situar el tema en el mismo escenario arquitectónico de la tabla anterior repitiendo exactamente igual la figura del emperador e incluso el mismo esquema compositivo en el que la figura de san Juan ocupa el centro de la escena en eje con su representación en el cuerpo superior. Este aspecto evidencia los escasos recursos compositivos del maestro de Cubells.

La predela en escena corrida, como vemos en el retablo dedicado a la Virgen de este mismo maestro, presenta en el centro la representación del Cristo de Piedad con los símbolos de la Pasión. A su lado se sitúan a derecha e izquierda las figuras de la Virgen y de san Juan. En los extremos, a la izquierda, san Pedro y el arcángel san Gabriel y a la derecha, san Pablo y san Miguel. Estas seis medias figuras se recortan sobre fragmentos de arquitectura en donde el artista juega con la combinación cromática de azul y rojo que resalta sobre el fondo dorado.

El conjunto se completa con las entrecalles en las que se representan las figuras aisladas de obispos, santos, santa Catalina y santa Bárbara, como las dos santas reinas más representadas en la Edad Media.

El retablo de los santos Juanes, al igual que la otra obra del mismo maestro presente en la exposición, nos ofrece junto a una riqueza iconográfica volcada hacia un sentido eminentemente narrativo, toda la tradición trecentista heredada de los Serra. Tanto en el tratamiento de los personajes, en los escenarios arquitectónicos como en la riqueza cromática de los fondos y decoración de las vestiduras, el maestro de Cubells se nos muestra cerca del estilo internacional. Con composiciones muy simples en las que predomina el sentido de la verticalidad dada por la estilización de las figuras y las arquitecturas que las encuadran.



Bibliografía:

Saralegui, Museum, vol. VII, 1933, pp. 287-289; Post, 1941, vol. VIII, p. 578-580, fig. 270; Gudiol, 1955, p. 68, fig. 45; Sureda, 1977, pp. 121, 132, 140; Gudiol, 1986, pp. 114, fig. 605.

3.

MAESTRO JACOBO (siglo XV)

San Martín

Temple sobre tabla

210 x 120 cm.

B. P.

MAESTRO JACOBO

La pintura gótica en Aragón, a lo largo de los siglos XIV y XV, tiene como nota distintiva la llegada de influencias externas. Durante el periodo italo-gótico es la influencia catalana a través especialmente de los hermanos Serra, la que dejará una impronta más importante. Con la aparición del estilo internacional, en los últimos años del siglo XIV y principios del XV, se imponen las notas del centro y norte de Europa, perviviendo junto a las de otras zonas españolas como Valencia.

De este modo la pintura internacional en Aragón, manteniendo una gran unidad muestra ciertas características de las distintas zonas que configuran su estilo. Destaca la tendencia a un barroquismo, que busca rellenar los espacios vacíos con rica ornamentación. Este afán de riqueza lleva al uso de uno de los elementos más característicos: los estatutos dorados, tanto en nimbos como en vestiduras, motivos que tendrán un especial desarrollo en la última fase de la pintura gótica.

Sin romper con estas notas comunes son varios los grupos de artistas establecidos por Gudiol y Torralba durante este periodo. Hay que resaltar el grupo creador y más importante en torno a Zaragoza encabezado por Juan Leví (documentado en 1402 y 1407 en Zaragoza). Su estilo elegante, con riqueza cromática y original con la introducción de una cierta influencia oriental, le convierte en una personalidad destacada con un número importante de seguidores.

Enlazado directamente con el arte de este artista se encuentra una serie de retablos de atribución dudosa en torno a la comarca navarro-aragonesa. Citemos, entre otros, los nombres de Benito Arnaldín, con un estilo muy similar al de Leví; Nicolás Solana o el Maestro de Torralba.

Huesca nos ofrece, por una parte, la personalidad de Pedro Zuera, artista de un gran esquematismo, frente al maestro de Arguis, cuya obra destaca por el movimiento y la elegancia en relación la miniatura francesa.

En un tercer grupo y dentro de la influencia turolense se sitúan unos artistas que presentan fuertes conexiones con la pintura del estilo internacional en Valencia (Pere Nicolau, Marçal de Sax), con un sentido lírico y delicado muy característico. Dentro de este grupo de pintores, en su mayor parte anónimos, se encuentra el *maestro Jacobo*, cuya personalidad es una incógnita. La aplicación de este nombre (Post) se debe a la aparición de una tabla que representa a santa Ursula con dos ángeles y un donante, hoy en el Museo de Arte de Cataluña (procedente de la colección Plandiura), en cuya zona inferior se lee la siguiente inscripción: "Jacobo me fecit". Esta tabla presenta una relación con Valencia en la figura de la santa de canon alto, tratamiento





dibujístico y riqueza en los plegados que confieren a la obra un aspecto elegante e idealizado. Junto a ello se aprecia también una tendencia a un cierto monumentalismo, en relación, sin duda, con la tradición trecentista.

Estas peculiaridades aproximan la tabla a otras obras atribuidas al mismo maestro como son la Crucifixión de la colección Perriolat de París o una tabla con la representación de una santa mártir, en muy mal estado, en el Museo Colegial de Daroca. En relación también directa, en especial por algunos rasgos, podemos atribuir a este maestro Jacobo la tabla central de un retablo dedicado a san Martín (en colección particular madrileña) que analizaremos más tarde. Obra que con formas más monumentales es buena muestra del estilo personal y elegante de este maestro.

SAN MARTIN

Esta obra, de importantes dimensiones, se corresponde con la tabla central de un retablo dedicado a san Martín. En ella, sobre una estructura del siglo XV, destaca la figura del santo entronizado, con báculo en su mano izquierda, mientras levanta la mano derecha para dar su bendición. Como corresponde a la estructura de un rico retablo, la tabla se encuadra por las entrecalles en las que las figuras de apóstoles completan la significación iconográfica.

La figura presenta, sobre un fondo dorado, una estilización y viveza cromática, junto a un escaso estudio anatómico oculto por la ondulación de los paños, propios del estilo internacional. Al mismo tiempo se percibe la influencia catalana en Aragón en la pervivencia de elementos estructurales de carácter espacial. Así, el trono rematado en pináculos ofrece una visión frontal de tradición trecentista. Sin embargo, hay que hacer notar la impericia en la ejecución del banco del obispo, cuyas líneas de fuga le proyectan hacia arriba en evidente desacuerdo con la tarima en la que se asienta y con el trono que le sirve de encuadramiento.

Más allá de estas características generales, hay una serie de notas y rasgos específicos similares a la tabla de santa Ursula firmada por el maestro Jacobo, que nos llevan a la adscripción de la obra a dicho artista. De esta manera destaca igualmente la estilización de la figura de san Martín, de cabeza pequeña y rasgos delicados, rostro muy simple con orejas altas y despegadas, así como manos de dedos finos. El empleo del mismo tipo de vestiduras de pliegues sinuosos algo duros, que confieren dinamismo, ocultando el estudio anatómico, nos acerca también a la tabla de la santa. De manera especial establece esta relación el aire elegante y espiritual que contribuye a crear un tipo de figura casi atemporal. Por otra parte, junto a la preocupación espacial, visible en el trono, en la posición del báculo de obispo dispuesto en diagonal o en la propia mitra también ligeramente girada destacando sobre el nimbo dorado, el artista nos ofrece también otra nota que podemos considerar estilísticamente avanzada dentro de la estética gótica: la preocupación por la luz. A pesar de que el rostro ofrece pocas matizaciones en su modelado es, sin embargo, sobre los laterales del trono, los pliegues de las vestiduras y en la sombra que proyecta el báculo, donde observamos las preocupaciones lumínicas del maestro Jacobo, que al igual que en su concepto espacial están presididas por su impericia en la ejecución. Aspecto este, que prueba el largo camino de la pintura gótica en abrir las puertas hacia la pintura moderna.

La figura representada es san Martín de Tours, santo nacido en Hungría, en Sebaria, población de Panonia, en la primera mitad del siglo IV. Según la Leyenda Dorada, desde muy niño tiene dificultades con su familia a causa de su conversión. A los doce años, y con la oposición de sus padres, pide ser recibido como catecúmeno en la iglesia católica. Según esta misma tradición, al morir su padre, por un decreto de los emperadores, se ve obligado a sustituirle ingresando en la milicia, formando parte así del ejército imperial en tiempos de Constantino y Juliano.

Durante el invierno del año 337 se producirá un hecho que marcará su vida posterior y su religiosidad. Estando a las puertas de la ciudad de Amiens, un hombre casi desnudo le pide ayuda (Leyenda Dorada, cap. CLXVI), Martín cortando su capa en dos se la da al mendigo. A la noche siguiente, mientras Cristo se le aparecía en sueños vestido con la capa que él había dado al pobre, oyó cómo el Señor decía a los ángeles que le rodeaban: "Esta prenda de abrigo que llevo me la ha dado hoy el catecúmeno Martín".

A partir de este momento se hace bautizar, aunque continuará dos años más en el ejército, hasta que el emperador Juliano le permite abandonarlo después de que Martín, desarmado y llevando una cruz consigue la rendición de las tropas enemigas. De esta manera hace ver al emperador que su deseo de abandonar la vida militar no se debe a una cobardía, sino a motivos religiosos.

A continuación se dirige a Poitiers en donde al lado del obispo actuará como exorcista. Viaja más tarde a Panonia para predicar, regresando a Francia en donde su fama como taumaturgo crece, y después de fundar varios monasterios, es elegido en el año 370 por el pueblo, obispo de Tours. Retirado a las afueras de la ciudad llevará una vida retirada en lo que luego se convertirá en monasterio. Se le atribuyen hechos milagrosos como la demolición de templos paganos y árboles sagrados, consiguiendo numerosas conversiones.

Su vida nos ofrece, pues, dos vertientes, la de su permanencia en el ejército y la de su actuación como obispo. Es, en su calidad de obispo y no como legionario, como le representa el maestro Jacobo. Fue un santo de gran devoción en la Edad Media, ya que significaba el modelo de caballero cristiano. Su leyenda es recogida por su discípulo Sulpicio Severo en su "Vita de san Martini", por Gregorio de Tours en "De Virtutibus San Martini" y, sobre todo, como hemos visto, en la Leyenda Dorada de Jacobo de Vorágine, que añade elementos nuevos, incorporando detalles comunes a las vidas de otros santos.

El significado de la figura de san Martín se resume en las palabras que sobre él dice san Ambrosio: "San Martín destruyó los templos que los errores habían construido, y enarboló las banderas de la piedad cristiana, resucitó a varios muertos, libró del diablo a muchos endemoniados y devolvió la salud a infinidad de enfermos aquejados de diferentes enfermedades. Por su insigne santidad obtuvo el privilegio de cubrir a Cristo en la persona de un pobre".

Es así, con esa dignidad, como nos la presenta el artista, con un predominio del dorado, que ayuda a resaltar el carácter espiritual de la figura. El maestro Jacobo se nos ofrece en esta tabla como un maestro de transición, en donde junto a la pervivencia de elementos trecentistas (espacio, luz), apunta un carácter decorativo y un acabado propio del estilo hispano-flamenco. La tabla presenta algunos repintes, como podemos observar en los motivos decorativos en verde sobre el frente del trono o en los remates en cardinas de éste.

Bigliografía:

Post, 1935, vol. VI, p. 602; Gudiol, 1955, p. 169; Camón Aznar, 1966, p. 303; Gudiol, 1971, p. 42, p. 76; Torralba, 1977, p. 223; Mañas, 1979, p. 111.

4.

PERE NICOLAU (... † 1408)

Entrega de las llaves a San Pedro

Temple sobre tabla

88 x 80 cm.

B. P.

PERE NICOLAU

Valencia, uno de los grandes centros del estilo internacional, tiene su raíz estilística en relación con las dos más importantes corrientes europeas, la nórdica y la italiana. Sin embargo, el verdadero introductor del estilo en la segunda mitad del siglo XV y fundador de la escuela valenciana será Lorenzo Zaragoza, ya que fue el primer pintor afincado allí. De él arrancará la pintura de Pere Nicolau, como observamos, por ejemplo, en la repetición de un mismo modelo de ángeles, o la del mismo Marçal de Sax, como representantes del estilo internacional de la escuela valenciana.

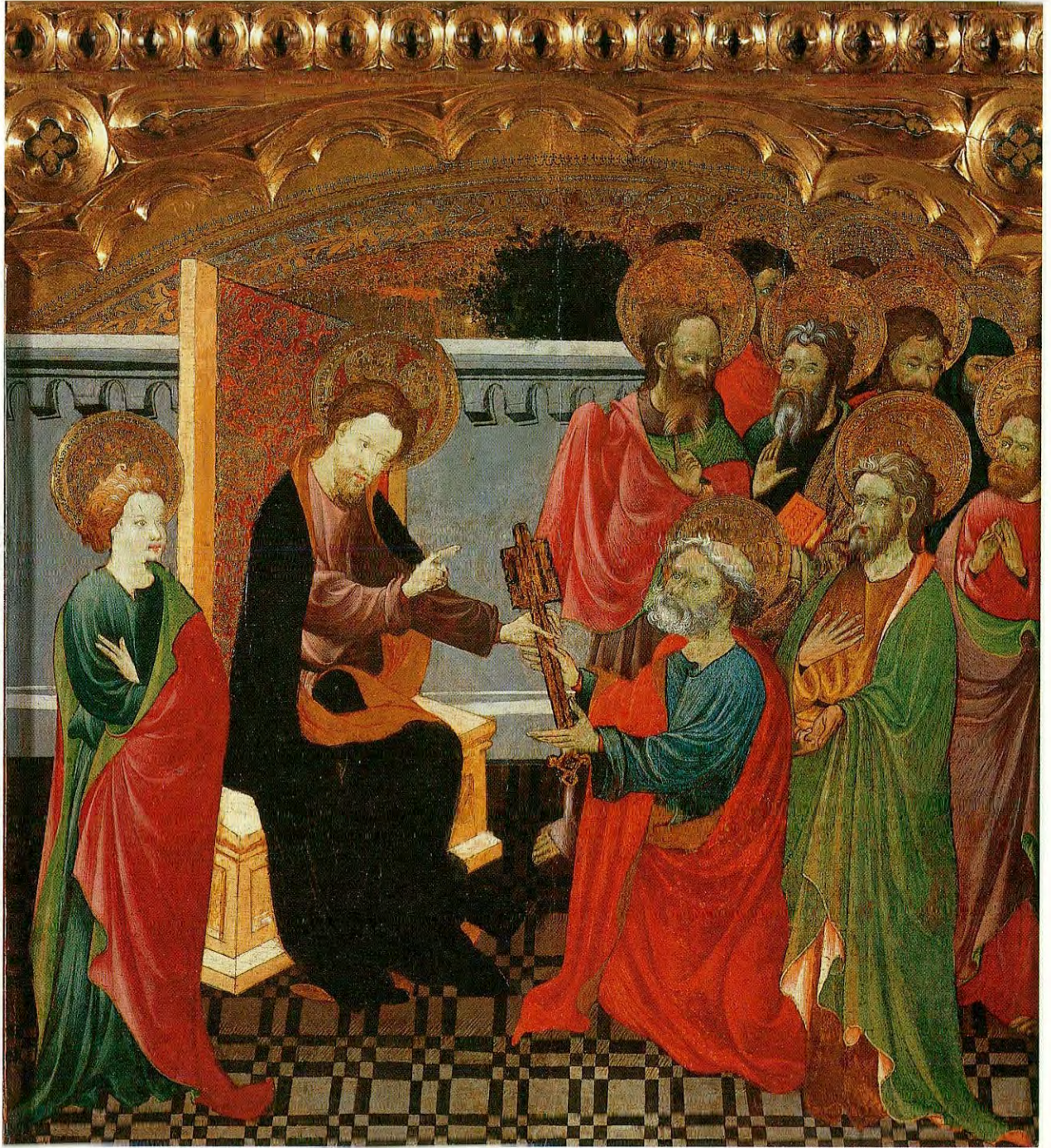
Así, pues, a finales del siglo XIV y principios del XV se forman en Valencia, capital, una serie de talleres improprios, convirtiéndose de este modo en el centro abierto al que llegan fórmulas pictóricas de distintas procedencias, que se asimilarán rápidamente como propias. Las influencias trecentistas llegarán a través de Lorenzo Zaragoza, sin olvidar las aportadas por los artistas italianos que trabajarán en Valencia. Al hablar de las relaciones con Aragón es importante recordar el parentesco que unió por estas mismas fechas las escuelas de Tarragona y los talleres de Morella, como hemos visto en el caso de Pere Lembri.

La conexión con Aragón se hace a través de la actual provincia de Teruel, que careciendo de talleres pictóricos propios recurría a Valencia, con la que estaba comunicada, de manera que los pintores de esa ciudad, sin salir de ella podían realizar sus contratos. En este sentido se justifica la influencia del taller de Pere Nicolau en Teruel (Sarrión).

La figura de Pere Nicolau aparece documentada en Valencia desde 1390 hasta su muerte en julio de 1408. Habiendo conseguido un gran prestigio como artista, formará un taller importante con repercusiones hasta la mitad del siglo XV. Existe un primer documento que le sitúa trabajando en 1390 en el coro de la catedral de Valencia, documentándose así su obra entre 1395 y 1405, período que se le adjudican un buen número de retablos.

La caracterización de su estilo parte de 1404 en que consta que estaba realizando un retablo destinado a la iglesia parroquial de Sarrión (Teruel). Esta es la única obra segura que permite analizar su personalidad. En ella se aprecian todas las características estilísticas del maestro, las formas suaves, el empleo de la línea curva, que confiere una gran expresividad, sus delicados colores de una gama amplia armónicamente combinados, así como modelos iconográficos italianos, en especial el tipo de Virgen que difundirá en otras obras y a través de su escuela.

Con esta obra realizada para Teruel se justifica el arte de Nicolau, así como la conexión pictórica entre Valencia y Aragón. El retablo, dedicado a la vida de





la Virgen, como patrona de Sarrión, se conservaba en la iglesia para la que se pintó hasta 1930. La tabla central, conocida por fotografía, lamentablemente se ha perdido y las restantes piezas, que salieron recientemente a subasta en 1986, se encuentran hoy en día en colección particular.

En relación con este retablo de Sarrión se le atribuyen una serie de obras dedicadas a la Virgen, como el retablo de los siete Gozos, en el Museo de Bilbao; otro destruido, de Albetosa (Teruel), del que se conservan fotografías; una Coronación de la Virgen, del Museo de Cleveland, y una tabla con la Anunciación, en el Museo de San Carlos, de Valencia, recientemente atribuida a Gonzalo Peris. Maestro que presenta fuertes relaciones estilísticas e iconográficas con Nicolau, lo que justifica su adscripción al taller. Estos puntos de contacto se evidencian al comparar algunas de sus obras, como el retablo de santa Bárbara, del Museo de Arte de Cataluña, y el retablo del Museo de Bilbao, que presentan una dependencia total de Gonzalo Peris respecto a su maestro. Tal era la relación entre ambos que a la muerte de Nicolau, en 1410, la dirección de sus bienes pasará a manos de Gonzalo Peris, según atestigua un documento. Queda, pues, Gonzalo Peris como uno de los pintores más importantes de su taller, confundiendo incluso, como hemos apuntado, en algunos casos sus obras.

El estilo de Nicolau muestra junto a la tradición de elementos catalanes, recogidos a través de Aragón, una fuerte influencia italiana, siendo abundantes las coincidencias de sus obras con otras de artistas florentinos, entre los que no podemos olvidar a Starnina, cuya presencia está documentada en Valencia.

Vemos también en el arte de Pere Nicolau una cierta influencia francesa, en contacto con la miniatura del siglo XIV. Esto nos lleva a la relación de Nicolau con el otro gran maestro del estilo internacional en Valencia, Marçal de Sax, contemporáneo suyo, en cuyas obras está también presente la influencia nórdica y la miniatura francesa. Con él estaría en contacto desde 1394, colaborando durante varios años. Sin embargo, el estilo de Nicolau es más suave, tanto en el tratamiento de las figuras como en la utilización de los colores, confiriendo un grado de delicadeza a sus obras que no encontramos en las de Sax.

A pesar de todos estos datos conocidos acerca de Pere Nicolau, es difícil atribuirle una serie de obras, que presentan caracteres comunes a su producción, pero que por razones estilísticas, pertenecerían a su círculo. Nos encontramos, pues, con otro maestro, con gran producción de taller y en el que sólo podemos destacar algunas personalidades aisladas, como el citado Gonzalo Peris, o el mismo Antonio Peris, recientemente identificado. Hay que hablar, de artistas anónimos, incluso con intervención de varias manos en una misma obra, lo que dificulta la labor de identificación. Todos ellos, sin embargo, son pintores importantes, en cuanto que facilitan la difusión del estilo y de los modelos de Nicolau.

ENTREGA DE LAS LLAVES A SAN PEDRO

El artista, en un interior arquitectónico indeterminado, cerrado con el muro del fondo, con sentido narrativo, recogiendo la tradición y de acuerdo con el carácter del estilo internacional, representa en primer término el momento de la entrega de las llaves a san Pedro.

Este tema surge en torno al siglo V, momento a partir del cual san Pedro se convertirá en el portero del cielo para la tradición popular. Su fuente se encuentra en el Evangelio de san Mateo, en el que después de la confesión de fe de Pedro en Cesarea de Filipo, cuando Jesús pregunta a sus discípulos qué es lo que los hombres piensan de él, así como su propia opinión, Pedro le responde: "Tú eres el Cristo, el Hijo de Dios Vivo". Jesús contestando a Pedro refleja cómo sus palabras se deben a una inspiración celestial, siendo en este momento en que le promete constituirle en jefe y cimiento de su Iglesia: "Dichoso eres tú, Simón Bariona, porque ni la carne ni la sangre te lo han revelado, sino mi padre que está en los cielos. Y yo te digo que tú eres Pedro y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia y las puertas del infierno no prevalecerán contra ella. A ti te entregaré las llaves del reino de los cielos y lo que atares en la tierra será atado en los cielos, y lo que desatares en la tierra será desatado en los cielos". (Mateo, 16, 13-1).

Cristo, con nimbo crucífero y sentado en el trono, entrega con su mano izquierda las llaves a san Pedro, mientras acciona levantando su mano derecha. El artista con un evidente sentido expresionista representa una enorme llave, que en realidad está formada por dos unidas que simbolizan así la llave del cielo y de la tierra o el poder de atar y desatar ya mencionado, unidos en uno solo. Pedro, arrodillado recibe las llaves que le entrega Cristo.

Alrededor se sitúan los apóstoles, en pie, destacando en un segundo término la figura de san Pablo junto a san Pedro y al lado de Cristo otro apóstol con rasgos juveniles, que podemos identificar con san Juan.

Queda así la composición centrada en torno a la llave que por su gran tamaño formaría el eje de la escena, resultando dos grupos perfectamente diferenciados. A la izquierda, san Juan y Cristo formando una diagonal hacia el fondo, que evidencian así recuerdos de la preocupación espacial trecentista. En el lado opuesto, el bloque constituido por los apóstoles, que escalonados ocupan prácticamente toda la parte izquierda de la composición. La estilización de los personajes, así como el trono de Cristo, contribuyen a dar un sentido de verticalidad a la escena, confiriendo un cierto carácter de espiritualidad, de acuerdo con la suavidad del arte de Nicolau.

Así, pues, el colorido, el tipo de nimbos, los gofrados del fondo que enmarcan la escena, así como los modelos de estos personajes, se ajustan al estilo de Nicolau. Incluso hay una relación muy directa en el tipo de pliegues de sus vestiduras, en especial los que aprecian en la zona superior de las túnicas, que repiten fielmente modelos del maestro, como podemos observar comparando éstas con la indumentaria del retablo de Sarrión. Muy similares a los del maestro Nicolau son los modelos utilizados para san Pedro, que podemos relacionar con el san Pedro de la escena de Pentecostés del retablo de Sarrión. De igual manera, el modelo empleado para representar a Cristo se ajusta con bastante precisión al que vemos en el retablo de Sarrión y en otras obras atribuidas a Pere Nicolau.

Sin embargo, analizando detenidamente la obra, se aprecian detalles como la torpeza en la ejecución del suelo o la simplicidad de líneas del trono, que nos hablan de una factura más pobre en relación con un artista, muy próximo a Pere Nicolau, pero sin la fuerza expresiva del maestro.



Bibliografía:

- Post, 1930, vol. III, pp. 22-56; ídem, 1933, vol. IV, pp. 570-600; ídem, 1934, vol. V, pp. 280-292; ídem, 1935, vol. VI, pp. 555-556; Saralegui, A.A.V., 1935, pp. 3-68 y p. 52, Post, 1938, vol. VII, parte III, pp. 786-792; ídem, 1941, vol. VIII, pp. 644-646; Saralegui, 1941, B.S.E.E., pp. 76-107; ídem, *Almanaque de las Provincias*, 1941, pp. 99-107; ídem, B.S.E.E., 1942, pp. 98-152; Post, 1947, vol. IX, p. 758; ídem, 1950, vol. X, pp. 310-311; Saralegui, A.A.V., 1952, pp. 5-39; ídem, 1954, pp. 5-53; Gudiol, 1955, pp. 144-149; Saralegui, A.A.V., 1956, pp. 3-41; ídem, 1957, pp. 3-24; ídem, 1958, pp. 3-21; ídem, 1959, pp. 3-21; Heriard Dubreuil, 1987, p. 104.

5.

PERE LEMBRI (activo entre 1400 y 1423)

Funerales de la Virgen

Temple sobre tabla

110 x 66 cm.

B. P.

PERE LEMBRÍ

En la primera mitad del siglo XV las comarcas de Tortosa (Tarragona) y Morella (Castellón) tuvieron un desarrollo artístico importante, produciéndose el establecimiento de talleres interrelacionados en los que trabajaban alternativamente los artistas del momento. A través de esas relaciones llega la influencia de la pintura catalana a Valencia, fenómeno, por otra parte, habitual en la pintura catalana en donde los artistas se veían obligados a cambiar de residencia por necesidades de trabajo. Es así como se explica la rápida difusión del estilo, considerándose como obras catalanas trabajos realizados en Valencia, mientras que piezas valencianas estilísticamente dependerán de la pintura catalana.

Con estas dos ciudades aparece en contacto la figura de Pere Lembrí (activo de 1400 a 1423). Pintor de la primera generación del gótico internacional, cuyo origen cierto se desconoce, apuntándose la posibilidad de que procediera de Tortosa. No obstante, en la primera mitad del siglo XIV en Morella aparecen gentes con este apellido. Se trata de un pintor itinerante, que trabajará, tanto en Tortosa como en Morella.

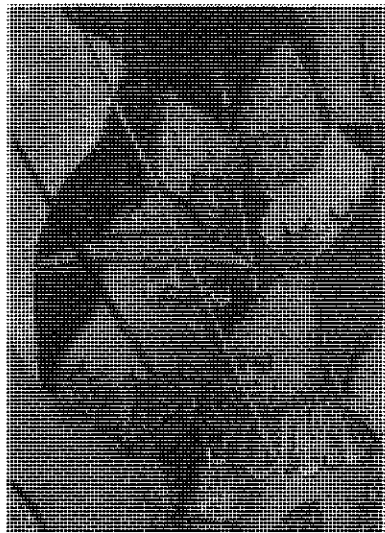
En 1399, Pere Lembrí consta como vecino de Morella, contratando al año siguiente con el rector de la iglesia parroquial de Caner lo Roig un retablo dedicado a santa Lucía. En 1401 se le encarga un retablo de la Virgen para la iglesia parroquial de Cati y, por último, en 1403 otro dedicado a san Bartolomé para la iglesia de Vilanova d'Alcolea.

Se le documenta como vecino de Tortosa en 1412, contratando un retablo dedicado a san Bartolomé para la iglesia parroquial de Beceit. En este mismo año contrae matrimonio, del que nacerán sus dos hijos. Uno, pintor, continuará el taller de su padre y la hija, que, siguiendo la tradición catalana de alianza entre familias de artistas, se casará con Jaime Serra, descendiente de la familia de los Serra. Como ciudadano de Tortosa firma en 1415 el contrato para un retablo de la Virgen en la iglesia parroquial de Castellfort.

En 1416 aparece de nuevo como residente en Morella para realizar el retablo de la iglesia de Xert. Finalmente, se traslada a Tortosa cobrando en 1420 un retablo de san Miguel que había pintado para la iglesia parroquial de Morella. Permanecerá en Tortosa hasta su muerte, producida antes de 1423, ya que en este año su viuda, Margarita, otorga poderes a su nuevo esposo, Bernardo Serra, formado en el taller de Lembrí y colaborador de Francisco Lembrí, hijo del pintor, que regentaba el taller de su padre desde 1410.

Al margen de esas obras documentadas, por concordancias de estilo y cronología se le han atribuido recientemente por el profesor José y Pitarch un cierto número de obras que venían adjudicándose (Posr) a otro pintor de la





zona, Domingo Valls, basándose en una referencia de 1373 acerca de un retablo de Albocasser, del que no se especificaba tema. Sin embargo, esta atribución no se podía sostener por razones estilísticas, ya que Valls aparece documentado en Tortosa entre 1366 y 1398, dentro de la corriente italo-gótica, resultando estas obras más avanzadas de estilo. Desechada esta hipótesis se le atribuyen a Pere Lembrí el retablo de san Juan de Barranco, de Albocasser, y un compartimento de Xiva de Morella, entre otras, abriéndose camino a nuevas atribuciones.

Su obra, recogiendo la tradición de los Serra, presenta una evidente dependencia de Luis Borrassá. Se trata de un pintor de segundo orden, pero con una personalidad artística fuerte como lo muestra el hecho de que llega a ser uno de los artistas mejor pagados del reino de Valencia.

Tenemos, pues, a un pintor que, junto a una pobreza de recursos técnicos, ofrece, sin embargo, un sentido narrativo, con marcado expresionismo que le sitúan dentro del estilo internacional. Se observa una gran estilización en sus figuras de cuerpos menudos, sin interés anatómico, rostros de rasgos muy marcados, casi caricaturescos (surcos en la frente, narices afiladas, bocas pequeñas). Dedicó una especial atención a las manos, de dedos muy largos y delgados, que se convierten así, junto con el rostro, en el elemento expresivo de sus composiciones. Destacan, asimismo, la despreocupación anatómica frente al carácter decorativista de las vestiduras, con una suavidad de líneas con pliegues concéntricos y tratamiento sinuoso que hace que sus ropajes caigan en líneas ondulantes que ocultan los pies, contribuyéndose así al propio tiempo a la estilización de las figuras. Elementos propios del estilo internacional son la viveza cromática, con predominio de rojos y azules, así como un especial interés por los nimbos dorados de carácter decorativo.

FUNERALES DE LA VIRGEN

El análisis de esta tabla presenta una relación estilística con otras obras adjudicadas recientemente por Antoni José i Pitarch a Pere Lembrí, por lo tanto hay que descartar la atribución anteriormente hecha por Post de esta obra a Domingo Valls.

La obra forma pareja con una Coronación de la Virgen (Colección Dalmau), procedentes, posiblemente, las dos del mismo retablo. Asimismo, presenta grandes conexiones, incluso, posiblemente, se pudiera pensar en que pertenecerían a un mismo conjunto, con cuatro tablas procedentes de la Colección Munradas, hoy en el Museo de Arte de Cataluña, en las que se representan los temas de la Resurrección, Ascensión, Gloria e Infierno, relacionadas con un retablo dedicado al Salvador.

Estos contratos se pueden establecer a partir del empleo de una misma estructura (encuadramientos), del mismo empleo del dorado en el fondo de las composiciones con cenefas con decoración de punteado enmarcando cada tabla, en los nimbos utilizados con iguales motivos e incluso en los plegados y motivos decorativos de las vestiduras. Al mismo tiempo se observan la utilización de unos mismos modelos en rostros y manos. Así, el san Juan que lleva la palma en esta escena, repite el mismo modelo empleado para el san Juan situado junto a la Virgen en la escena de la Ascensión del retablo del

Salvador. El san Pedro y el apóstol del primer término repiten igualmente modelos que encontramos en la Ascensión antes citada. Los modelos utilizados para los soldados son también los mismos de la escena de la Resurrección del retablo del Salvador.

Fuera de las características ya comentadas del maestro Lembrí, esta obra nos ofrece la posibilidad de apreciar uno de los temas iconográficos más ricos en sentido narrativo e ingenuidad de la pintura catalana del gótico internacional, resaltándose así la figura de la Virgen, como protagonista fundamental en las representaciones del arte gótico.

La obra relata el episodio de los funerales de la Virgen, tema que ha interesado especialmente a la devoción popular, dentro del culto mariano, y cuyo relato no se refleja en las fuentes canónicas, sino en los Evangelios Apócrifos, que enriquecen el tema cargando de detalles anecdóticos a estos pasajes.

Respecto a la muerte de la Virgen son, pues, los Apócrifos el "Transitus Sanctae Mariae", atribuido a Leucio, siglos II-IV; el "De transitus Beatae Virginis", atribuido a Meliton de Sardes, mitad del siglo IV; "El Pseudo Areopagita", del siglo VI; "San Juan Damasceno", del siglo VIII, y ya en el siglo XIII la "Leyenda Dorada, de Jacobo" de Vorágine, que recoge y difunde estos temas.

Hasta el siglo VI se ponía en duda la muerte de la Virgen, ya que se entendía ésta como una consecuencia del pecado, del que María estaba exenta. No obstante, desde la segunda mitad del siglo VI, se instaura la fiesta de la Dormición de María, recogiendo, sin duda, tradiciones anteriores. Momento a partir del cual se va fijando una iconografía. El arranque de esta iconografía se sitúa en el arte bizantino que la populariza en los ricos conjuntos de sus iglesias. De ahí se difundirá hacia Occidente a partir del siglo XI determinándose los distintos episodios del tema (el anuncio de la muerte, la llegada de los apóstoles, la despedida de la Virgen, el tránsito, los funerales, su resurrección y subida a los cielos).

La tabla que nos ocupa recoge específicamente el tema de los funerales de la Virgen María. La fuente más clara nos la ofrece Juan, arzobispo de Tesalónica (capítulo VI) que narra cómo comienza el episodio en el momento en que estando Juan predicando en Efeso, fue envuelto por una nube y trasladado junto a la Virgen en el instante de su muerte.

En los mismos términos, con ligeras modificaciones, se recoge este pasaje en la Leyenda Dorada de Vorágine (capítulo CXIX). El artista se inspira, pues, en estos textos, localizando la escena en un paisaje al aire libre con un segundo término de rocas y arquitectura giottescas. Sitúa en un primer término a la comitiva, en cuya cabecera aparece san Juan llevando la palma que le había sido entregada por María, a continuación los apóstoles y las santas mujeres, con las cabezas cubiertas dando muestras de su aflicción. Estos escalonados en pirámide nos llevan hacia san Pedro, cuya cabeza sobresale del conjunto, enlazando con san Juan que vuelve su mirada hacia atrás, dirigiéndose, a su vez, a Pedro. Momento que refleja el pasaje narrado también en los Apócrifos en que san Juan intenta ceder la palma a san Pedro, a lo que éste responde negativamente: "No, Juan, tú eres quien debes llevar esa palma y caminar delante del féretro..."



Bibliografía:

- Post, 1930, vol. III, pp. 112-118; ídem, 1933, vol. IV, parte II, pp. 600-602, fig. 243; ídem, 1935, vol. VI, p. 564; Saralegui, A.A.V., 1935, pp. 47-56; Post, 1938, vol. VII, parte II, pp. 793-800; Sánchez Gonzalbo, 1943; José i Pitarch, cat. Pintura gótica en Aragón, 1980, pp. 92-93; Dalmasas y José i Pitarch, 1984, pp. 227-228; Gudiol, 1986, pp. 109-111.

6.

CIRCULO DEL MAESTRO DE LANAJA (activo entre 1425 y 1440)

Santo Tomás

Temple sobre tabla

184 x 78 cm.

B. P.

CIRCULO DEL MAESTRO DE LANAJA

Durante el primer cuarto del siglo XV, después del desarrollo del estilo internacional en Aragón con Leví, fundamentalmente, desligándose de este estilo internacional y hacia un arte más naturalista aparece la figura de Bonanat de Zaórtiga. Activo en Zaragoza en 1403, inicia la transformación del estilo hacia un mayor decorativismo, constituyendo una etapa de transición previa al triunfo de la influencia flamenca.

El aspecto más representativo de este momento es la ausencia de datos documentales. Se conocen (Mañas) una serie de nombres como Pascual y Mateo Orroneda, Salvador Roig, Blasco Grañén y otros. Sin embargo, se ha venido atribuyendo el mayor número de obras de este período al maestro de Lanaja.

Se trata de una serie de piezas que se caracterizan por la suavidad de los rostros, por la abundancia de fondos dorados decorados, así como por el afán decorativista de los amplios rodajes imitando brocados. Este período coincidirá con la llegada a Zaragoza del arzobispo don Dalmacio de Mur (1431-1456) procedente de Tarragona. El arzobispo se convertirá en uno de los grandes promotores de las artes, trayendo consigo a muchos de los artistas que habían trabajado en Tarragona. Se forma, así, un círculo de maestros denominado "seguidores del arzobispo Mur" que producirán obras importantes durante este período.

Es en este ambiente donde surge la figura del *maestro de Lanaja*, del que se desconoce casi todo y al que se le han atribuido (Post, Gudiol) un buen número de obras pertenecientes al grupo de artistas antes mencionado, todavía sin identificar suficientemente. Lanaja representará la transición del estilo internacional hacia una pintura posterior más realista con cierta influencia de lo catalán.

Aparece, pues, el maestro de Lanaja, como un pinror anónimo al que Post da este nombre partiendo de la atribución de un retablo dedicado a la vida de la Virgen procedente de la iglesia parroquial de Lanaja (Huesca), dañado en 1936 y cuyos restos se encuentran en el Museo de Zaragoza.

Su actividad se sitúa entre 1425 y 1440, momento en que se establecerá en Aragón Jaime Huguet. Se le han atribuido (Gudiol) una serie de obras dispersas por Aragón, como el sarcófago de Isabel de Aragón, procedente del monasterio de Sixena (Huesca), hoy en el Museo de Zaragoza; una tabla de la Virgen con el Niño y los ángeles músicos, procedente de Albalate del Arzobispo, con el escudo del prelado Mur (Museo de Bellas Artes, Zaragoza); una réplica de la anterior con el donante Esperandeu, procedente de Tarazona, hoy en el Museo Lázaro Galdiano; un políptico con la Virgen de la iglesia de





Belchite, destruido en 1936; un retablo de Ortiñena y otras obras cuya factura parece derivar de Zaórtiga, incorporando un gran decorativismo.

Estas atribuciones hoy en día se ponen en duda pensándose que deben corresponder a obras de distintos autores, seguidores de una misma corriente estilística. Así, pues, la personalidad del maestro de Lanaja es un enigma. Se le ha intentado asimilar a varios artistas, Gudiol apuntó la relación con Blasco Grañén, artista que aparece en documentos de 1415 y 1439, como pintor residente en Zaragoza y al que en los contratos se le da el título de "pintor del rey de Navarra", prueba de su importancia y justificación de su posible identificación con el maestro de Lanaja. En este sentido, Carmen Lacarra ha publicado recientemente (*Aragonia Sacra*, 1987) la documentación del retablo de Albalate, que atribuye esta obra a Blasco Grañén.

Más remotamente Gudiol habla de la identificación del maestro de Lanaja con Pascual Ortoneda, apoyándose en la relación estilística de sus obras que se observa con el Entierro de san Pablo ermitaño, de un retablo de Embid de la Ribera, hoy en el M.A.C. en Barcelona.

Se establece así un vínculo basándose en el parentesco estilístico con Pascual Ortoneda, hermano de Mateo Ortoneda, pintor del estilo internacional en Tarragona. Pascual habría venido a Aragón traído por el arzobispo Mur. Según esto, Mañas atribuye algunas obras que se consideraban del maestro de Lanaja (sarcófago de Isabel de Aragón, el políptico de Belchite y otras) a Pascual Ortoneda, estableciendo la posibilidad de la creación de un taller en torno a los Ortoneda en el que se habrían podido pintar una serie de obras atribuidas al maestro de Lanaja. Prueba de ello sería la tabla de la Virgen procedente de Albalate del arzobispo, ya mencionada, en la que se representa el escudo de don Dalmacio de Mur.

Queda así la personalidad del maestro de Lanaja como una incógnita, agrupándose en torno a él una serie de obras con unos caracteres comunes (monumentalidad, aspecto severo, humanización de los rostros), que pertenecen, sin duda, a un grupo que podríamos denominar círculo del maestro de Lanaja, dentro del cual se incluiría la obra expuesta que representa a santo Tomás, procedente de colección particular de Barcelona. En ella se refleja la personalidad de un artista anónimo, que en la línea de su posible maestro (de Lanaja), tiende a figuras bien proporcionadas con rostros expresivos y un cierto dramatismo.

Todo esto nos lleva a considerar que dada la escasez documental de Aragón en esta época, son muy pocos los nombres de pintores que conocemos. Por ello, como sucede con frecuencia en otras ocasiones con la pintura gótica, es preferible hablar de talleres y grupos de artistas con notas estilísticas comunes, más que de personalidades aisladas.

SANTO TOMAS

La obra, de grandes proporciones como la dedicada a san Martín del maestro Jacobo, también en la exposición, se corresponde con la tabla central de un retablo dedicado a santo Tomás, antes en la colección de don José Valenciano, en Barcelona. Post atribuye al maestro de Lanaja esta obra, junto con otra tabla dedicada a san Miguel.

El santo, en pie con un aire solemne, llevando sus atributos, un alfanje destaca sobre el fondo dorado con rica decoración de brocado. Tomás, ligeramente desplazado hacia la izquierda, da una visión en diagonal de su figura. Con su mano izquierda muestra el Evangelio de san Juan, libro en el que se encuentra la historia de su incredulidad (Juan, 28), mientras con la derecha levanta el alfanje de su martirio (Leyenda Dorada, cap. V).

Los datos relativos a santo Tomás son escasos, las fuentes canónicas se reducen al episodio de su incredulidad, siendo, como en otros casos, la Leyenda Dorada la que enriquece el tema, convirtiéndose así en uno de los santos más populares de la Edad Media. Puede aparecer como figura aislada, como vemos en esta tabla, como uno de los doce apóstoles, ya que sustituyó a Judas, o bien como sucedería en el retablo del que forma parte, integrado en las diferentes escenas de su vida. Sirviéndose en este caso los pintores especialmente de los datos aportados por la Leyenda Dorada.

El artista en esta tabla, de acuerdo con el momento estilístico de transición en que se encuadra, busca, fundamentalmente, dar un carácter decorativista a la composición. Santo Tomás se cubre con manto azul y rica túnica roja reversible con decoración de brocados, rematados con cenefa de bordes dorados. Su figura destaca sobre el fondo dorado profusamente decorado con motivos vegetales y labor de punteado, que se confunde con su amplio nimbo. Este fondo contribuye a dar un carácter simbólico a la figura, anulando, por otra parte, toda sensación de profundidad. Es, sin embargo, a través del suelo cómo el artista consigue crear una referencia ambiental. A pesar del estudio detallista de las baldosas, el pintor muestra sus primitivos recursos, utilizando líneas de fuga, que se proyectan fuera de la composición. Recuerda, así, el sistema de perspectiva del trecento, de manera que el suelo aparece inclinado, presentando un último término más alto que el primero, siendo, por tanto, éste una referencia más simbólica que real.

Alejándose de la tradición del estilo internacional, observamos un mayor realismo en el rostro. Su anatomía queda oculta por las amplias vestiduras de pliegues rítmicos que confieren elegancia y armonía a la figura, que resulta estilizada, sin perder, por otra parte, la proporción. La despreocupación anatómica, la estilización de sus manos y el ritmo ondulante de sus vestiduras son pervivencias del estilo internacional, pero acercándose ya al sentido de la decoración y al realismo de la influencia flamenca.

Todos estos rasgos aproximan la tabla al estilo del maestro de Lanaja. Ahora bien, después de los últimos trabajos de Mañas, es difícil afirmar rotundamente esta atribución. En el análisis de la figura podemos establecer un parentesco con otras obras atribuidas al maestro de Lanaja por Post, que, indudablemente, pertenecerían a un mismo círculo. De esta manera, el modelo de santo Tomás nos recuerda al de los apóstoles de la Dormición de la Virgen de Ontiñena. Por otra parte, repite exactamente el mismo modelo utilizado para santo Tomás en la escena de la Incredulidad del santo en el Museo de Ginebra. En cualquier caso la obra es de una gran belleza y elegancia, que la aproximan a un sentido miniaturista. El rostro, apartándose de los estereotipos del maestro de Lanaja, muestra una fuerza expresiva, con un cierto aire de seriedad, casi dramática, que caracteriza a este maestro, que podemos considerar por el momento como maestro anónimo, dentro del estilo del maestro de Lanaja.



Bibliografía:

- Post, 1930, vol. III, pp. 214-216 y pp. 333-334, ídem, 1933, vol. IV, pp. 638-640; ídem, 1935, vol. VI, pp. 602-608, fig. 267; Hermanos Albareda, 1936, rev. Aragón, núms. 125 y 126, pp. 34-36 y pp. 54-56. Post, VII, 1938, pp. 802-816, fig. 314; ídem, 1941, vol. VIII, pp. 663-672; Gudíol, 1955, pp. 175-176; Post, 1958, vol. XII, pp. 606-611; Camón, 1966, p. 318, Lacarra Ducay, 1970, pp. 54-64; Gudíol, 1971, pp. 45-46 y pp. 77-78; Torralba, 1977, pp. 224; Mañas, 1979, pp. 115-123.

7.

ESCUELA DE RAMON DE MUR (n. 1380-85 - m. hacia 1440)

La Virgen con el Niño y la Crucifixión

Temple sobre tabla

100 x 91 cm.

B. P.

ESCUELA DE RAMON DE MUR

Representante de la pintura del gótico internacional en Tarragona, se convierte en la figura más significativa de la escuela, junto a otros pintores destacados como Mateu Ortoneda. Sus orígenes se sitúan en Tarragona, donde sus padres aparecen citados como ciudadanos en la escritura de venta de una casa de su propiedad en 1431, año en que, probablemente, muere su padre, ya que en 1432, cuando Mur firma su contrato para realizar el retablo de los santos Juanes de Vinaixa (obra que terminaría Martorell) cita como avales a su madre y esposa, omitiendo el nombre de su padre, lo que hace pensar en su fallecimiento. En 1433, al cobrar el último plazo de la venta de la casa antes mencionada, se le cita ya como pintor de Tárrega, hijo y heredero del difunto carpintero de Tarragona.

Al igual que Pere Lembri, aparece como un pintor itinerante entre Tárrega y Montblanc. Su estilo parte de la atribución del retablo dedicado a san Pedro, procedente de la iglesia de Vinaixa, contratado en 1420 (hoy en el Museo Diocesano de Tarragona). A partir de esta obra se le atribuyen otras, como el retablo de la iglesia de Santa María de Guimerá. Iniciado en 1402, consta como instalado en la iglesia en 1412. Se trata de una obra de grandes dimensiones, pagada por los prohombres de Guimerá, lo que demuestra la importancia del encargo, así como la categoría y fama que tendría Ramón de Mur. Por lo que es de suponer que cuando interviene Mur en este retablo, no se trataría de un joven, sino de un artista con una experiencia profesional. Este dato permite a Gudiol situar su fecha de nacimiento entre 1380-85, basándose en que tendría ya una cierta fama cuando realiza el retablo de Guimerá.

En el mismo año en que acaba este retablo, en 1412, firma, como residente de Tárrega, el recibo final de un retablo dedicado a Santa Lucía para la iglesia de santa Coloma de Queralt. Otras obras documentadas son, en 1421, como pintor de Tárrega, el retablo dedicado a san Miguel para la iglesia de Guardiola. En 1434 vuelve a aparecer como pintor de Montblanc y se compromete a terminar el retablo de los santos Juanes antes contratado para la iglesia de Vinaixa.

Se le atribuyen otras obras, como el retablo de la Virgen de la Humildad de la parroquial de Santa María de Cervera. El compartimento de un retablo dedicado a San Lorenzo, de la iglesia de san Lorenzo de Gatallops (Priorato) o la Virgen con el Niño del retablo de Igualada, entre otras.

Desde el punto de vista técnico, las obras de Ramón de Mur son de una excelente calidad, comparadas con otros maestros de la pintura gótica. En ellas se observa una preparación muy cuidada, con colores de gran riqueza. De acuerdo con este sentido de perfección, Ramón de Mur será un maestro de producción reducida, ya que la intervención de sus colaboradores se limita a la preparación de las obras.





Sin embargo, Mur creará junto a Mateu Ortóveda una escuela pictórica importante dentro del estilo internacional. Se trata en general de maestros anónimos, entre los que sólo se han podido reconstruir algunas personalidades aisladas, como el maestro de la Glorieta, su más fiel seguidor, o el maestro de Secuita, en la órbita de Ortóveda. Es dentro de esta escuela donde hay que situar la obra que nos ocupa. En ella se aprecia un fuerte influjo del arte de Martorell. La conexión de este artista con Tarragona, hay que buscarla en relación con el maestro Ramón de Mur, a través del retablo de los santos Juanes de la iglesia de Vinaixa. Obra que hoy en día y en opinión de Gudiol debe adjudicarse a Martorell, a pesar de los diez años transcurridos desde que recibió el encargo Mur. Esta influencia de Martorell se deja ver en uno de los principales seguidores de Mur, en el maestro de la Glorieta.

Se crea, pues, en torno a Ramón de Mur una escuela formada por artistas, en su mayoría aún anónimos, que siguen la estética de Mur, difundiendo sus modelos. Al igual que su maestro, recogen elementos en relación con la tradición trecentista de los Serra, con composiciones sencillas de un gran carácter narrativo, enriquecidas con elementos como la delicadeza y riqueza cromática, la expresividad de los personajes, así como la precisión del dibujo y valores decorativos; en suma, que le aproximan al gótico internacional de Borrassá, con evidentes contactos también con el arte de Bernardo Martorell. Sin olvidar cierta influencia franco-flamenca, que se percibía con fuerza en el maestro Ramón de Mur.

VIRGEN CON EL NIÑO Y CRUCIFIXION

En la tabla de la izquierda, se representa a la *Virgen entronizada con el Niño*, rodeada de ángeles músicos y con el donante en primer término. El trono, concebido como una estructura arquitectónica, rematada en pináculos góticos, típica en el estilo internacional, simboliza en cierta manera el papel de la Virgen en la Iglesia. Los ángeles con amplios nimbos y alas desplegadas de gran riqueza cromática, propia de la escuela de Mur, tocan diferentes instrumentos musicales en honor a la Virgen. Situados en torno a María, forman casi un círculo perfecto que se cierra con la figura del donante del primer término y el trono al fondo, mostrando así la preocupación espacial del artista y las pervivencias trecentistas, tan importantes en Cataluña.

En primer término y en pequeño tamaño se representa a un monje cisterciense, arrodillado, como donante de la obra. Su presencia se explica por la importancia que tuvo san Bernardo, como uno de los más fervientes propagadores del culto a María (*Beatae Mariae capellanus*). De tal manera que, los cistercienses ponen sus iglesias bajo la advocación de la Virgen, siendo recomendada a los fieles por san Bernardo en sus discursos como mediadora "Ella es la escala de los pecadores", de forma que el nombre de san Bernardo quedará a lo largo de la Edad Media unido a María.

La Virgen aparece coronada en Majestad, como reina, pero también como madre melancólica, con aire de tristeza, desairada al ser rechazada por el Niño. El modelo responde así a una evolución del tema de la Virgen de la Humildad, que, poco a poco, a lo largo de los últimos años del siglo XIV, va estableciendo una mayor distancia entre Madre y Niño, así como con el espectador,

desapareciendo los signos apocalípticos. Se transforma entonces, como sucede en este caso, en el tema de la Virgen en el Jardín, reflejado por los árboles que cierran la composición en el último término. Se trata, pues, de la Virgen asociada al Hortus Conclusus del Cantar de los Cantares (4, 12), fundiéndose al mismo tiempo como evolución fiel con el tema de la Coronación de la Virgen. Se establece así un paralelismo entre la Virgen de la Leche y el Hortus Conclusus, de gran difusión a lo largo del siglo XV.

El trono se remata con dos estructuras vegetales a modo de capullos abiertos en que se sitúan dos pequeñas figurillas de carácter alegórico. De esta manera, se repite un tipo de remate frecuente en otras obras de Mur y de su escuela. En esta línea están los dos ángeles que aparecen sobre el trono de la tabla central del retablo de Mur dedicado a san Lorenzo de la iglesia parroquial de Gratollops.

Las dos figuras cubiertas con túnicas, sentadas con los brazos cruzados ante el pecho, parecen representar a una mujer a la izquierda y un hombre a la derecha. Para la identificación de estas dos figuras, de carácter simbólico, hemos de recurrir al Antiguo Testamento. El hecho de que se puedan identificar como hombre y mujer nos lleva a diferentes lecturas. Podrían tratarse de san Joaquín y santa Ana, padres de María. Pero es muy probable que aludan a Salomón y a la reina de Saba, en relación con el Cantar de los Cantares. En el canto nupcial se simboliza la unión de Cristo con su Iglesia. Cristo prefigurado por Salomón, en tanto que esposo de la Iglesia y la Virgen como trono de Salomón, sería la personificación de la Iglesia asimilándose así a la Sulamita, cortejada por Salomón.

La composición se centra en torno al monje y a la Virgen, que marcan el eje geométrico de ésta. Se ofrece así un acusado sentido de verticalidad, resaltado por los árboles del fondo, por la propia estructura del trono (pináculos), así como por el remate en que se sitúan las dos pequeñas figurillas alegóricas. Junto a esta verticalidad, el artista consigue una concentración de todos los personajes, que convergen hacia el centro, concibiéndose de esta manera una composición perfectamente cerrada y centrada en torno a la figura de la Virgen.

Resulta así una escena de gran elegancia, que viene dada por la estilización de los personajes, sus actitudes y la suavidad de sus rostros. Al mismo tiempo se observa un sentido decorativo con una riqueza cromática y abundante empleo del dorado, como vemos en los nimbos o en los punzones que decoran el fondo, propios de la escuela. De forma especial destaca el estudio naturalista, descriptivo, que apreciamos en los instrumentos musicales de los ángeles, en la corona de la Virgen o las mismas plantas del jardín, tan íntimamente relacionado con el arte de Mur.

En la tabla de la derecha, se representa el tema de la *Crucifixión*. Para esta escena el artista ha seguido el modelo de Crucifixión en que intervienen abundantes personajes, sin referencia concreta al Calvario, aunque con un evidente sentido narrativo, propio del estilo internacional y del sentido descriptivo del pintor.

Cristo en la Cruz, marca el eje simétrico de la composición, en línea con la figura de la Magdalena, que abrazada a los pies de la Cruz, contribuye lo mismo





que el monje de la escena anterior a dar un sentido ascensional al tema. El cuerpo estilizado de Cristo, repitiendo modelos de Mur y su escuela, con evidente relación con Bernardo Martorell, está representado de acuerdo a la tradición bizantina, con melena, barba partida y nimbo crucífero.

Responde así a la iconografía que surge a partir del siglo XI, en que se representa al Cristo muerto, característico del gótico, con los ojos cerrados y la cabeza reclinada sobre el hombro, con fuerte incurvación del cuerpo y buscando un evidente expresionismo, recuerda modelos de los crucifijos toscanos. Esta representación tiene su base, por otra parte, en una interpolación del Evangelio de san Mateo, sustituida por un relato de san Juan, en que se alude a la muerte de Cristo como un acto de su voluntad divina: "Tengo sed... Cuando hubo gustado el vinagre, dijo Jesús: "Todo está acabado", e inclinando la cabeza entregó el espíritu" (Juan, 19, 28-30). El tema de Cristo muerto en la Cruz, será adoptado por el arte italiano a partir del siglo XIII, difundiéndose a través del pensamiento franciscano, las Meditaciones de san Buenaventura, y muy especialmente, las Revelaciones de santa Brígida.

Cristo aparece clavado por tres clavos a la Cruz, con los pies montados, como es normal a partir del siglo XIII. La utilización de los clavos se apoya en el Evangelio de san Juan, en cuyo pasaje relativo a la aparición de Cristo a los apóstoles se lee: "Si no viere en sus manos la marca de los clavos y no metiere mi mano en su costado, no lo creo" (Juan, XX, 25). A pesar de no haber una fuente precisa en relación con el número de los clavos, la iconografía gótica utilizará tres clavos de acuerdo a los relatos de san Gregorio, san Buenaventura o las propias Revelaciones de santa Brígida que relata así la visión de Cristo crucificado: "... pusieron los pies el uno sobre el otro... Entonces le pusieron otra vez en la cabeza la corona de espinas..." (santa Brígida, Libro IV. Rev. LII).

La figura de Cristo se cubre con el paño de pureza (perizonium) difundido en Occidente, que sustituye al subligaculum, con que según la costumbre judía y romana se dejaba a los condenados al despojarlos de sus vestiduras.

El tipo de cruz utilizada es la llamada Cruz Inmissa (latina), en donde el estipes, parte vertical, se cruza sobresaliendo respecto a la transversal, llamada patibulum.

A la izquierda de la composición se encuentra el grupo de la Virgen desmayada, sostenida por las santas mujeres y san Juan. Esta es una iconografía que normalmente se sigue a partir del siglo XIV. La Virgen no se mantiene en pie al lado de la Cruz, sino que como consecuencia de los acontecimientos se ha desmayado. Este motivo triunfará a finales de la Edad Media, en donde por el culto mariano, se exigía una atención cada vez mayor hacia la Virgen en las escenas evangélicas, estableciéndose así el parangón entre la Pasión de Cristo y la *Compassio Mariae*.

El desvanecimiento de la Virgen tiene su raíz y es muy frecuente en el arte italiano del trecento, por influencia de las Meditaciones del Pseudo-Buenaventura: "He aquí que hombres de armas vienen en gran número desde la ciudad al Calvario. Eran enviados para romper las piernas a los crucificados... Van entonces hacia Jesús, María temblando de ver tratar a su Hijo de la misma manera... Os pido, en nombre de Dios, de no torturarme más en la persona de mi Hijo, pues soy su madre desolada..." "Pero uno de ellos, llamado Longinos..."





abrió una profunda herida en el costado del Señor. Y salió sangre y agua. Entonces su Madre, medio muerta, cayó en los brazos de la Magdalena” (cap. LXXX). Constituye así éste un grupo emotivo lleno de dolor, que repite por, otra parte, modelos comunes a la pintura catalana, de tradición giottesca, trecentista. El artista, concretamente, utiliza modelos femeninos, muy semejantes a los empleados por Martorell en sus crucifixiones y que vemos especialmente en el retablo de los santos Juanes de Vinaixa, documentado como encargo de Mur y que Gudiol adjudicará a Martorell.

En segundo término vemos la figura de Estéfaton, que acerca con su lanza la esponja a los labios de Cristo. Su presencia se explica en el Evangelio de san Juan (19, 28-37), con alusiones en el Antiguo Testamento (Salmos, 69, 22). La devoción en la Edad Media por este personaje, va más allá de las fuentes canónicas e identifica a esta figura según las Actas de Pilatos con Estéfaton. Los teólogos le convierten en el símbolo de los judíos, endurecidos, en oposición a Longinos que simbolizará a los gentiles convertidos. Es por esta razón por lo que Estéfaton suele estar situado a la izquierda de Cristo (lugar de la Sinagoga). Sin embargo, en este caso se produce una excepción y el artista sitúa a Estéfaton a la derecha de la Cruz.

Detrás, escalonados en la altura, un grupo de soldados con sus lanzas cierran la composición. En el lado opuesto y en primer término se representan los soldados, con los dados en el suelo, echando a suerte las vestiduras de Cristo (Juan, 19, 23) (Salmos, 22, 19). Sin embargo, este grupo que es común en casi todas las representaciones de la época se enriquece con un episodio relativo a Longinos, cuyo nombre se refleja también en las Actas de Pilatos, siendo el personaje que atravesará con su lanza el costado de Cristo. En este sentido, Juan habla de un soldado anónimo que atravesará con su lanza a Cristo, para que se cumplieran así las profecías (Exodo, 12, 10, números, 9, 12), por las que no se rompería ningún hueso del cuerpo de Cristo. Juan alude a que Cristo recibe la herida ya muerto, mientras en los otros evangelistas (Mateo, 27, 54; Marcos, 15, 39; Lucas, 23, 47) no se menciona este hecho. Todos ellos se refieren al testimonio de un centurión que se convirtió por la muerte de Cristo exclamando: “Este es el verdadero hijo de Dios”. Este centurión se identifica con el personaje que da la lanzada a Cristo y que más tarde será bautizado como Longinos.

Su presencia se recoge, como hemos visto, en las Meditaciones sobre la vida de Cristo del Pseudo-Buenaventura, en que leemos: “Pero uno de ellos, llamado Longinos, entonces impío y soberbio, más tarde convertido y mártir, despreciando sus súplicas (las de María) levantó su lanza y abrió una profunda herida en el costado del Señor” (Cap. LXXX). La Leyenda Dorada (cap. XLVII) le convierte en un héroe romano, considerando que era un hombre casi ciego, que habría sanado milagrosamente al caerle unas gotas de sangre de la llaga del costado de Cristo después de su lanzada. Así, pues, la iconografía elegida por el pintor en este caso no es el momento en que Longinos da la lanzada a Cristo, sino los instantes posteriores, en que es observado por otro de los soldados, que acerca sus manos al rostro, para comprobar que ha recuperado la vista. Detalle que desarrolla con un sentido narrativo el artista. Detrás, en un segundo término, se representa otro grupo de soldados en contraposición al que ya hemos visto situado junto a la Virgen.

Las dos escenas del conjunto presentan una composición que se desarrolla en las tres cuartas partes de la tabla, quedando una cuarta parte en la zona superior ocupada por el fondo dorado, con decoración de motivos de punteado, que repite modelos característicos de la pintura trecentista catalana.

Destaca el carácter dibujista de la obra, así como los contrastes cromáticos, que observamos en las alas de los ángeles, o en el rojo de las vestiduras de la Magdalena frente al negro del grupo de la Virgen y las santas mujeres. Sin embargo, es difícil encajar esta obra dentro de la producción de Ramón de Mur, maestro de admirable ejecución, del que conocemos pocas obras. Es, por tanto, más bien en relación con su taller en donde hemos de situar la obra. De manera que el modelo utilizado para Cristo es muy semejante al del maestro de la Glorieta, presentando, al mismo tiempo, un canon alargado, muy semejante a las obras avanzadas de Martorell, con quien se puede relacionar estilísticamente también el grupo de la Virgen y las santas mujeres así como la Magdalena, de tradición totalmente trecentista.

Desde el punto de vista de un programa iconográfico estas dos tablas, que procederían de un retablo, y cuya colocación probablemente no se corresponde con la primitiva ofrecen, sin embargo, dos de los temas más característicos de la pintura gótica: la Virgen con el Niño, en función de la muerte futura de Cristo y la propia Pasión, con el tema de la Crucifixión como justificación de la Redención.

Bibliografía:

Post, 1938, vol. VII, parte III, pp. 515-517, 519 y 770; ídem, 1941, vol. VIII, parte III, pp. 638-641; Gudiol, 1955, p. 100; Dalmases y José i Pitarch, 1984, pp. 223-225; Gudiol, 1986, pp. 105-107, p. 108, p. 122 y p. 128.

8.

MAESTRO DE VIELLA (siglo XV)

Santa Ana, la Virgen y el Niño con san Juan Bautista

Temple sobre tabla

60 x 50 cm.

B. P.

PEDRO GARCÍA DE BENABARRE Y SU TALLER

De nuevo en torno a la segunda mitad del siglo XV, encontramos influencia de la pintura catalana en otros centros de la Corona de Aragón. Este es el caso del Alto Aragón, donde se asientan una serie de pintores íntimamente relacionados con la zona catalana.

Casi todos ellos pertenecen a la generación de seguidores de Martorell, muchos formados directamente en su taller y, por tanto, dentro de las tendencias del gótico internacional. Sin embargo, tienen también muchos puntos de contacto con el arte de Jaime Huguet, acercándose así a la última fase de la pintura gótica.

Tras la muerte de Bernardo Martorell, la viuda y su hijo Bernardo Martorell II, muy joven y con escasa experiencia, se ven obligados a recurrir a una serie de artistas de distintas procedencias para continuar la actividad del taller.

Es, en ese momento, cuando se cita la figura de Pedro García de Benabarre (1445-1496), original de Benabarre, activo entre 1450 y 1455 en Zaragoza, en donde conocería a Jaime Huguet coincidiendo con la estancia de éste en dicha ciudad. Aparece, por primera vez, en Barcelona como ciudadano de Benabarre en 1452. En 1455 entra en contacto con los herederos de Martorell, trasladándose a vivir al taller, con permiso para utilizar sus utensilios, lo que, a juicio de Gudiol, significaría que no estaba todavía afincado en Barcelona. Esta relación con los Martorell durará cinco años, hasta 1460. Posteriormente, desaparecen referencias documentales suyas, momento que coincide con el afianzamiento de Jaime Huguet en Barcelona. Durante este período de colaboración se estipula que tendría derecho a la mitad de los beneficios, aunque los contratos y recibos tienen la firma de la viuda de Martorell o de sus hijos. En este período colaboraría con algunos otros artistas del momento, como Miguel Nadal, realizando algunas escenas del retablo iniciado de santa Clara y santa Catalina de la catedral de Barcelona, y con Juan de Abadía. A partir de 1460 es Bernardo Martorell II el que se encarga del taller firmando documentos notariales hasta 1479, aunque no es posible atribuirle con seguridad obra alguna.

Una vez que deja Barcelona, García de Benabarre se traslada a Lérida en donde establece taller entre 1460 y 1470, permaneciendo hasta 1480. Obras ejecutadas en este período serían el retablo de san Juan Bautista para la iglesia del Mercado, en Lérida, una tabla para Belcaire y un retablo de santo Domingo de Cervera, entre otras.





De 1481 a 1496 se sitúan en torno a Barbastro un grupo de obras que hablan ya claramente de la participación de taller, citándose a Johan Baget y Pau Reg como colaboradores.

La identificación del estilo de Benabarre parte de la atribución que se le hace de una obra firmada en el M.A.C. de Barcelona, tabla ya citada procedente de Bellcaire (Lérida) en que se representa la a la Virgen entronizada, en cuya firma con la fecha casi borrada se lee: "PERE GARCIA DE BENABARRE MA PINTAT..." A partir de ahí, su estilo nos ofrece tres momentos diferentes en relación con su evolución estilística. De la etapa aragonesa desconocemos su obra. El período barcelonés determina sus contactos con Huguet. El período final, especialmente su estancia en Barbastro coincide con un momento en que su arte se diluye con la participación de taller perdiendo calidad sus obras.

Es ahora cuando surgen sus más fieles seguidores, aspecto que está por estudiar en profundidad. Entre ellos hay que citar a Pere Espalargues y el maestro de Viella, autor de la obra que nos ocupa y cuyas características analizaremos más tarde al estudiar la tabla. El maestro de Viella, seguidor y colaborador de Benabarre, trabaja en el valle de Arán y Pallars, con obras en Aragón en zonas limítrofes a Cataluña. Su estilo recoge el arte de su maestro, pero con un mayor convencionalismo.

Se nos muestra, pues, la figura de García de Benabarre como el creador de un taller estilísticamente ya dentro del estilo hispano-flamenco, pero con pervivencia de elementos trecentistas e internacionales. De esta manera, se llevará a sus últimas consecuencias el sentido narrativo, culminando en un naturalismo que anuncia el arte del siglo XVI. Predomina el colorido intenso, con gama cálida, enriquecido por el carácter decorativo de sus amplios nimbos de círculos concéntricos en relieve, utilizando la técnica del pastillaje tan características de la Corona de Aragón. Pierde, sin embargo, importancia el paisaje y la arquitectura tan importantes en la etapa anterior, ganando en claridad narrativa las figuras, que recogen el sentido de verticalidad en relación con el arte de Jaime Huguet, al tiempo que adquieren un carácter expresivo, fiel reflejo del estilo internacional.

SANTA ANA, LA VIRGEN Y EL NIÑO CON SAN JUAN BAUTISTA

La tabla, con un ensamblaje del siglo XV a base de arcos conopiales y decoración de burbuja, representa a santa Ana, la Virgen y el Niño junto a san Juan Bautista. Las figuras ocupan el primer término recortándose sobre un pretil situado en el parte inferior del segundo plano. Arriba, se desarrolla el cielo como un fondo neutro en azul, hoy muy perdido.

Tenemos una representación de la Sagrada Familia, con las tres generaciones, tema en paralelo con la santa Parentela, que se hace muy popular a lo largo de los siglos XV y XVI. El artista ha elegido la iconografía que representa a santa Ana de pie en un último plano y delante de ella la Virgen, reflejada como una muchacha joven que lleva en sus brazos al Niño. A pesar de la tendencia naturalista de estas figuras hay una evidente desproporción en los tamaños utilizados. Es este, sin duda, un recurso utilizado por el artista como el único procedimiento que permite una superposición de las figuras.

La representación elegida en este caso se enriquece agrupando en torno a estas tres figuras la de san Juan Bautista. Personaje representado en su iconografía de adulto con la indumentaria característica, túnica de piel de camello, llevando como atributo el cordero crucífero dentro de un medallón y la filacteria en su mano derecha en la que leemos la inscripción: "Ecce agno dei quitollis pec...", que hace referencia al Niño, a quien señala con su dedo índice, insistiéndose así en su aspecto de Precursor que anuncia la venida de Cristo.

Estilísticamente, la tabla, aunque con muchas conexiones con Pedro García de Benabarre, presenta, sin embargo, una serie de notas que se acercan más a otras obras de taller. El encuadramiento de la tabla con los arcos conopiales y los pináculos laterales parece corresponder a la predela de un retablo. Esto nos lleva a relacionar la obra con el maestro de Viella, quien presenta una estructura muy similar en la predela del retablo de la iglesia de Escalarre (Meadows, Museum Dallas), manteniendo incluso el mismo tipo de composición, con figuras en primer término recortándose sobre el muro del fondo y cerrando la escena también con la inscripción en faja en la zona inferior.

Otros aspectos que nos hablan de la relación con el maestro de Viella son las características de las figuras, así como los pliegues de las vestiduras, que ofrecen una gran similitud. Por otra parte, hay que resaltar la utilización de unos mismos modelos; así, la figura de la Virgen repite el modelo de la Visitación y escenas relativas a la vida de san Juan Bautista del retablo de la iglesia de san Juan del Mercado, en Lérida. Igualmente, la figura de san Juan Bautista repite el mismo modelo del san Juan del Bautismo de Cristo en este mismo retablo. Hecho que se debe, sin duda, a que el maestro de Viella colaboró con García de Benabarre en la ejecución de esta obra, en torno a los años setenta. Se desconoce cuándo se independiza como artista, aunque quedan restos de su producción en el valle de Arán y el Pallars, así como en tierras de Aragón cercanas a Cataluña, época a la que, indudablemente, correspondería la tabla de santa Ana.

Desde un punto de vista iconográfico, esta tabla depende también de modelos creados y difundidos por el taller de García de Benabarre. Se relaciona, por tanto, con otras obras del mismo tema del maestro de Viella, como la representación de santa Ana, la Virgen y el Niño del retablo dedicado a la Virgen y san Miguel perteneciente a colección privada barcelonesa o la tabla con santa Ana, la Virgen y el Niño de un retablo dedicado a santa Ana, también en colección particular. Otros ejemplos del taller de Benabarre son una tabla con santa Ana, la Virgen y el Niño, procedente de Barbastro, en el M.A.C.; así como la santa Ana, Virgen y Niño del retablo de santa Ana de la iglesia parroquial de Aínsa (Sobrarbe), obra de Pedro Espalargues.

Se trata, pues, de una obra dentro del estilo de Pedro García de Benabarre y su taller, que podemos adscribir sin ninguna duda, al maestro de Viella recogiendo bastante fielmente el estilo de su maestro, aunque con ciertos convencionalismos, como el murete del segundo término que encuadra la composición en esta tabla, propios, por otra parte, de un arte popular, como lo muestran sus obras llegadas hasta nosotros, todas ellas procedentes de iglesias humildes.



Bibliografía:

- Durán y Sampere, B.M.B., 1934, vol. IV, núm. 39, pp. 233-235; Post, 1938, vol. VII, parte I, pp. 265-314, parte II, pp. 275-284; ídem, 1941, p. 732; Gudiol, 1955, pp. 281-282; Camón Aznar, 1966, pp. 454-460; Gudiol, 1971, pp. 54-55; Mañas, 1979, p. 141; Lacarra, Cat. pint. Gót. en Aragón, 1980, pp. 128-129; Dalmaes y José i Pitarch, 1984, p. 266; Gudiol, 1986, pp. 129-132 y pp. 186-189.

9.

FRANCISCO SOLIVES (segunda mitad del siglo XV)

San Bartolomé

Temple sobre tabla

200 x 90 cm.

B. P.

FRANCISCO SOLIVES

Como seguidor de Jaime Huguet, desarrolla su actividad en Cataluña en el último cuarto del siglo XV. Artista con escasas noticias documentales, que le sitúan en distintas poblaciones dificultando así su adscripción a una escuela determinada. Sin embargo, parece que su familia estuvo afincada en Tarragona, lugar en donde se establecerían definitivamente, ya que en el siglo XVI se citan a varios miembros de una familia de artistas con este nombre.

Se le documenta por primera vez en 1480, como pintor de Banyoles (Gerona) en relación con un retablo para la capilla de la Piedad de San Lorenzo de Morunys, encargo de Joan Piquer, mercader de la villa.

Al año siguiente su familia se estableció en Tarragona, constanding ya como pintor de esta ciudad. En este lugar contrata el retablo dedicado a la Virgen procedente de Nuestra Señora de la Bovera (Guimerá, Urgell), hoy en el Museo de Vic, del que se conserva el contrato firmado en 1481.

Estos son los dos únicos datos concretos que poseemos acerca de sus obras, y por consiguiente el único apoyo para realizar un análisis estilístico. La figura de Solives se nos presenta a través de estas obras como un seguidor de Huguet. Partiendo de modelos de este pintor se distingue por su carácter dibujista, aunque sus figuras resultan de movimiento más torpe que las de su maestro. Utiliza tipos más robustos, de carácter popular que resaltan frente a la elegancia de Jaime Huguet.

Gudiol relaciona a este artista con Zaragoza, atribuyéndole una serie de obras en la comarca de Calatayud. Entre ellas el retablo de las santas Justa y Rufina, de Maluenda, basándose en similitudes estilísticas con el retablo de San Lorenzo de Morunys. Más tarde fue descartada esta atribución por Mañas, quien documenta el retablo de las santas Justa y Rufina como obra de Domingo Ram y en colaboración con Juan Ríos, descartando cualquier presencia documental de Solives en la zona.

Sin embargo, son indudables los puntos de contacto y similitudes que hablan de unas conexiones estilísticas entre Solives y el arte de esta comarca de Zaragoza. De tal manera que es posible el establecimiento de un taller en torno a los Ram (tres hermanos y un hijo), que presenta una influencia de pintores catalanes. Así, aunque se desconoce la formación de Domingo Ram, cabría pensar en una relación con la pintura catalana y en contacto con el arte de Jaime Huguet y como consecuencia, por tanto, con Solives. Se establece así la posibilidad de una única raíz en estos dos artistas, se trataría de una misma escuela con fuentes comunes. De esta manera Mañas apunta que muchas de las obras atribuidas a Solives debieron pintarse en el taller de Ram.





Tanto en la comarca de Calatayud como en las obras de Solives en Cataluña, se observa una misma tipología de las figuras, con rasgos comunes y un mismo carácter decorativo. Existen, sin embargo, ciertas diferencias, como un mayor empleo del dorado o de zonas estucadas que caracterizan a la zona de Aragón frente a una pervivencia de elementos trecentistas (monumentalidad, preocupación, volumen y luz), así como el carácter expresivo de Cataluña que están presentes en la obra de Francisco Solives.

SAN BARTOLOME

Esta obra, correspondiente, sin duda, por su tamaño a la tabla central de un retablo, siguiendo una tipología propia de la pintura medieval representa a la figura del santo, en el centro de la composición, bajo una estructura arquitectónica y sobre un fondo de brocado.

San Bartolomé aparece de pie en actitud hierática, con sus atributos correspondientes, en su calidad de apóstol. A este respecto son muy escasos los datos aportados por las fuentes canónicas. En ellas san Bartolomé aparece asociado a Felipe, a Mateo o a Tomás (Mt., 10,46; Lc., 6,14; Mc., 3,18; Act., 1,13). El Evangelio de san Juan no le menciona con este nombre, por lo que su personalidad queda confusa. Su asociación a Felipe ha hecho pensar en que se le pudiera identificar con Natanael (Juan, 1,45). Sin embargo, en las representaciones se prefieren las diferentes tradiciones con los relatos acerca de su evangelización. Se refleja especialmente el martirio por el que fue despellejado vivo, completándose con otras versiones de tradición oriental, según las cuales habría sido crucificado, ahogado o decapitado. No obstante, se populariza la versión del despellejamiento, por ser un martirio menos común y porque permite una mayor riqueza iconográfica a la hora de la representación.

Es nuevamente la Leyenda Dorada, la que sirve de fuente en el análisis de la tabla. El artista, inspirándose posiblemente en su cap. CXXIII, representa al santo tal como en ella se describe: "Es un hombre de estatura corriente, cabellos ensortijados y negros, tez blanca, ojos grandes, nariz recta y bien proporcionada barba espesa y un poquito entrecana". Más tarde sigue diciendo: "Va vestido con túnica blanca estampada con dibujos rojos en forma de clavos, y con manto blanco también ribeteado con una orla guarnecida de piedras preciosas, del color de la púrpura", palabras que se ajustan al modelo de indumentaria utilizado por el pintor en esta obra.

El santo, fiel a la representación del apóstol, lleva el libro abierto en su mano derecha. Con la izquierda sostiene el cuchillo levantado, con el que fue despellejado vivo, así como su propia piel, colgada sobre el brazo, en la que, de manera convencional, el artista refleja la forma de manos y pies. Sobre esta piel, destaca la cabeza cortada del santo, aludiéndose así a la posterior decapitación que tuvo lugar según tradiciones orientales.

La figura ofrece un sentido hierático, duro, que nos hace pensar que dentro del estilo de Francisco Solives, puede tratarse de una obra de taller, muy directamente relacionada. Destacan los detalles en conexión con la pintura catalana, que obligan a descartar la procedencia aragonesa de la obra, a pesar de que existan algunos elementos comunes.

El tipo de nimbo amplio bordeado de varios anillos concéntricos con pastillaje en su parte exterior, aproxima la obra a la escuela de Jaime Huguet. Pero es, sobre todo, el encuadramiento arquitectónico de raíz trecentista, aunque realizado con un evidente primitivismo, lo que relaciona la obra con la tradición artística catalana. Se simula así una arquitectura colgada con cubierta interior en bóveda de crucería muy simplificada y exteriormente en forma de templete, con ménsulas en el aire.

Por otra parte, el modelo de la figura presenta evidentes puntos de contacto con Solives o con un círculo de artistas muy próximo a él, con tipos muy semejantes al retablo de San Lorenzo de Morunys. El modelo utilizado para san Bartolomé es muy similar al del rey negro de la escena de la Adoración de los Magos del retablo de la capilla de la Piedad en San Lorenzo de Morunys. Es, igualmente, parecido al rey de la Adoración de los Magos de la iglesia de Torralba de Ribota (atribuido por Mañas a Ram). Rostros muy semejantes se observan en la escena de Pentecostés de la colección Demaudolx-Dedows de Marsella. Son igualmente apreciables relaciones con el san Nicolás y san Bartolomé de la colección Muntadas de Barcelona, obra del maestro de San Vicente (taller hermanos Ram), especialmente en las vestiduras, que ofrecen un mismo tipo de pliegues quebrados y en zigzag.

Ahora bien, una de las notas más significativas, que aproximan esta obra al arte de Solives, es el carácter dibujista. Con un tipo de rostros muy característicos, de cabezas ovaladas, con grandes ojos muy abiertos, de párpados marcados, con mirada inexpresiva y apagada, que aparece en todos los pintores de su círculo. Sin embargo, es en el tipo de rizos de sus cabellos en donde se aprecian ligeras diferencias respecto a la manera de hacer los flequillos mucho más lineales el maestro Solives. Asimismo, los plegados en zigzag más movidos difieren también de los de Solives, que resultan muy esquemáticos, apreciándose algunas diferencias también en la ejecución de los dedos, en este caso más angulosos y duros como observamos en la mano que sostiene el libro. Detalles todos ellos que permiten suponer que se trata de un maestro muy próximo al arte de Solives y dentro de la órbita de Jaime Huguet.

Bibliografía:

Post, 1938, vol. VII, pp. 350-375 y 408-489; ídem, 1950, vol. X, pp. 380-381; Gudiol, 1955, pp. 287-288 y 315; Mañas, A.E.A. 1968, pp. 215-235; Gudiol, 1971, p. 66; Mañas, 1979, pp. 183-195; Dalmasas y José i Pitarch, 1984, pp. 269-270; Gudiol, 1986, p. 184 y p.196.

10.

MARTIN BERNAT (activo entre 1469-1497)

San Martín partiendo la capa

Temple y óleo sobre tabla

170 x 66 cm.

J. A.



MARTIN BERNAT

Relacionado con Bermejo. En 1476 se encarga de terminar el retablo de Santo Domingo de Silos, cuya tabla central, de Bermejo, está en el Museo del Prado. Entre sus obras destacan el retablo de la capilla de los Talavera, en la catedral de Tarazona, de 1493 y el retablo de san Martín del Museo Parroquial de Daroca.

Trabaja asociado con Miguel Ximénez entre 1482 y 1489. Se le ha relacionado con el maestro de Alfajarín, a quien Post adscribió muchas obras incluidas por Gudiol como de Martín Bernat. Recientemente, Young sugiere que tal vez Bernat alcance mayor inspiración al contacto con pintores de talento como Ximénez o el propio Bermejo, mientras decrece en calidad al trabajar solo. Las tablas que Post adscribe al maestro de Alfajarín serían, en tal caso, de mano del mismo Bernat estimulado por el ejemplo de Bermejo o de Miguel Ximénez. Pero Young señala a la vez que esto supone atribuir a un solo maestro una enorme acumulación de obras de calidad muy variable.

La tabla que ahora se expone procede de Fuentes de Jiloca, población perteneciente a la citada diócesis de Tarazona donde hay obras documentadas de Martín Bernat. Saralegui la atribuye al pintor, mientras Post la considera obra de taller.

SAN MARTIN

Bella composición que representa al santo cuando aún es soldado que acoge bajo su capa a un pobre desvalido. Composición elegante en la que disuena, no obstante, la desproporción entre la figura del pobre y la del caballero. Ataviado conforme a la moda del siglo XV, que lleva en su derecha el bastón de mando de acuerdo con a su jerarquía. En el lado superior derecho, en un recuadro, la pequeña figura de Cristo alusiva a su aparición que determinó la conversión del santo, luego obispo de Tours.

Bibliografía:

- Post, 1947, vol. IX, pp. 888-890;
ídem, 1966, vol. XIII, pp. 354-358; Gudiol, 1955, pp. 306-310;
Saralegui, 1956, A.E.A. p. 275;
Gudiol, 1971, pp. 63-64; Mañas, 1979, pp. 171-177.



11.

MIGUEL XIMENEZ (activo entre 1466 y 1505)

San Jerónimo

Oleo con preparación al temple sobre tabla

150 x 67 cm.

J. A.



MIGUEL XIMENEZ

Pintor activo entre 1466 y 1505 en Zaragoza. Seguidor de Bartolomé Bermejo, al igual que Martín Bernat. Es sabida su colaboración con este último en varios retablos: el del museo de Zaragoza procedente de Blesa (Teruel), de 1486, y el de la Purificación, de la catedral de Tarazona.

Frente al estilo denso y casi geométrico de Bernat, Miguel Ximénez muestra mayor vivacidad narrativa y un concepto espacial ya italianizante, como en el retablo de Ejea de los Caballeros cuya pradela firmada, con el tema de la Resurrección de Cristo, se conserva en el museo del Prado.

Son también importantes el gran retablo de San Juan Bautista procedentes de Sijena —hoy dividido entre los museos de Huesca y Zaragoza— y el sarcófago de Francisquina de Erill y de Castro, cuya figura yacente aparece sobre la cubierta en talud; se conserva en el monasterio de Sijena y su inscripción lo fecha en 1494.

Gudiol atribuye a este mismo pintor las sargas con historias de la Virgen del Pilar del museo de la Seo de Zaragoza. No siempre es fácil precisar estas atribuciones, pues tanto al trabajar por separado como al asociarse con Bernat Ximénez admitió colaboradores, como era práctica habitual en la pintura aragonesa de la época.

SAN JERONIMO

Atribuido a Miguel Ximénez.

Iconografía de san Jerónimo al que un ángel le impone el capelo rojo y a los pies se sitúa el león simbólico. Ante su pecho muestra abierto el libro de "las Morales". En su derecha sujeta el cetro rematado con la cruz. La figura se sitúa en un suelo enlosado con buen estudio de perspectiva y detrás un alto muro como indicativo de estar situado fuera del mundo como se advierte en el paisaje crepuscular con buen estudio de luces.

Bibliografía:

Post, 1941, vol. VIII, parte I, pp. 40-141; Gudiol, 1955, pp. 306-310; ídem, 1971, pp. 63-64; Mañas, 1979, pp. 171-177.



12.

MAESTRO ALFAJARIN (segunda mitad del siglo XV)

Calvario

Temple y óleo sobre tabla

127 x 84,5 cm.

J. A.



MAESTRO DE ALFAJARIN

Maestro aragonés que trabaja en torno a 1470. Se ha identificado con el maestro Tomás Giner y, asimismo, entre un maestro desconocido del círculo de Miguel Ximénez, al que pertenecen las dos tablas del Museo del Prado con la H.^a de Santiago.

Su identidad está, pues, sin resolver. Post le da este nombre como autor de la parte más antigua del retablo conservando en la parroquia de Alfajarín, al este de Zaragoza. Se compone de tres tablas principales con la Virgen de Montserrat, San Antonio Abad y San Blas, más la predela. Post ha estudiado la obra de Martín Bernat —que trabaja en colaboración con Ximénez— y los escasos datos documentales que se conocen sobre Giner, entre 1466 y 1468. Pero este maestro desconocido es pintor de más talla que Bernat, y para identificarlo como Giner quedan problemas no aclarados. Con sus obras ya conocidas se afirma como el más importante seguidor de Bermejo en Aragón, junto con Ximénez. Si no tiene la soltura de éste en el dibujo, es capaz en cambio de emular mejor que ninguno de sus rivales los sutiles claroscuros de Bermejo.

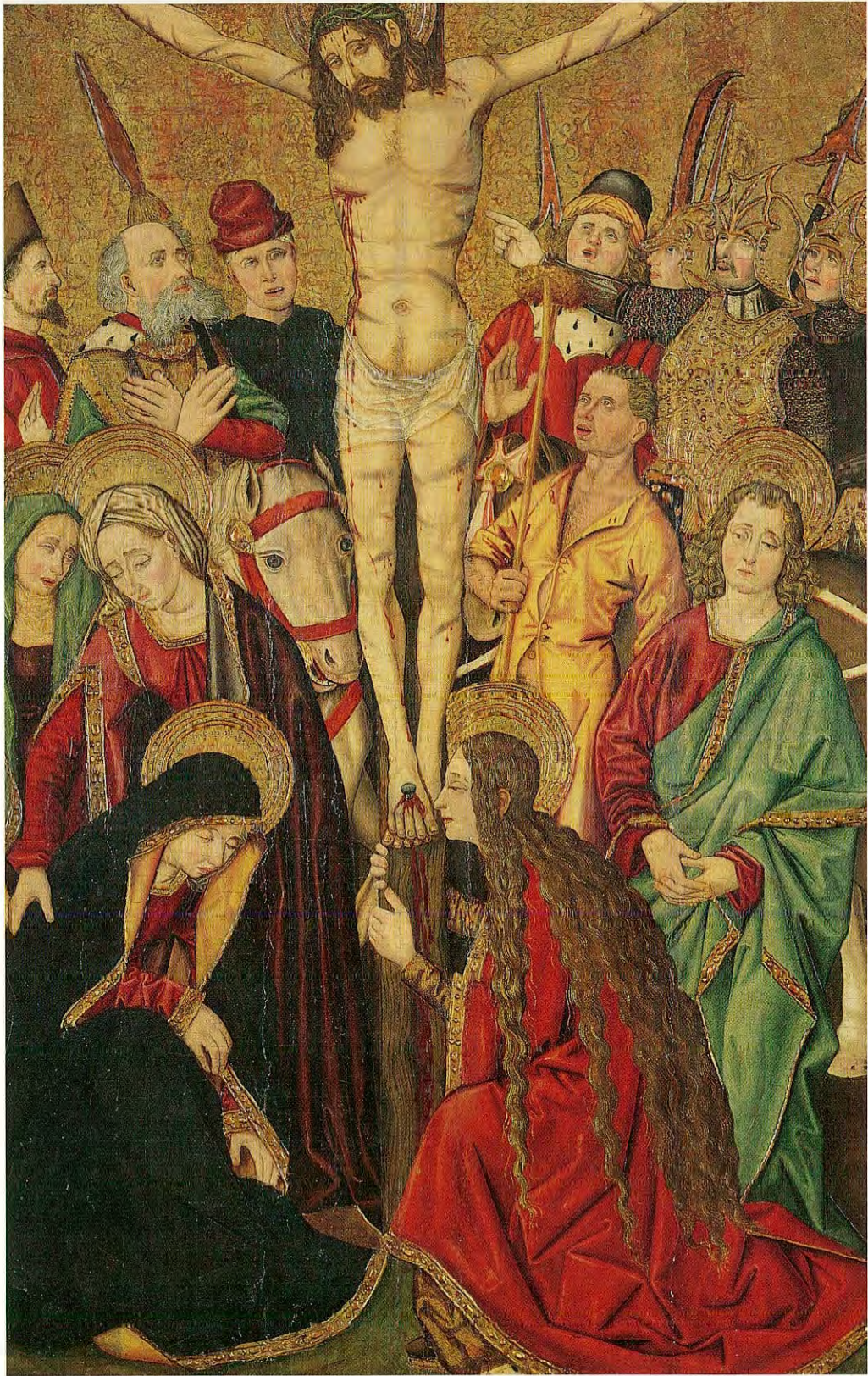
(Ver las cuestiones de atribución entre el maestro de Alfajarín y Martín Bernat en la nota biográfica de este último pintor).

CALVARIO

Pintura característica de la escuela aragonesa relacionada en muchos aspectos con el tema de Santiago del mismo maestro en el Museo del Prado. A la izquierda, la Virgen en azul profundo con las Marías, con María Cleofé, María Salomé y en tercer plano, un caballo, tres figuras, uno de ellos quizá Nicodemo contemplando el cuerpo muerto y llagado de Cristo; en el centro, la Magdalena arrodillada en un magnífico estudio de rojo besa los pies de Cristo acentuando su verticalidad con el cabello caído. A la derecha, san Juan en primer plano, Longinos, y el Centurión que señala a Cristo y dos soldados. La composición es particularmente interesante por su acentuación de la verticalidad y su organización en torno a un eje central. Es importante destacar la labor de pastillaje de los oros conforme es normal en la escuela aragonesa.

Bibliografía:

Post, 1941, vol. VIII, parte I, pp. 141-184; Post, 1958, Vol. XII, parte II, pp. 692-695; fig. 306; Gudiol, 1955, pp. 306-310; ídem, 1971, p. 66; Mañas, 1979, pp. 145-149. Young, 1982, pp. 7-8, catálogo de la colección Marshall, nº 101, p. 71.



13.

MAESTRO DE MONTERDE (siglo XV)

Exequias de un obispo

Temple sobre tabla

87 x 70 cm.

J. A.



MAESTRO DE MONTERDE

Pequeño pueblo del partido judicial de Ateca. Corresponde a este maestro un gran conjunto en la ermita de la Virgen del Castillo que se ha atribuido al maestro de Retascón. Gudiol lo identifica como el maestro de Belmonte, mientras para Post es un maestro independiente, activo a mediados del siglo XV.

Por su estilo, según este último autor, viene a ser un trasunto aragonés de Bernardo Martorell, de talento mucho menor pero no despreciable, sin la esperanza de los tipos y el dibujo que mostraban los pintores aragoneses algo anteriores, por ejemplo el maestro de Lanaja.

Al publicar la tabla que ahora se expone, Post señala ciertos rasgos físicos y de indumentaria que comparte con el retablo de Monterde, como la nariz achatada —en el personaje del primer término a la derecha— y los largos jubones de pliegues numerosos y paralelos.

EXEQUIAS DE UN OBISPO

Representación de las exequias de un obispo que se ha supuesto sea san Evaristo, en torno a cuyo lecho hay dos menestrales y un fraile. En segundo plano, un obispo con báculo y mitra acompañado por dos seglares con bonetes, uno de los cuales señala un caballo en un pesebre en la parte superior, conforme a la tradición antigua de su nacimiento en Belén. Aunque, no obstante, el caballo puede ser símbolo parlante de san Hipólito, obispo de Ostia, lo que justificaría la ausencia de tiara.

Bibliografía:

Torralba, 1953; Post, 1966, vol. XIII, pp. 319-324, fig. 131; Mañas, 1979, pp. 159-160.



14.

MAESTRO DE GOTOR (finales del siglo XV)

San Antón

Temple y óleo sobre tabla

56 x 44 cm.

J. A.



MAESTRO DE GOTOR

Pintor hispano-flamenco en la transición del siglo XV al XVI perteneciente a la escuela aragonesa. Identificado por Post a partir de la atribución de las "Lamentaciones sobre el cuerpo de Cristo" obra procedente de la sacristía de la iglesia de Gotor, al norte de Calatayud. Próximo a Pedro de Aponte y al maestro de Sijena, se le atribuyen otras obras en la comarca de Calatayud, así como el retablo de san Pedro y san Pablo en la iglesia de San Pablo, de Zaragoza.

Se trata de un dibujante de talento, paisajista notable, diestro en el estudio de luces y sombras y en el modelado del rostro; posee, como los otros dos pintores mencionados, una técnica superior a la de la mayor parte de la escuela aragonesa en esta época. El peso y monumentalidad de sus obras nos indican un conocimiento de obras italianas.

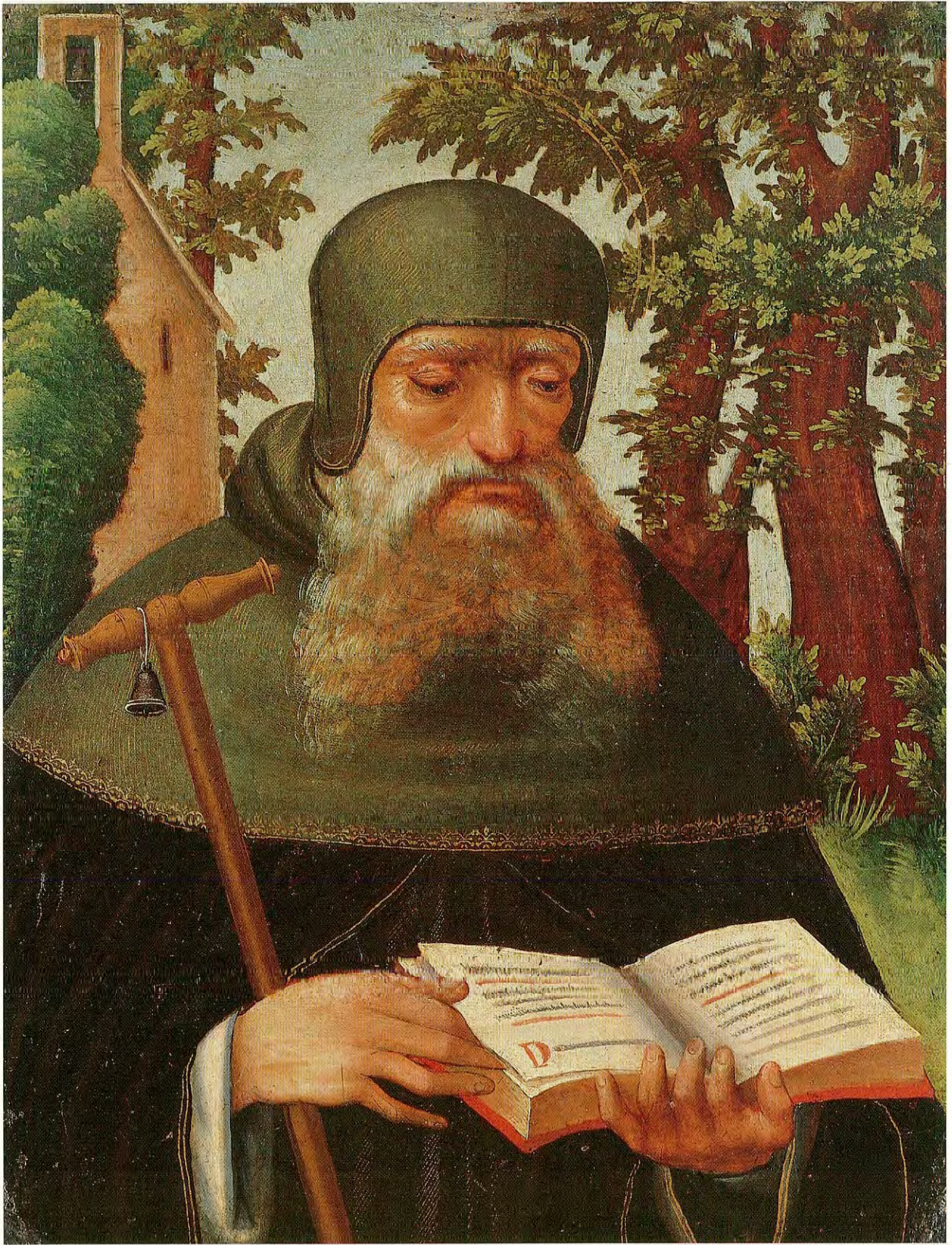
Al ocuparse Post de la tabla que figura en esta exposición, señala sus notables afinidades con las "Lamentaciones" de Gotor. El personaje de Nicodemo a la derecha de esa obra es casi una réplica, de perfil, del san Antonio —incluso con el mismo tipo de gorro cubriendo las orejas y la frente—, y en ambos casos los árboles de denso follaje están ejecutados con vigorosa factura que los trae casi a primer plano.

SAN ANTON

Interesante figura de san Antón Abad en un bosque en cuyo fondo entre los árboles se representa la ermita. A su derecha, el báculo en forma de T con la campanilla; ante el pecho, el libro abierto. Un buen estudio de manos mostrando a un maestro de gran calidad con modelado en el rostro con estudio de claroscuro suavemente matizado, por lo que indica una fecha de principios del renacimiento.

Bibliografía:

Post, 1966, vol. XIII, pp. 173-184, fig. 67.



15.

FERNANDO GALLEGO (activo entre 1466 y 1507)

Descenso de Cristo a los infiernos

Oleo y temple sobre tabla

132 x 100 cm.

J. A.



FERNANDO GALLEGO

Es el pintor más importante de Castilla la Vieja, que trabaja entre 1466 y 1507. Fundamentalmente en Salamanca y Zamora, donde se conservan obras importantes. Es un maestro sumamente característico con influencia flamenca y germánica en relación con Conrad Witz.

Su principal obra firmada es el retablo de san Ildefonso en la catedral de Zamora, donado por el cardenal don Juan de Mella cuyo retrato aparece en una de las tablas. En los guardapolvos, a modo de alas de un tríptico flamenco, pintó Gallego las figuras en grisalla de Adán, Eva, la Sinagoga y la Iglesia.

Sus otras dos obras firmadas son el tríptico de la catedral vieja de Salamanca con la Virgen, san Andrés y san Cristóbal, y la Piedad del museo del Prado (antigua colección Weibel), obra de juventud según Post pero ya de intenso lirismo. Hay que destacar también el retablo de Trujillo con veinticinco grandes composiciones y el de san Lorenzo en la catedral de Toro, de hacia 1490, donado por don Pedro de Castilla y doña Beatriz de Fonseca; su tabla central, con Cristo bendiciendo, está igualmente en el museo del Prado.

La evolución de Fernando Gallego se verifica a partir de los tres pintores más importantes que le precedieron: Nicolás Florentino, Nicolás Francés y Jorge Inglés. Por otra parte, su clara influencia de Dierick Bouts y también de la escuela de Tournai indica un conocimiento de obras flamencas e incluso una posible estancia en los Países Bajos. Esto se hace evidente no sólo en la actitud de las figuras, el plegado de sus ropas o la factura rica y minuciosa, sino también en el escalonamiento de planos sobre fondo de ciudad o paisaje —creando una ilusión óptica de lejanías—, en los que el pintor sitúa con frecuencia episodios menores del asunto principal. Es indudable, asimismo, que utiliza grabados germánicos en sus composiciones. Por otra parte, ya se ha indicado en relación con Conrad Witz.

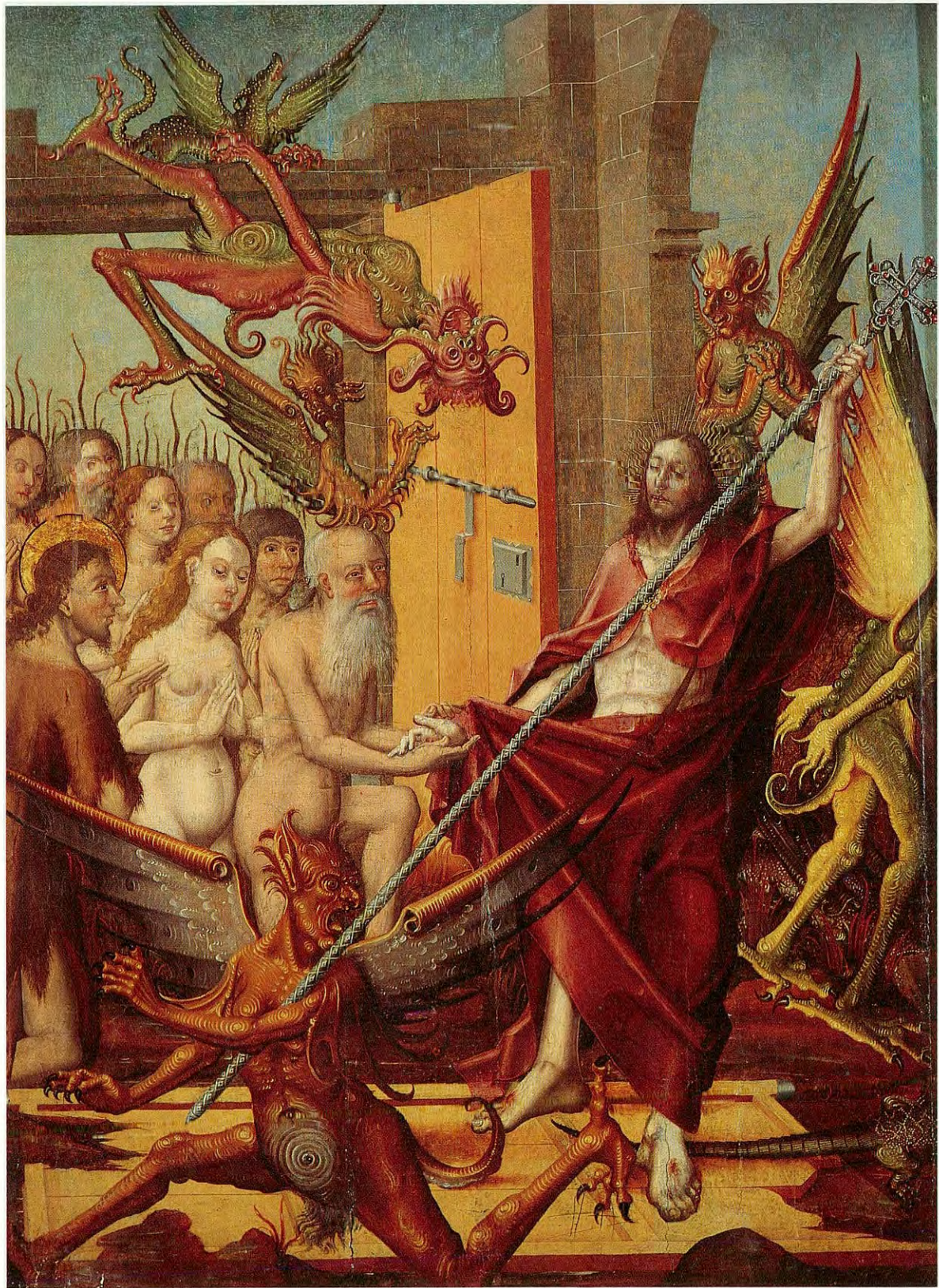
DESCENSO DE CRISTO A LOS INFIERNOS

Obra atribuida a Fernando Gallego. Tema de la Anastasis. O sea, el descenso de Cristo a los infiernos. Una de cuyas puertas ha sido destruida. Se representa en primer plano varios diablos monstruosos entre los que destaca el central por el estudio de líneas. A la izquierda, Cristo con el manto rojo clava su lanza en un diablo que huye y con la derecha recibe a Adán tras el que se representa a Eva y otras almas.

A la derecha, la figura de san Juan conforme a los temas iconográficos de esta representación medieval a la puerta del cielo, según la leyenda apócrifa respecto a la situación de san Juan en la puerta del cielo.

Bibliografía:

Post, 1933, vol. IV, parte I, pp. 87-336; Gudiol, 1955, pp. 320-334.



16.

MAESTRO DE PALANQUINOS (siglo XV)

Milagro del Monte Gárgano

Oleo y temple sobre tabla

100 x 62 cm.

J. A.



MAESTRO DE PALANQUINOS

Pintor leonés del que se conservan buenas pinturas en la catedral de León y en el Museo Lázaro Galdiano. Destaca por su sentido de dramatismo y buen estudio de composición el Santo Entierro de la catedral leonesa.

Recibió su nombre de Gómez Moreno, por las seis tablas hoy incorporadas al retablo mayor de la catedral de León pero procedentes de la parroquia de Palanquinos en la misma provincia: dos de ellas, con tres apóstoles cada una, en la zona superior, y las otras cuatro en la predela con la Anunciación, Natividad, Epifanía y Circuncisión.

En la misma capilla mayor, Post atribuye a este maestro de Palanquinos, por razones estilísticas, la mencionada tabla del Santo Entierro, cuya procedencia se ignora y que todavía a finales del siglo XV muestra en composición y tipos una gran deuda con Roger van der Weyden.

En otra capilla se conservan dos tablas gemelas con los santos Cosme y Damián que muestran, asimismo, coincidencias claras con los apóstoles del retablo mayor. Por último, Post añade a la obra de este maestro el retablo de la parroquia de Santa Marina en Mayorga, cerca de Villalón. Representa diversas escenas de la vida y martirio de esta santa, mezclando —como ocurre en otras obras ya citadas— fondos dorados de lacería múdejar con motivos flamencos a través de la influencia de Fernando Gallego.

MILAGRO DEL MONTE GARGANO

Se atribuye a este maestro. Composición muy ruda en que las figuras se amontonan sin un concepto claro del espacio, donde al fondo se representa la ciudad de Brindisi, sobre una roca, la figura del toro. En primer plano el señor de Gárgano con sus criados, que preparan las ballestas, y otros acompañantes. En primer plano, el arquero herido por la flecha, que, conforme a la leyenda, retornó cuando fue disparada hiriendo al que la había lanzado.

Bibliografía:

Post, 1938, T. VII, parte I, pp. 840-845; ídem, 1947, vol. IX, pp. 797-801; Gudiol, 1955, p. 356.



MAESTRO DE MILANOVINDOS
SIGLO XV

DIEGO DE LA CRUZ (segunda mitad del siglo XV)

Caballero de Rojo

Pintura sobre tabla

57 x 42 cm.

E. B.

**DIEGO DE LA CRUZ**

La personalidad artística de Diego de la Cruz se puede definir sin error gracias a dos pinturas de las que se conservan datos seguros que atestiguan la paternidad de este pintor. La primera de ellas está firmada *Diego de la +*, representa a *Cristo entre la Virgen y san Juan* y se conserva en la colección Bonova, de Barcelona. La segunda muestra a *san Francisco recibiendo los estigmas*, pertenece a la parroquia de San Esteban, de Burgos, y según consta en su archivo se pagó a Diego de la Cruz por realizarla entre 1487 y 1489.

Al analizar su estilo no hay que olvidar que se trata de un artista que, también, trabajó como escultor y es detalle importante que explica el interés que demuestra en sus pinturas por destacar el volumen de las figuras que, en muchos casos, dan la sensación de despegarse de los fondos como si se tratase de relieves. Su producción se desarrolla a lo largo del último cuarto del siglo XV y en sus obras se aprecia una serie de caracteres que permiten suponer un contacto más o menos directo con el arte flamenco, aunque sin dependencia de un artista concreto.

Es figura importante de la escuela burgalesa y refleja en los rostros de sus personajes algunas notas muy características, como pueden ser la anchura poco común de los mismos y la forma de resaltar la nariz a base de sombras al igual que hace en los pómulos y en el centro del mentón. Sin embargo, quizá, lo más personal son los ojos grandes y almendrados, con pupilas oscuras y mirada ausente, y el tratamiento de los cabellos en forma de amplias melenas sueltas en ondulados bucles que consigue con una técnica de aplicar líneas finas y claras sobre la masa más oscura que aparece en el fondo.

SANTO CABALLERO O EL CABALLERO DE ROJO

El aspecto que muestra la tabla hace pensar que, seguramente, procede del banco o predella de un retablo cuyo conjunto y procedencia se desconoce.

Como es frecuente en los retablos de la época, el personaje se recorta, del fondo, sobre un encuadramiento que figura en dosel realizado en tejido brocado con dibujo en negro sobre oro. El santo caballero no lleva ningún distintivo iconográfico especial que permita identificarlo, pero llama la atención por la arrogancia que muestra su figura vista de medio cuerpo y a ello contribuye, sin duda, la elegancia y colorido de su indumentaria.

Lleva, a modo de jubón, una vestidura adamsada de color rojo con remate, en el cuello, de simulada orla metálica con decoración de gamas y perlas y con vueltas amarillas en las mangas abullonadas y cortas. No deja de ser curioso el comprobar que, con la mano izquierda, sostiene el colgante, que se usa para sujetar, de otro sombrero negro que lleva a la espalda.

Parece que es obra, hasta ahora, inédita y que, por tanto, no ha figurado en ninguna publicación anterior.

Bibliografía:

- T. López Mata: *El barrio y la iglesia de San Esteban, de Burgos*. Burgos, 1946. J. Gudiol Ricart: *Pintura gótica*. "Ars Hispaniae" IX. Madrid, 1955. CH. R. Post: *Diego de la Cruz*, en *Gazette des Beaux Art*, 1959 (1) pp. 21-26. J. Gudiol Ricart: *El pintor Diego de la Cruz*, en *Goya*, núm. 70, 1966, pp. 208-217. J. Camón Aznar: *La pintura medieval española* "Summa Artis" XII. Madrid, 1966.



18.

MAESTRO DE PAREDES (finales del siglo XV y principios del siglo XVI)

San Juan Evangelista

Oleo sobre tabla

52 x 44 cm.

J. A.



MAESTRO DE PAREDES

Maestro activo a fines del siglo XV. Esta en relación con el taller de Pedro Berruguete, el pintor más representativo del tránsito al renacimiento en Castilla la Vieja. Recibe este nombre por hallarse en Paredes de Nava la mayor parte de su obra. Es también posiblemente el autor del fresco de la Última Cena conservado en el refectorio de santa Isabel de los Reyes de Toledo.

En opinión de Post es el seguidor más directo de Berruguete y podría ser el propio yerno del pintor, Juan González Becerril, cuya presencia en Toledo está documentada en los últimos años del siglo XV, colaborando con otros artistas en el claustro de la catedral.

En todo caso, sus obras más representativas están en dos parroquias de Paredes de Nava: san Juan Bautista y santa Eulalia. El retablo de la primera iglesia, con historias franciscanas, lleva en la predela pequeñas tablas con los cuatro evangelistas, representados de medio cuerpo como el san Juan de la obra que hoy se expone. En la parroquia de santa Eulalia, Post atribuye a este maestro otro importante retablo con escenas de la vida de Santa Margarita tomadas de la "Leyenda Dorada", mientras en la predela vuelven a aparecer los cuadros evangelistas flanqueando una Piedad.

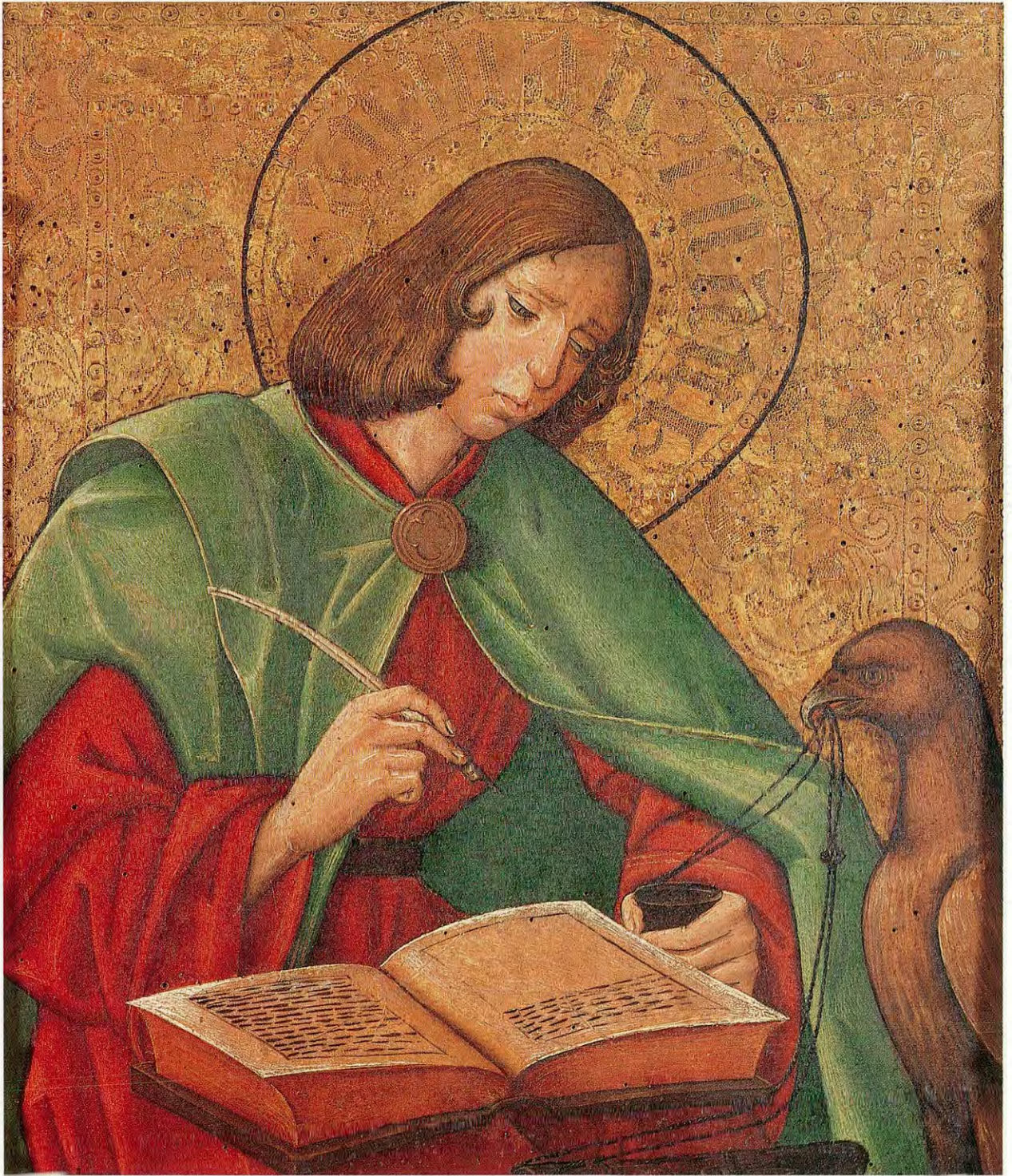
Las composiciones siguen, como queda dicho, los prototipos de Berruguete, y en ellas coexisten arquitecturas renacentistas con fondos dorados tradicionales. El rasgo más personal del maestro de Paredes es la mirada intensa, casi feroz, que tiene algunas de sus figuras.

SAN JUAN EVANGELISTA

Atribuida al maestro de Paredes. La obra está en relación con el taller en que Pedro Berruguete es la figura más representativa. Conforme a la iconografía ya renacentista se representa tras un pretil en el que se apoya el águila simbólica con la que se representa a san Juan Evangelista con su tintero en la izquierda y la pluma en la derecha escribiendo el Evangelio. Figura embellecida y estilizada que se realza con el fondo dorado y el nimbo con la inscripción.

Bibliografía:

Post, 1947, vol. IX, parte I, pp. 439-449.



19.

MAESTRO DE CUEZA (principios del siglo XVI)

Combate de ángeles con demonios descrito en el Apocalipsis

Temple y óleo sobre tabla

90 x 66 cm.

J. A.



MAESTRO DE CUEZA

Pintor activo en la provincia de Palencia. De principios de siglo XVI, en el que se reconoce la influencia de Pedro Berruguete. Su nombre procede de sus pinturas conservadas en Quintanilla de la Cueva, cerca de Carrión de los Condes, que formaron parte de un retablo dedicado a San Miguel, el mismo tema de las figuras en la presente exposición.

Cabe señalar los caracteres comunes a ambos grupos de tablas, tal como los observa Post al ocuparse de las pinturas de Quintanilla de la Cueva. Este maestro toma sus figuras de Pedro Berruguete pero les confiere ciertos rasgos fácilmente reconocibles. El más acusado es un perfil del rostro algo afilado, con barbilla puntiaguda y nariz larga que continúa en línea recta la inclinación de la frente.

Post atribuye también al maestro de Cueva una tabla del museo de Sevilla con la Adoración de una reliquia de la Cruz, y otra con el martirio de San Pedro en el palacio episcopal de Palencia.

COMBATE DE ANGELES CON DEMONIOS DESCRITO EN EL APOCALIPSIS

La tabla representa la lucha de los ángeles, milicias celestes dirigidas por san Miguel contra Satán. En el centro del cuadro otros diablos que son arrojados a la boca del Averno, de cuyas fauces surgen llamas.

Combinación plástica inspirada lejanamente en los ejemplos de Memling. Destacan los rojos de los diablos y el carácter monstruoso de algunas figuras.

Se advierte una ligera influencia renacentista en la composición conforme a un eje de simetría y en tres planos.



20.

MAESTRO DE CUEZA

San Miguel pesando las almas

Temple y óleo sobre tabla

86 x 70 cm.

J. A.

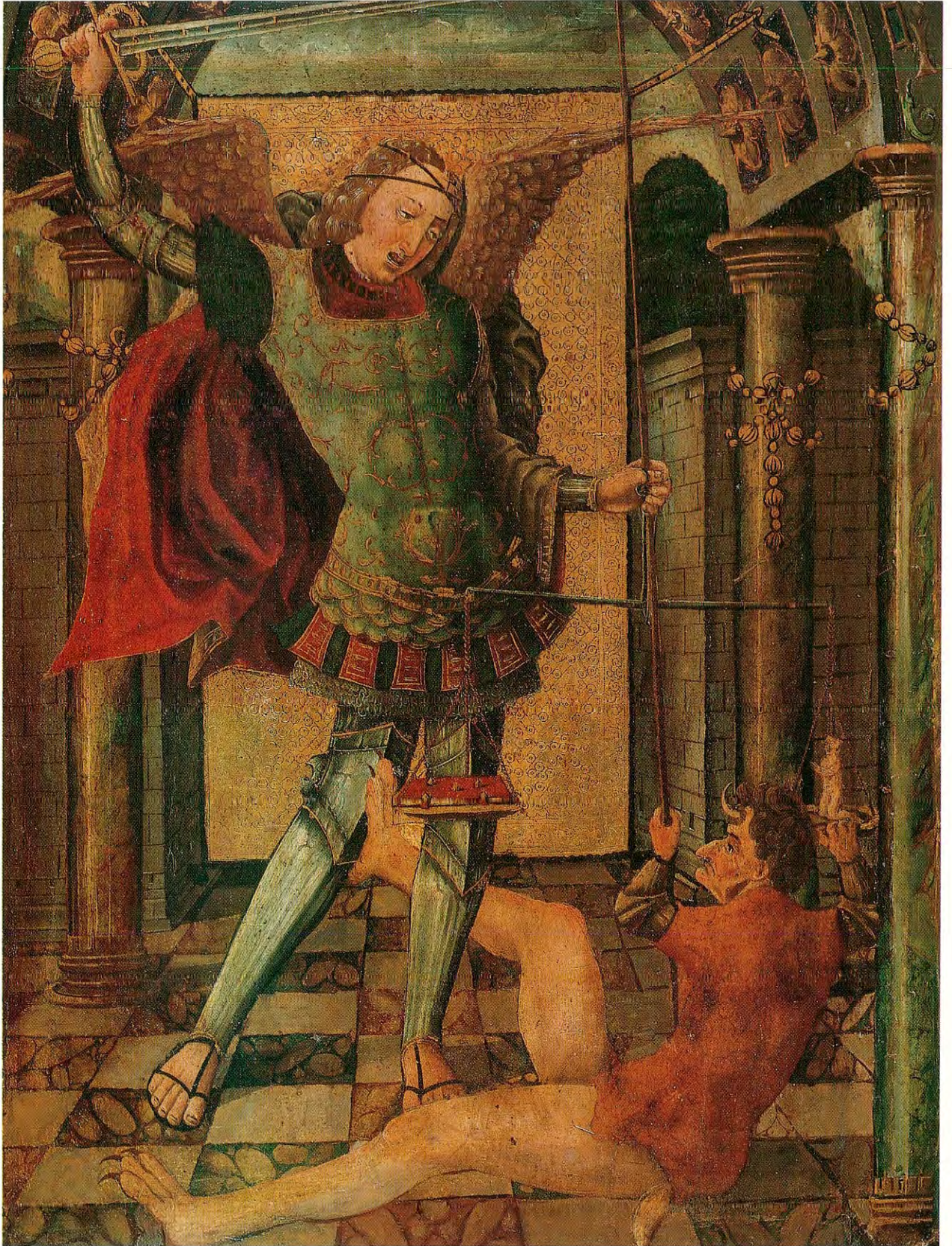


SAN MIGUEL PESANDO LAS ALMAS

San Miguel con la balanza en uno de cuyos platillos aparece un alma arrodillada, en el otro un libro cerrado en rojo cuya significación desconocemos, y que debe ser herético. San Miguel clava su lanza en el vientre del ser diabólico mientras con la derecha amenaza con la espada. Composición claramente renacentista por la idealización de las figuras, el estudio anatómico, las guirnaldas y la entonación cromática, así como el escenario, ya que la escena se desarrolla en una cámara con columnas a los lados bajo bóveda encasetonada con flores.

Bibliografía:

Post, 1947, vol. IX, parte I, pp.
470-475.



21.

ANONIMO HISPANO-FLAMENCO, INSPIRADO EN LA ESCUELA DE BRUJAS (siglo XVI)

Virgen con el Niño

Pintura sobre tabla

50 x 45 cm.

E. B.



ANONIMO HISPANO-FLAMENCO

La Virgen, de poco más de busto, sostiene en sus brazos al Niño desnudo. Lleva túnica en tono castaño que remata en escote en pico bordeado por orla bordada de pedrería. Un manto azul muy intenso, casi negro, desciende por sus hombros desde la parte superior de la cabeza y deja ver una cabellera en castaño claro ceñida en su límite, con la frente despejada de la Virgen, por una cinta decorada de perlas y un broche en el centro que hace juego con el del escote. De la figura de María salen unos finísimos rayos en oro.

El rostro de la Virgen y el cuerpo del Niño están tratados con un modelado muy cuidado en el que se gradúan las luces y las sombras con una técnica fina y de calidad. Otro tanto puede decirse de los cabellos, en los que los tonos y los brillos están perfectamente conseguidos.

El grupo que forman la Virgen y el Niño es composición de gran tradición flamenca que nace desde sus inicios, pero que, quizá, se extiende a partir de la conocida *Virgen con el Niño*, de cuerpo entero, de Robert Campin, como maestro de Flemalle, y que con pequeñas variantes seguirán otros maestros de la misma escuela y posiblemente con una mayor difusión los pintores brujenses.

En la parte superior del cuadro, dos ángeles sostienen una importante corona, con labor de orfebrería, que es la manera corriente de representar a María como Reina del Cielo. Los rostros de los ángeles dan frente al espectador y resultan muy vistosos, tanto por el movimiento que imprimen a la pintura, con sus capas flotando en el espacio, como por el bello contraste de las capas en rojo sobre sus túnicas blancas y las curiosas alas de plumas con pequeñas manchas negras. Además, su movimiento sirve para acentuar la calma de actitud y de expresión que se desprende de la Virgen y el Niño.

Por otra parte, debido al tono neutro utilizado en el fondo, y al volumen y plasticidad de las figuras, éstas adquieren una importancia casi de relieve.

La buena calidad de esta pintura que se advierte, sobre todo, en el modelado y en el acertado dibujo de las manos deja abierta la duda de si será obra de un pintor hispano-flamenco que pudo haber hecho su aprendizaje en Flandes o si, por el contrario, hay que atribuirla a un pintor de este origen y aun posiblemente de la escuela de Brujas.



22.

ROBERT CAMPIN ("Maestro de Flemalle"). Seguidor de. (1375-1444)

Virgen con el Niño de la Flor

Oleo sobre tabla

E. B.

ROBERT CAMPIN ("Maestro de Flemalle")

Nace, probablemente, en Valenciennes, en 1375. Se le menciona en Tournai, por vez primera, en 1406 y adquiere los derechos de ciudadanía en 1410. Se le elige decano de la Corporación de Pintores de Tournai en 1423. Ocupa cargos en 1425 y 1427; en 1428 sufre condena por su participación en unas revueltas. De 1428 a 1432 tiene como aprendices a Rogelet de la Pasture (Rogier van der Weyden) y Jaquelotte Daret (Jacques Daret) y en este último año fue requerido de nuevo por los magistrados de la ciudad para responder a los cargos que se le hacían de llevar una escandalosa vida privada y se le sentencia a un año de destierro, fuera de Tournai. No obstante, Margarita de Borgoña, condesa-viuda de Hainault y de Holanda, interviene en su favor y la pena se le reduce a pagar una multa.

Robert Campin trabajó para la Municipalidad de Tournai, para algunas iglesias de la misma ciudad y también realizó encargos de particulares. El pintor siguió viviendo en Tournai hasta su muerte que, consta, tuvo lugar el 26 de abril de 1444.

La evolución artística que se aprecia en su obra comprende dos etapas diferenciadas. En la primera se refleja aún cierta relación con el llamado "estilo internacional" y en la segunda, que se inicia hacia 1420, se origina una transformación hacia un sentido monumental y con una visión más plástica de las formas.

Desde que, en 1898, H. von Tschudi creó el nombre de "Maestro de Flemalle" porque el grupo más importante de obras, de este pintor, que conserva el Museo de Francfort, procedían de la Abadía de Flemalle, la bibliografía es tan abundante que no cabe en los límites de este catálogo y conviene remitir a la recogida últimamente. La crítica moderna identifica al maestro con el pintor Robert Campin.



VIRGEN CON EL NIÑO DE LA FLOR

La Virgen, con el Niño, está sentada en un alargado banco de piedra grisácea con recuadros marrones en su frente. A sus pies, y sobre el banco, hay unas platabandas de plantas y florecillas blancas, donde descansan. Un cojín de tejido bordado y un gran creciente, que ocupa todo el ancho de la tabla y sirven de escabel a la Virgen. En el fondo, de celaje, se dibujan tres círculos concéntricos, en matices amarillo-dorados, atravesados por un haz de rayos en oro. En lo alto de la pintura, dos ángeles, vestidos con túnicas violáceas, sostienen una corona que proclama a María como Reina del Cielo.

La composición repite, en términos generales, la de la *Virgen con el Niño*, en trono, en el cielo y acompañada, en la parte inferior, por san Pedro, san Agustín y un abad donante, conocida obra de Robert Campin que se conserva





en el Museo Granet, de Aix en Provence (núm. 300; 48 x 21 cm.), en la que las variantes visibles son el mostrar al Niño desnudo y el que la mano derecha de la Virgen no tiene la rosa tal como aparece en los otros ejemplares conocidos que muestran igual composición. Esta tabla madrileña sigue, en cambio, puntualmente, la del Museo Municipal de Donai que procede de la abadía de Saint Bertin, en Saint Omer. Dentro de España se conservan también otros ejemplares idénticos de composición, pero de distinta calidad. El más conocido en el centro de tríptico del Museo de Bellas Artes de Huesca (núm. 43; 130 x 108 mm., cerrado) que tiene en las puertas a *santa Catalina y santa Bárbara*. Esta pintura se ha puesto en relación con un dibujo, existente en el Museo de Louvre, que representa a la *Virgen con el Niño rodeada de Santos y donantes* y se compara con un prototipo perdido de Robert Campin del que se sugiere derivarían los cuadros de los Museos de Donai, Wallraf-Richartz-Museum, de Colonia, y el de Huesca. En el citado dibujo el Niño viste una camisa idéntica, pero los críticos que lo han estudiado consideran que puede ser obra de un seguidor de Campin. Otro ejemplar, pintado sobre tabla, que repite el cuadro de Donai propiedad de la colección La Rosa, de Madrid, se dio a conocer en 1980, al mismo tiempo que el aquí expuesto.

En una reciente limpieza de la tabla, la pintura ha adquirido una luminosidad y brillantez de color que le aportan mayores calidades. El manto rojo de la Virgen muestra bellos matices de tonos que subrayan los pliegues, y las plantas están realizadas con minuciosidad en un verde jugoso. No obstante, parece más prudente considerar al autor de la obra como un buen seguidor del estilo de Robert Campin, pero en el que no están presentes los caracteres típicos del gran maestro de Tournai.

Bibliografía (sobre Robert Campin):

Friedländer, Vol. II, 1967, y *Supplements* (vol. I-XIII): *Master of Flemalle*. Bermejo, 1980, pp. 79-93.

Bibliografía (sobre la Virgen con el Niño de la flor):

Catálogo Exposición Histórico-Europea, 1892-1893. Sala XIV, núm. 111. Tormo, 1909, pp. 234-243. Tonuba, 1930, p. 122. Panofsky, 1953, p. 173, nora 3. F. Winkler, 1965, p. 155. Friedländer, II, 1967, núm. 72, lám. 100. Donoso, 1968, p. 35. Sankes, 1969, pp. 100-101, C7, lám. XXIIa. Bermejo, I, 1980, núm. 12-16, pp. 89-91.

23.

JUAN DE FLANDES (m. 1519)

Calvario

Oleo sobre tabla de tilo

122 x 168 cm.

E. B.

JUAN DE FLANDES

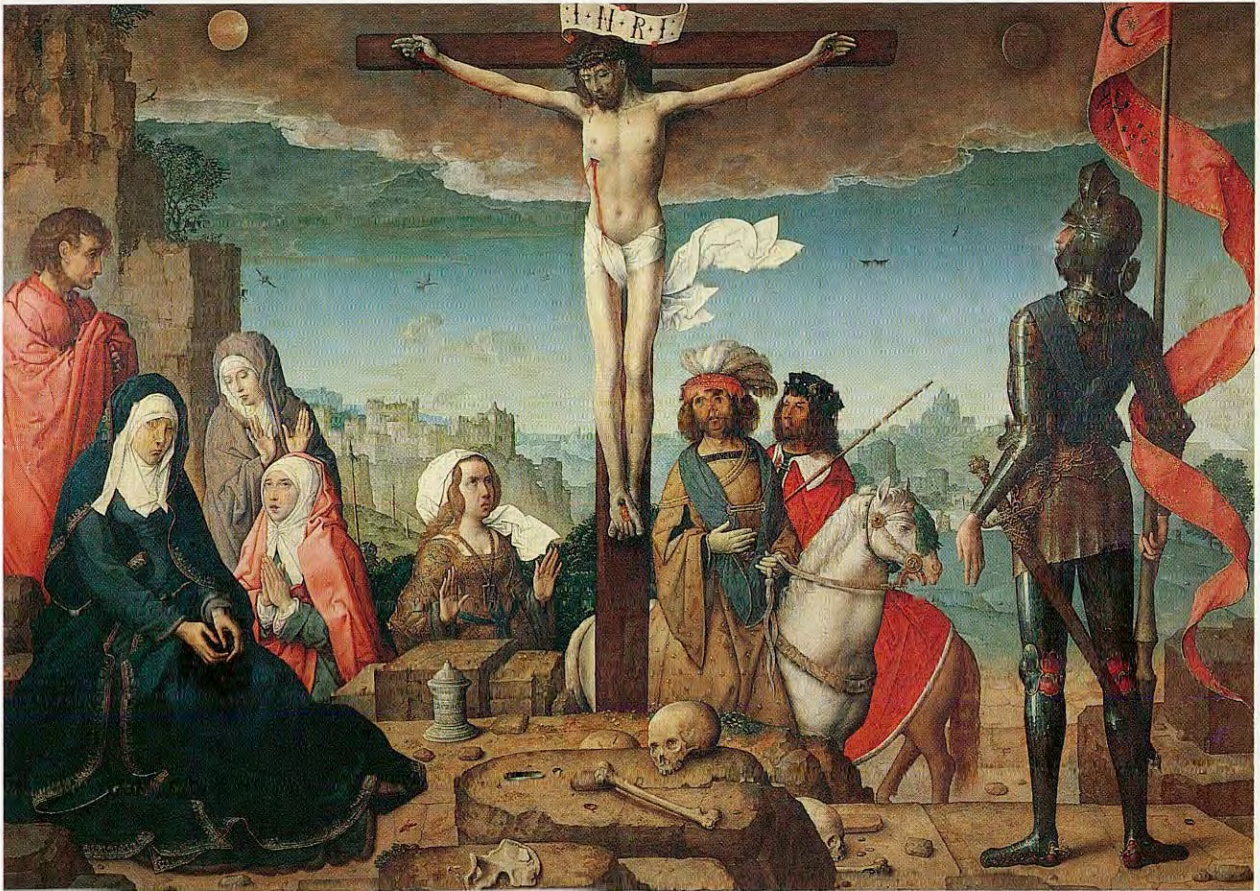
No se tiene noticia alguna de la vida ni de la obra de Juan de Flandes antes de su llegada a España. El primer documento en que aparece mencionado lleva la fecha de 1496 y es, precisamente, la de su contrato como pintor de la reina Isabel la Católica. Debió de residir algunos años en Burgos y, sin duda, encontró allí a Michael Sitow, otro pintor de la reina que ya estaba instalado en la corte desde 1492. Juan de Flandes pinta para Isabel la mayoría de las tablillas que componían el *Oratorio*, o Político de viaje, de la soberana y en las cuentas de su tesorería consta que estuvo a su servicio desde 1496 hasta la muerte de Isabel, el 26 de noviembre de 1504.

De 1505 a 1508 se instala en Salamanca donde recibe encargos de obras que contrata con aquella famosa Universidad, y en la última etapa de su vida se traslada a Palencia adonde llegó para pintar unos cuadros que se requerían para ampliar el retablo mayor de la catedral palentina y con la intervención personal del obispo de la ciudad, Juan Rodríguez de Fonseca. El contrato está fechado el 19 de diciembre de 1509, y el último pago se le hace después de su muerte, en 1519, ya que consta en 21 de octubre y 13 de diciembre de ese año se le entregan las cantidades que aún se le adeudaban a su mujer y heredera.

Su formación básica y fundamental es, sin duda alguna, flamenca como evidencia el estilo de sus obras, pero el ambiente y el espíritu de Castilla calan hondo en la fina sensibilidad del pintor y se aprecia, en este sentido, una evolución ascendente en el transcurso de su carrera artística que se desarrolla en España.



Juan de Flandes compone sus pinturas con gusto por destacar siempre el tema principal, pero le atrae, también, incluir personajes y detalles que interpreta con ternura de cotidiana intimidad y constituyen uno de sus principales atractivos. Las figuras se portan con un especial sentido de la elegancia en sus movimientos y acierta, siempre, con la expresión justa que conviene a cada asunto. En los protagonistas evangélicos, sobre todo en los femeninos, crea unos tipos de belleza delicada muy característicos y personales, con manos largas y finas y cabellos abundantes, espesos y con suave ondulación que sirven de marco perfecto para subrayar el fino modelado del rostro. Tiene, además, un excelente sentido del color con el que consigue matices bellísimos. Sus pinturas despiertan en el espectador un naturalismo impregnado de poesía.





CALVARIO

La estructura horizontal del cuadro la forman tres grandes bandas o zonas de amplitud distinta. En la inferior se representa el espacio terrenal en el que el pintor sitúa a los personajes que participan en la escena. La banda central corresponde a una parte del celaje y la superior la llena un amplio espacio nuboso en cuyos extremos se distinguen el Sol y la Luna, como representación del principio y el fin.

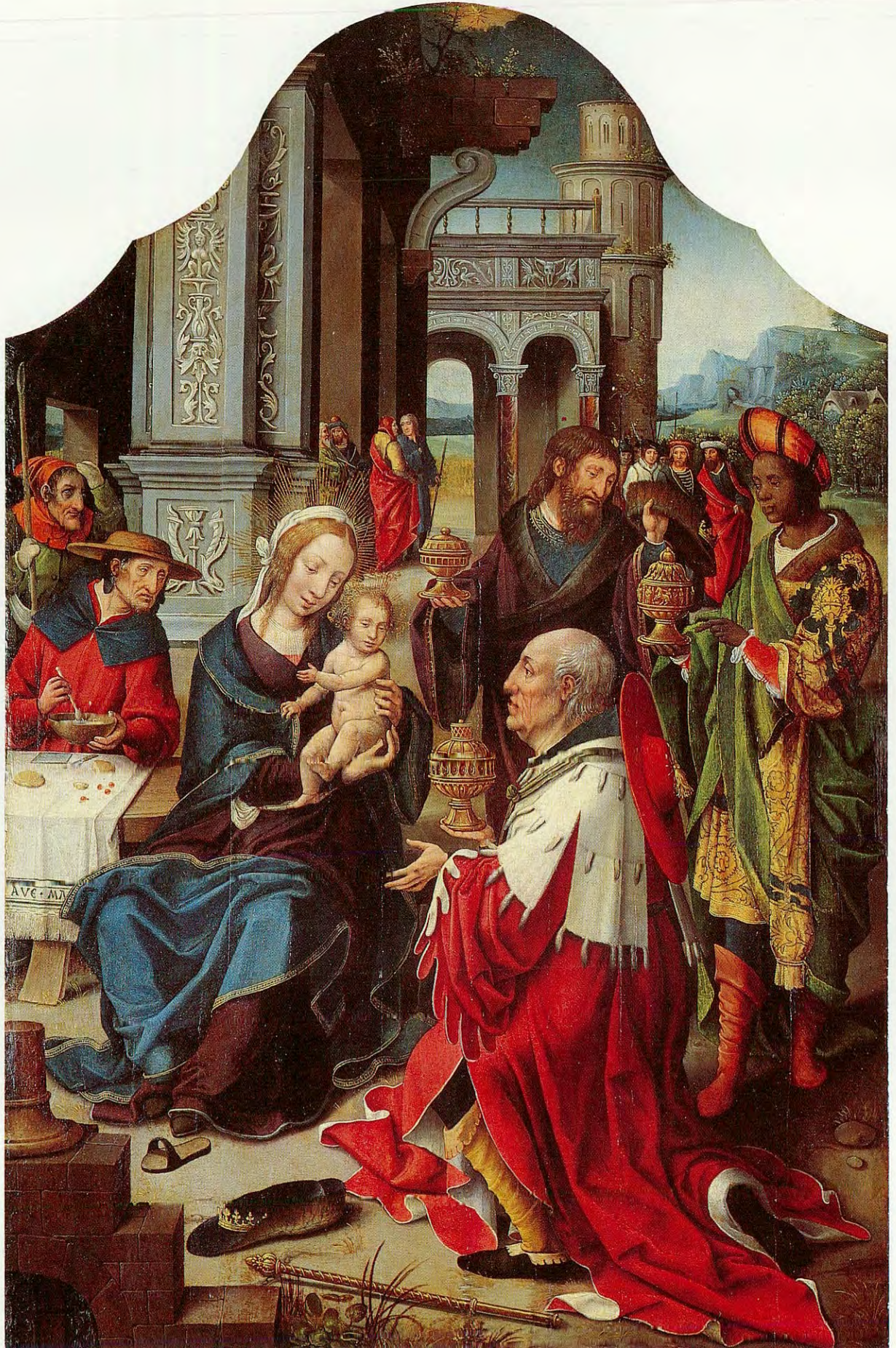
También las verticales tienen tres puntos culminantes. El central, y eje de la composición, lo ocupa la figura estilizada de Cristo en la Cruz. Al extremo izquierdo está san Juan ante los restos de una elevada fortaleza en ruinas y a la derecha, la llamativa y elegante figura vista a contraluz de un centurión, con armadura, que sostiene largo mástil del que pende un gallardete que se ondula desde lo alto hasta la parte inferior del cuadro, junto a unos grandes bloques de piedra, escalonados, que cierran la escena por ese lado.

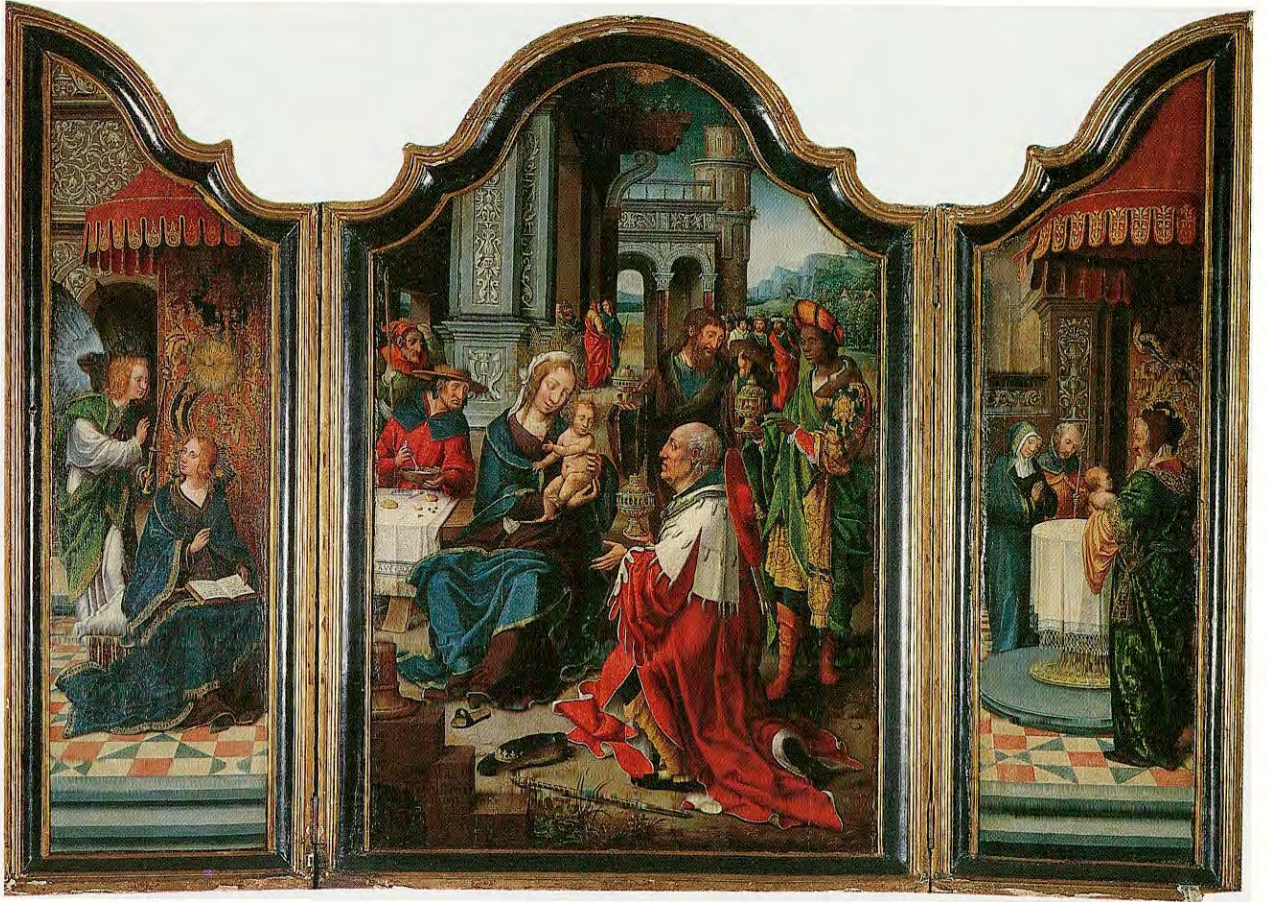
El reparto del color parece responder a la misma idea y las notas más vibrantes, en tonos carmín de intensidad distinta, se utilizan en tres espacios; a la izquierda, en las vestiduras de san Juan y en el manto de la Santa Mujer, arrodillada ante él, junto a la Virgen; en el centro, en la capa que cubre al tiempo, al caballero del fondo y a su propia cabalgadura y a la derecha, en el lucido gallardete con dibujo de la estrella y la media luna como probable alusión a los infieles, que porta el centurión. Para el resto de los personajes y su entorno se emplean tonalidades azules y ocre alternando con las partes luminosas y blancas que corresponden a los tocados de las figuras femeninas, al paño de pureza de Cristo, la cartela, con el INRI, de la Cruz y el caballo que aparece tras ésta.

El paño del Crucificado, al flotar al viento sobre el azul del cielo atrae, hacia ese centro luminoso, la atención del espectador y subraya la alusión al simbolismo que considera al Salvador como Luz del Mundo. Otros simbolismos contrapuestos aparecen en esta espléndida pintura. El de la Redención de la Humanidad, por la muerte de Jesús, es no sólo el más evidente, sino el que el artista presenta con una especial y emotiva sensibilidad. El cráneo, el fémur y un omoplato de Adán, que representa en la iconografía tradicional del tema a todos los humanos, aparecen colocados al pie de la Cruz, como es habitual, pero descansan sobre dos bloques rocosos y planos que, a modo de singulares bandejas, los exponen ante la contemplación y meditación del espectador. El sutil contrapunto a estos trágicos símbolos de muerte, aunque menos visible, se encuentra en las piedras preciosas diseminadas por el suelo que, como se sabe, son representaciones paradisíacas que aluden al prometido premio de la Gloria o Paraíso como consecuencia del sacrificio de Cristo. Entre estas gemas pueden apreciarse en la pintura, rubíes, zafiros, pequeños corales y hasta un cristal de cuarzo ahumado.

Una muestra de la destreza de Juan de Flandes como dibujante se aprecia al observar cómo utiliza las distintas actitudes de los personajes para dibujar las manos en una gran variedad de posturas o gestos que le permite presentarlas desde todos los puntos de vista imaginables.

La tabla del *Calvario* o *Crucifixión* forma parte, sin duda alguna, del conjunto de historias que el obispo de Palencia, Juan Rodríguez de Fonseca,





24.

QUENTIN METSYS (1465 - 1530). Atribuido a,

Tríptico de la Adoración de los Magos; izquierda: Anunciación; derecha: Presentación en el Templo

Oleo sobre tabla

77 x 65 cm., central. 77 x 27 cm., lateral derecho. 77 x 27 cm., lateral izquierdo

E. B.

QUENTIN METSYS

Nace en Lovaina en 1465 ó 1466 y muere en Amberes en 1530. Se le conoce con el apellido de Metsys o Massys indistintamente. Recibe su primera formación en Lovaina, ciudad en la que su padre ejercía el oficio de herrero. Se establece, después, en Amberes donde adquiere la maestría como pintor en 1491. Se convierte en el gran artista de la escuela de Amberes, de la que se le considera cabeza de grupo. Es, además, el más representativo de la pintura flamenca del primer tercio del siglo XVI.

En muchos aspectos sigue el arte de los Primitivos, pero, sobre todo, representa el nuevo espíritu del Renacimiento flamenco y es el introductor, en Flandes, del claroscuro de ascendencia italiana, conocido como técnica del *sfumato* y de la influencia de Leonardo da Vinci.

Amigo personal de Erasmo y de otros ilustres humanistas, amplía y renueva el arte del retrato, desarrolla la pintura de género con el estudio de las costumbres y de la sátira social y es el que inicia, en la pintura de paisaje, a su colega y amigo Joaquín Patinir.

Sus grandes trípticos se cuentan entre las obras más perfectas y emotivas de la pintura flamenca del siglo XVI en las que, sin despreciar lo tradicional, sabe dotar de un espíritu nuevo, especialmente notable en la disposición de los personajes que agrupa con un sentido de la armonía fundado en las normas clásicas.



TRIPTICO DE LA ADORACION DE LOS MAGOS

El conjunto de las pinturas del tríptico llama la atención por la gran variedad y riqueza decorativa de su escenografía y por la brillantez cromática de los tonos empleados.

La tabla central, con la *Adoración de los Magos*, tiene una composición escalonada, en ángulo que abre hacia los laterales, con vértice en el Rey Melchor, arrodillado, en primer término, ante la Virgen con el Niño. Esta manera de disponer las figuras contribuye a dirigir la atención del espectador hacia el grupo principal que, por estar más próximo al primer plano, implica personajes de mayores proporciones.

Parece interesante señalar algunos detalles iconográficos que sorprenden, bien por su entrañable concesión a lo cotidiano y familiar, bien por su inclinación hacia el tradicional gusto por lo simbólico de los pintores flamencos. En el primer aspecto, detalle infrecuente en la representación del

encarga a Juan de Flandes para el retablo de la catedral palentina. EL concierto lleva fecha de 19 de diciembre de 1509 y por él se obliga al pintor a hacer todas las historias de su propia mano y, además, se especifica, tanto los temas de las mismas como las dimensiones que habían de tener y consta textualmente: «*Su Magnífica Señoría dio a hacer a Juan de Flandes, pintor, bonce historias par el dicho retablo, en esta manera: Una historia del Crucifixo y otra de como lieva el Jesús la cruz a cuestras y otra de como le sepultan de cada seys piés en largo y quatro en ancho sino que la del Crucifixo sea un xeme más ancha que las otras...*». Por otra parte, en las Actas Capitulares, de 7 de julio de 1559, se encarga a tres de los miembros del Capítulo Catedralicio de «*una muy buena pieza de bulto redondo de nuestro mártir San Antolín y se ponga en medio del retablo mayor, en el lugar do agora está el Crucifixo de pincel*» lo que nos permite conocer la fecha aproximada de la retirada del *Calvario* del lugar que ocupaba en el centro, entre la *Cruz a cuestras* o *Camino del Calvario* y la tabla del *Entierro de Cristo* que permanecen en su original emplazamiento en el retablo. La escultura que representa a san Antolín ocupa en la actualidad un núcleo central en el tercer registro del retablo, seguramente por haber decidido levantar un nuevo tabernáculo que se colocó hacia 1609, pero éste deja ver un espacio vacío que coincide, en dimensiones, con las del *Calvario*, con lo que se confirma, plenamente, la pertenencia de esta pinrura al retablo palentino.

Tras retirarla del retablo mayor, la tabla del *Calvario* pasó a ocupar un retablitto sobre la puerta de la sala capitular de la misma catedral y así consta en un inventario de 1668 en el que figura junto al relieve de la *Piedad*, de Bigarny que también procedía del retablo mayor y ahora se conserva en el Museo de la Catedral. Todavía, en 1923; Vielva Ramos menciona la pintura en ese último emplazamiento y, probablemente, poco después de 1944 pasa a formar parte de la colección particular madrileña, en la que, todavía, se conserva.

Bibliografía (sobre Juan de Flandes)

Por ser muy amplia se hacen constar las publicaciones que recogen la más reciente y completa: Vandevivere, I, 10, 1967. Vandevivere y Bermejo, 1986.

Bibliografía (sobre El Calvario):

Se recoge la más completa que figura en publicaciones recientes: Bermejo, 1962. Vandevivere, I, 10, 1967. Vandevivere y Bermejo, 1986.





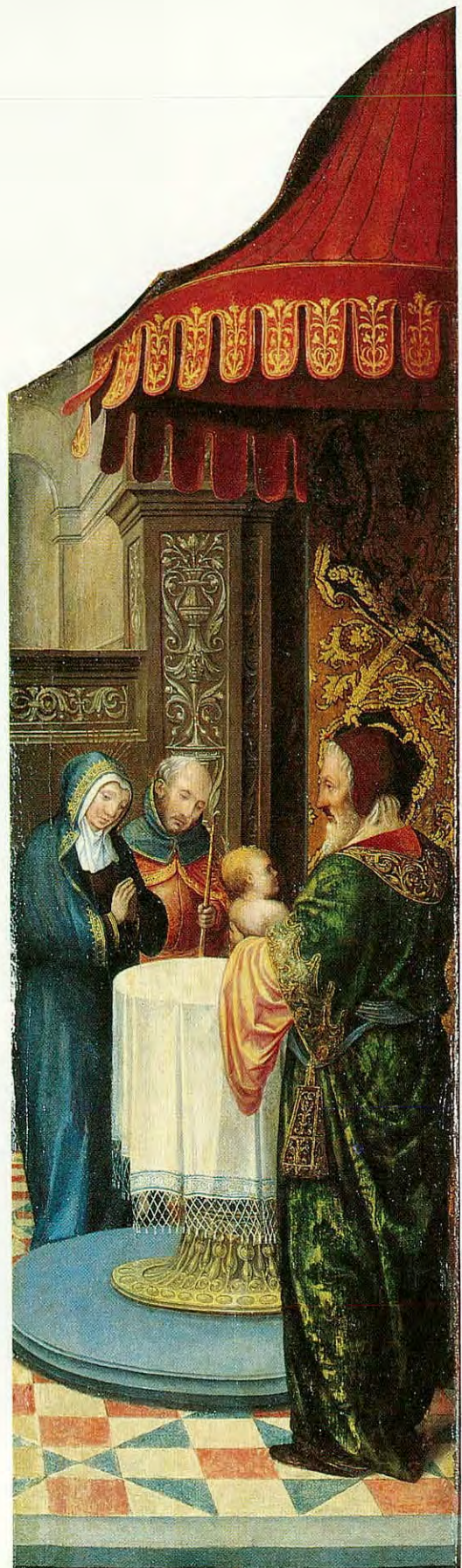
tema es, como se ve en el segundo plano izquierdo, mostrar a san José, ante una mesa cubierta con mantel blanco en el que reposan trozos de pan y frutas, dedicado a la tarea de preparar una sopa o papilla para el Niño al que contempla con ternura. Otro detalle simpático, aunque quizá más utilizado, es el de presentar a la Virgen despojada de uno los calzados de camino realizado a base de una tira de cuero y piso de madera. Un ejemplo muy semejante, referido, en este caso a san José, lo encontramos en el espléndido centro del tríptico, de Joos van Cleve, que representa a la *Virgen con el Niño en el trono*, acompañado por san José y un ángel que Friedländer sitúa hacia 1520 y que se conserva en el Kunsthistorisches Museum, de Viena (núm 938; 94,5 x 70-30 cm.). Como detalle simbólico puede considerarse la colocación, al fondo del cuadro, de una torre románica con arquillos lombardos en alusión al Antiguo Testamento por contraste con el resto de la nueva arquitectura que configura el ambiente, sigue una estructura renacentista, con decoración italianizante de grotescos y ayuda así a reforzar la idea de que, con la llegada de Jesús, se inicia la Nueva Era.

Merece la pena prestar atención a las notables calidades conseguidas por el pintor en los tejidos y las orfebrerías que lucen los personajes. Las tres capas de ofrendas de los Magos están realizadas con gran minuciosidad y finura. En la que sostiene la elegante figura del Rey negro puede apreciarse, en su parte central, un delicado relieve en el que se consigue un perfecto sentido del movimiento en el caballo y los guerreros que lo decoran.

Las dos puertas con la *Anunciación* y la *Presentación en el Templo* se presentan en escenarios muy semejantes. Las dos pinturas tienen en el borde inferior dos escalones azul-grisáceos que dan acceso a unos interiores con idénticos diseños geométricos y colores en el enlosado. En la parte superior, ambas terminan por un baldaquino cónico y rojizo rematado por malletas, en las que sólo varía la ornamentación, y de los que cuelga un dosel de brocado sobre el que destaca la figura principal. En la *Anunciación*, sirve de fondo a la Virgen, sentada con el libro de oración sobre sus rodillas y, en la *Presentación en el Templo*, se coloca, ante el dosel, al sacerdote oficiante que sostiene al Niño en sus brazos. Los fondos siguen el tipo de arquitecturas renacentistas y decoración italianizante que aparecen en la tabla central.

En el colorido, son notas importantes, tanto la variedad como la sensible elegancia para combinar las diferentes tonalidades con un sentido personal y armónico, fruto de su sabia utilización. La Virgen, como es tradicional, aparece con manto azul en las tres tablas. San José viste de rojo lo mismo que el Mago del centro y algunas figurillas del fondo. Los laterales, jugando al equilibrio cromático tienen en la capa del ángel de la *Anunciación* y las vestiduras del sacerdote de la *Presentación en el Templo*, una mezcla de verdes y amarillo-dorados que se repiten en la indumentaria del Rey negro de la tabla central. Rojizos, azules y blancos son los colores del enlosado. Grisáceos los que corresponden a las arquitecturas y de delicados tonos verde-azulados las lejanías del paisaje.

Por otra parte, interesa destacar el importante papel que desempeña en las pinturas el juego de luces y sombras, tanto en el conjunto de la obra como en el modelado de los rostros de los personajes y del cuerpo del Niño y también conviene detenerse a contemplar la finura y maestría técnica con la que están



tratados los cabellos. Es, precisamente, el modelado con tendencia al claroscuro o *sfumato* y la técnica del *peleteado* de los cabellos, además de los tipos, lo que acerca el estilo del tríptico al arte de Quentin Metsys.

Comparando estas pinturas con obras conocidas de Metsys, se pueden advertir interesantes semejanzas. La Virgen de la tabla central luce un tocado blanco anudado muy similar al que lleva *santa Inés* en una puerta del tríptico, de Metsys que se en el Wallraf-Richartz Museum, de Colonia, y tiene como pareja a *san Juan Evangelista* (inventario núm 852; 48 x 13,5 cm). Las calzas del Mago arrodillado y del Rey negro de la *Adoración* expuesta, no difieren de las que lleva *san Roque* en la puerta derecha de otro tríptico del propio Metsys, que tiene por centro la *Trinidad con la Virgen y san Sebastián* en la puerta izquierda y se consertva en la Pinacoteca de Munich (núm 141-143; 90 x 78-39 cm). También la cabeza del ángel que acompaña a *san Roque*, parece próxima al que se ve, aquí, en la tabla de la *Anunciación*.

La decoración de grutescos, en pilastra cajeadada de la *Adoración*, se asemeja a la del fondo, con el mismo tema, interpretado por Metsys, del Metropolitan Museum de Nueva York (núm M 38,1; 101 x 79 cm). En ambas obras se aprecia un modelado con claroscuro en *sfumato* y un tratamiento y disposición de los cabellos muy semejantes que se hacen más evidentes en la Virgen y el Rey Melchor con la singularidad de que éste aparece imberbe en la tabla de Madrid. El paisaje del fondo derecho, de esta misma tabla, por su estructura y color tiene un estrecho paralelismo con los paisajes de Metsys y en especial con el que aparece, también al fondo derecho, en la *Virgen con el Niño*, de medio cuerpo, del Instituto de Arte de Detroit (J. E Scripps, colección Acc. núm 89.60; 55,2 x 39,7 cm).

Por último, la Virgen de la *Presentación en el Templo*, de la colección madrileña, muestra un tipo humano y una indumentaria prácticamente idénticos a las vírgenes al pie de las crucifixiones y dolorosas creadas por el gran maestro de la escuela de Amberes. En antigua colección madrileña, cuyo actual paradero no se ha podido localizar, existía otro tríptico con las mismas escenas, de composición idéntica para las puertas laterales con variantes sólo en los fondos y muy semejantes en la *Adoración de los Magos*, de la tabla central. Las variantes del centro son más importantes, tanto en los fondos como en los personajes que intervienen en la escena, Estas se reducen a san José, la Virgen con el Niño y los tres Magos. Sin embargo, la disposición del grupo central, compuesto por la Virgen con el Niño y el Rey Melchor arrodillado ante ellos, muestra tan notables analogías de estilo, de tipos y de presentación que hace pensar en una estrecha relación entre ambos trípticos. La comparación entre las ilustraciones de las dos obras ahorra comentarios de detalle que se aprecian, fácilmente, a primera vista.

No nos atrevemos a dar estos dos trípticos como obras seguras de Metsys, pero, tanto la composición como alguno de los tipos humanos y la delicadeza y calidad del modelado están muy próximos a su estilo y, al menos, habra que pensar en un artista de su entorno que le sigue muy de cerca.



Bibliografía:

- Friedländer, 1938, pp. 53-54.
- Idem., 1971. Lamentani Virdis, 1974, pp. 19-24. Bosque, 1975.

25.

MAESTRO DE FRANCFORT (n. hacia 1460)

Tríptico: Crucifixión, Magdalena y Verónica

Oleo sobre tabla de roble

Centro, 128 x 87 cm.; puertas, 128 x 39 cm.

E. B.

MAESTRO DE FRANCFORT

Pintor de la escuela de Amberes que nace, probablemente, en esta ciudad, en 1460. Debe el nombre con el que se le conoce a dos trípticos que se conservan en el Stadelsches Kunstinstitut y en el Historisches Museum, ambos en Francfort y son: *Crucifixión con donantes* y la *Familia de santa Ana*, respectivamente.

A propósito del, poco homogéneo, grupo de obras puestas bajo el nombre de maestro de Francfort han realizado estudios: Friedländer, Michel, Hoogewerff, Valentiner, Delen, y Vahaise y de ellos se desprende, con visos de realidad, la existencia, al menos, de dos artistas distintos que podrían ser o no Jan de Vos, con el que pretende identificar Valentiner a este anónimo maestro, o Heyndrik van Wueluwe, que es la propuesta de Delen. Por su parte, Vahaise prefiere establecer dos grupos de pinturas. Un primer grupo de obras, en relación estilística con los dos trípticos de los que toma su nombre el pintor, y otro grupo que parece de distinta mano y al que, provisionalmente, denomina el Maestro de Watervliet. Esta opinión parece más aceptable dado que, de Jan de Vos y de Heyndrik van Wueluwe, nos han llegado noticias documentales referentes a su existencia, pero no se conoce ninguna obra suya que pueda servir de referencia estilística.

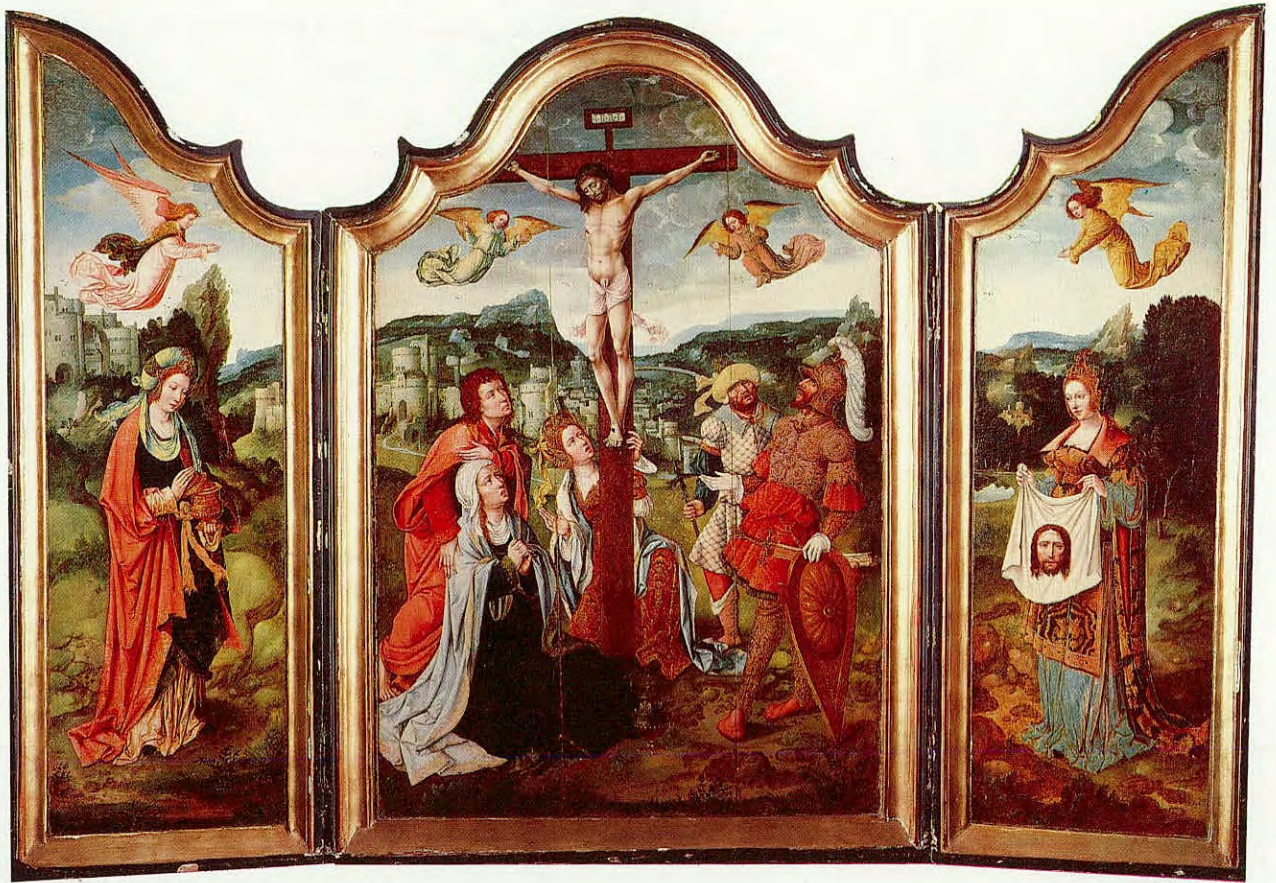
El estilo del Maestro de Francfort acusa una fuerte personalidad que se aprecia más en sus personajes masculinos. Tienen éstos rostros de coloración cetrina y rasgos duros, con bocas carnosas que, con frecuencia, se entreabren dejando ver los dientes. Las cejas se dibujan perpendiculares a la nariz y los ojos tienen párpados un tanto pesados, con amplias y oscuras pupilas con tendencia al bizqueo, lo que contribuye a darles un aspecto más bien bronco. Para las mujeres utiliza una concepción redondeada y suave de las cabezas y los rostros se distinguen por sus delicados tonos rosados.

TRIPTICO: CRUCIFIXION, MAGDALENA Y VERONICA

El conjunto presenta una predilección por los tonos calientes: rojizos, castaños, ocre, con algunas notas blancas y azules y un deseo de riqueza en los tejidos y en las calidades de las simuladas orfebrerías.

Las escenas que aparecen en el interior del tríptico presentan una composición de especial interés porque contribuyen a explicar la personalidad artística de este anónimo maestro de la escuela de Amberes. Puede apreciarse en su obra un punto de confluencia en el que conviven caracteres tradicionales de la pintura flamenca, típicos de los grandes creadores del siglo XV, junto a un evidente gusto por aportar novedades en los tipos, las expresiones y los paisajes que llegan con el espíritu renovador de los artistas que encabezan la





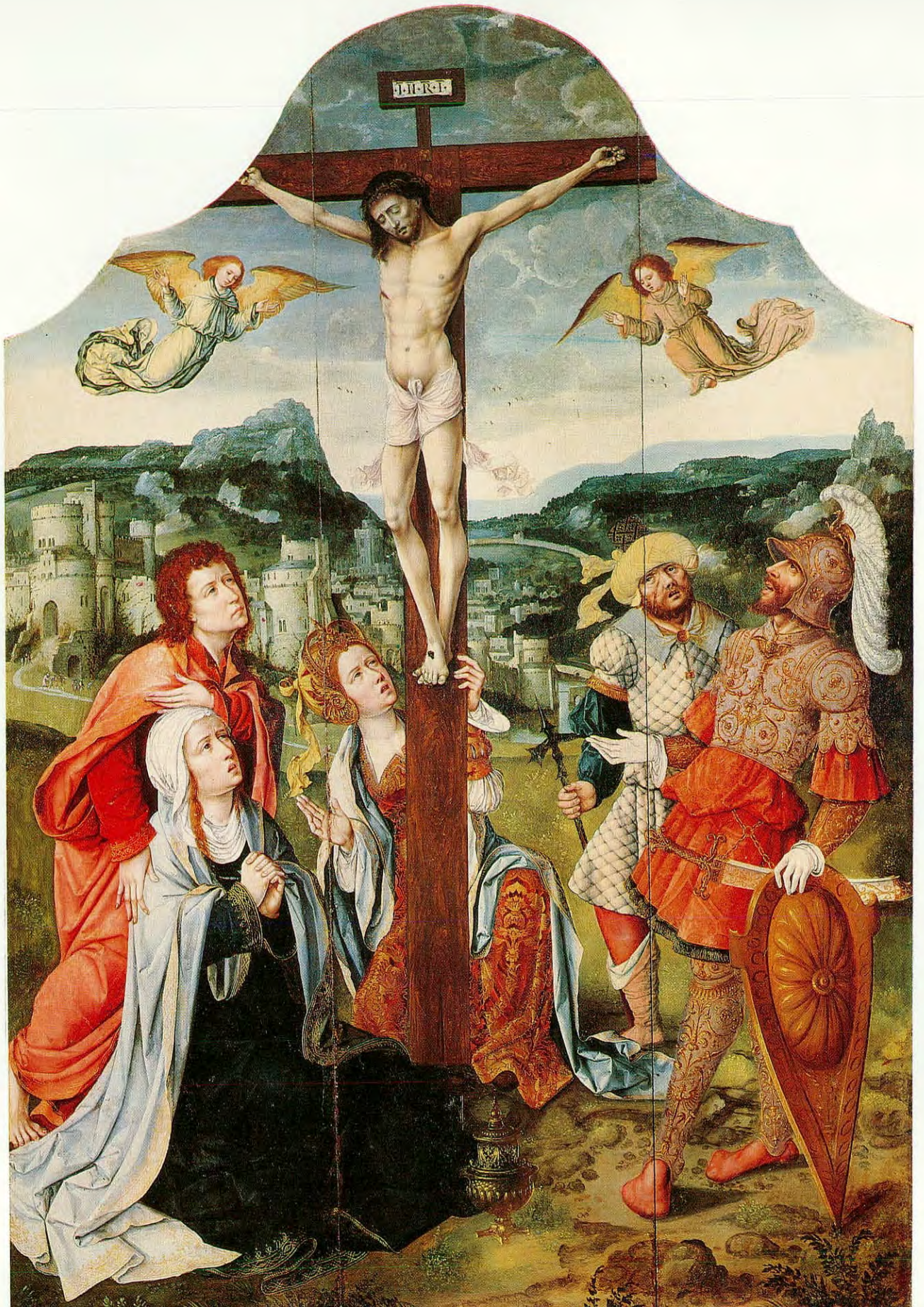


gran escuela pictórica antuerpiana de principios del siglo XVI, a la que pertenece el autor de este tríptico.

La influencia tradicional se manifiesta en que, a la hora de seleccionar los temas y distribuir las figuras en el espacio compositivo, es evidente que el artista ha tenido muy en cuenta los mismos temas creados por Rogier van der Weyden para el tríptico que se conserva en el Kunsthistorisches Museum, de Viena (inventario núm. 901; 110 x 73-34 cm.)

La *Crucifixión*, del tríptico de la colección madrileña, tiene como eje al Crucificado y, de cada lado de la Cruz, un ángel sobrevuela la escena. A la izquierda está la Virgen doliente sostenida por san Juan, y dos esbirros, en pie, ocupan la parte derecha. La Magdalena aparece abrazada a la Cruz y se identifica por el simbólico pomo de perfumes que tiene ante ella. Su inclusión en la escena parece detalle de interés para confirmar la inspiración directa del autor en el citado tríptico de Rogier van der Weyden, del Museo de Viena. Al respecto conviene recordar uno de los comentarios de Martin Davies sobre esta pintura del gran maestro bruselense: "... entre las cosas a señalar... de profundo sentimiento religioso y quizás invención de Rogier es que aparezca la Virgen abrazada a la Cruz. Este lugar y actitud son habituales para la Magdalena; tradicionalmente... la Virgen desfallece sostenida por san Juan". En efecto, el Maestro de Francfort prefiere seguir, en su composición, la fórmula tradicional de que sea la Magdalena la que está abrazada a la Cruz y, a su lado, la Virgen sostenida por san Juan. Es preciso, por tanto, puntualizar lo que sigue: de una parte, la actitud y gesto de san Juan difiere muy poco en los dos trípticos y, lo que es más importante, parece sorprendente y excepcional que el artista incluya a la Magdalena por dos veces en una misma obra: en la tabla central y en la puerta izquierda. Sin embargo, tiene explicación lógica si se acepta que el autor ha realizado el tríptico teniendo como modelo el de Weyden, hoy en Viena, bien por su propio deseo o quizá por un encargo expreso.

Las puertas con la *Magdalena* y la *Verónica* siguen, también, la composición de las del tríptico vienés. Las santas, en primer término, ocupan el mismo espacio proporcional dentro del paisaje que les sirve de escenario. En pie y vueltas de tres cuartos hacia la tabla central sostienen, en las manos, sus tradicionales atributos iconográficos: el pomo de perfumes, la *Magdalena*, y el paño con la faz de Cristo, la *Verónica*. En la parte superior, sobrevuela un ángel por encima de las cabezas de cada santa, en disposición muy similar a los de Viena y lo mismo puede decirse del edificio, que se ve al fondo izquierdo de la *Magdalena*, o del espeso bosquecillo que cierra el fondo derecho de la *Verónica*. Hay que señalar, no obstante, variantes muy notables referidas a la indumentaria y al tratamiento del paisaje, pero estos elementos responden, más que a la intención, a la distancia en el tiempo que separa la realización de ambos trípticos con la lógica evolución del estilo. Se puede aplicar, perfectamente, a esta obra del Maestro de Francfort otro comentario, de Martin Davies, referido al tríptico de Weyden: "... los ángeles flotando en las tres tablas y la continuidad del paisaje confieren unidad a la escena... que vemos como si fuera a través de tres ventanas, ventanas a un mundo en el que tiene lugar el Misterio de la Cristiandad". Todo lo que antecede evidencia la admiración del autor por la pintura flamenca tradicional y, particularmente, por las creaciones de Rogier van der Weyden.





Frente a este aspecto tradicional, el estilo general de las pinturas del tríptico, depende del que regía durante el primer cuarto del siglo XVI en la escuela de Amberes. En la *Crucifixión* el espíritu renovador se manifiesta, sobre todo, en los dos personajes que aparecen a la derecha de la Cruz y en la Magdalena. Los esbirros llaman la atención por su tendencia a un expresionismo patético y un tanto caricaturesco, en los rostros, y por la riqueza y fantasía de la indumentaria. En el primer caso pueden haberle influido las creaciones de Quintin Metsys y su interés por los rostros feos y gesticulantes que dramatizan, aún más, la escena y avanzan hacia un realismo naturalista.

La preocupación por la riqueza decorativa de la indumentaria aunque es, también, una constante en algunos maestros primitivos, es más probable que le llegase a través del mismo Quintin Metsys o de Jaos van Cleve, artistas que se encuentran en Amberes desde 1491 y 1511, respectivamente, y donde parece que el Maestro de Francfort ya residía con anterioridad. Sin duda, se sentiría atraído por las novedades que los artistas citados, seguramente, más jóvenes que él, aportaban a la recién formada escuela local. Ejemplos muy claros, del deseo de variedad y riqueza, en la indumentaria, los tenemos en el lujo con el que viste a la Magdalena de la tabla central o la misma *santa* de la puerta izquierda y a la *Verónica* de la derecha, con vistosos tejidos de terciopelos, brocados y sedas. Sus tocados se enriquecen con labores de simulada orfebrería, de gran efecto decorativo que se aprecia, también, en la media armadura, calzas y casco del esbirro del primer término de la *Crucifixión*, realizados con bella y minuciosa decoración renacentista.

En el paisaje de las tres tablas llaman la atención los picachos que se recortan, sobre el celaje, dentro de un perfil de contornos más bien suaves. Son de formas caprichosas, con fantasía poco frecuente antes de Patinir. Este gran paisajista se sabe que está en Amberes desde 1515 y es probable que el autor del tríptico se inspirase en sus creaciones, aunque sería una opinión aceptable considerar al Maestro de Francfort como un precursor de Patinir, en este aspecto concreto.

El exterior, con las puertas cerradas, representa, dividida entre ambas, la escena del *Lavatorio de Pilatos* pintado en *grisalla* con las carnaciones coloreadas. El tema escogido es muy interesante, dentro de la iconografía flamenca, para figurar al reverso de las pinturas de un tríptico. Según los expertos en el tema, los ejemplos convenidos con el mismo asunto se reducen a dos: el exterior de un tríptico de la iglesia de Nuestra Señora, de Watervliet, cerca de Brujas, y su copia en colección particular francesa.

E. Michel dio a conocer el tríptico de Watervliet en 1934, lo atribuyó al anónimo conocido como Maestro de Francfort y lo fechó hacia 1508-1510. Al referirse a las *grisallas* con el *Lavatorio* del exterior, dice Michel en su estudio: «Son la parte más original y realista». En 1966, con motivo de su reestauración, se publicaron artículos de gran interés y, entre ellos, el de Nicole Veronée-Verhaegen, conocida experta en iconografía flamenca, que, también, lo atribuye al Maestro de Francfort pero lo sitúa entre 1510 y 1515. La autora





establece las relaciones entre el *Descendimiento* que figura pintado en el interior de la tabla central y conocidas composiciones creadas por Rogier van der Wyden, quien, como se ha visto, también le sirvió de modelo para el interior del tríptico aquí expuesto. El estudio iconográfico lo centra en el *Lavatorio de Pilatos*, del exterior de la puerta, y dice no conocer más ejemplares con este asunto, que el de Watervliet y su copia en colección particular de Francia. Señala, además, que la escena del *Lavatorio de Pilatos*, debe de entenderse como «el comienzo del ciclo de la Pasión, lo mismo que la tradicional *Anunciación* (o sea la Encarnación de Cristo Redentor), es el inicio habitual del ciclo de la Redención» y concluye diciendo que: «Las *grisallas* parecen ser una creación original del pintor».

El *Lavatorio* de la colección madrileña presenta estrechas semejanzas compositivas con el de Watervliet y su copia, pero con la importante variante de aparecer invertido respecto a ellos. Cabría pensar en la existencia de un dibujo o grabado que les sirviera de modelo, pero no se tiene conocimiento de que así sea. Por otra parte, las calidades más finas, composición más estudiada y el mayor desarrollo del fondo y la perspectiva, que muestra el ejemplar de Madrid, sugieren que éste pueda ser una primera versión y para la repetición invertida de los trípticos de Watervliet y su copia, habría que admitir la participación del taller. Lo más probable, sin embargo, es que se trate de las obras de dos pintores distintos. El Maestro de Francfort sería el autor del tríptico en colección madrileña por su próxima relación estilística con los dos trípticos (*Crucifixión con donantes*, ca. 1505 Staedelsches Kunstinstitut, núm. 81, centro, 116 x 77 cm.; puertas, 119 x 37 cm., y *Familia de Santa Ana*, ca.1506. Historisches Museum. 212 x 126 el centro, 214 x 58 cm. las puertas. Ambos en Francfort) de los que toma su nombre este anónimo maestro. Al que, provisionalmente, conviene denominar Maestro de Watervliet, se le podría atribuir el tríptico de la localidad de igual nombre, realizado con un dibujo más torpe y personajes de tipo más rechoncho y caricaturesco.

El tríptico de Madrid debe incluirse en el grupo de obras que se atribuyen al Maestro de Francfort porque responde a los caracteres que los estudiosos de su obra coinciden en considerar como típicos del pintor. Tiene predilección por las figuras de mediana estatura, cabezas de los personajes masculinos de fuerte modelado y rostros cetrinos con rasgos duros y bocas carnosas que entreabren dejando ver los dientes. En las mujeres, sobre todo en las más jóvenes, el modelado de las cabezas es más blando y suave y los rostros de tonos rosados. Claros ejemplos de estos caracteres se aprecian en los personajes masculinos de la escena de la *Crucifixión*, el rostro de Cristo, del paño de la *Verónica* y en las figuras femeninas de las tres tablas.

En cuanto a los colores empleados existe un predominio de tonos rojizos, cobrizos y ocre con algunas notas de blanco y azul muy intenso. En el paisaje, los primeros y medios planos están pintados en tonos que van del castaño al marrón oscuro y los fondos, de verdes azulados de tonalidad intensa. Los celajes, en la parte superior, presentan unos nubarrones oscuros, como de tormenta.

Analizadas las consideraciones sobre calidades de estilo, color e influencias, que se reflejan en esta obra del Maestro de Francfort parece posible establecer para la misma una fecha de realización que podría situarse entre 1510 y 1515. Valentiner opina que: «... la cumbre en el arte del Maestro de Francfort corresponde a las dos primeras décadas del siglo XVI...» y todo ello permite incluir la obra entre las mejores de este autor. Se desconoce la historia completa del tríptico que, antes de llegar a Madrid, fue de propiedad particular en Valladolid.



Bibliografía (sobre el maestro de Francfort):

Friedländer, 1917, pp. 135-150.
Michel, 1934, pp. 236-244. Hoogewerff, 1938, pp. 19-25. Valentiner, 1945, pp. 195-215. Delen, 1949, pp. 74-85. Vanaise, 1966, pp. 9-39. Friedländer, 1971, pp. 54-57 y 90-91.

Bibliografía (sobre el tríptico):

Bermejo, 1977, pp. 147-156.
Veronée-Verhaegen, 1966, pp. 40-49.

26.

ADRIAN ISENBRANT (m. 1551)

Adoración de los Magos

Pintura sobre tabla de roble

100 x 80 cm.

E. B.

ADRIAN ISENBRANT

Es un pintor de la escuela de Brujas aunque posiblemente originario de los Países Bajos del Norte. Su carrera se desarrolla muy paralela a la de Ambrosius Benson y juntos trabajan en el taller de Gerard David aunque no figuran inscritos como discípulos por lo que cabe pensar que entrarían ya formados y serían colaboradores suyos durante un período más o menos largo. Adquirió Isenbrant la maestría en 1510 y desde 1516 ocupa en nueve ocasiones cargos en la Corporación de Pintores de Brujas, de la que fue su tesorero en 1526 y 1537. Se casa tres veces y muere en la misma ciudad en julio de 1551.

Hasta el siglo XIX, tanto las obras de Isenbrant como las de Benson se incluían en un grupo de pinturas que Waagen, en pura hipótesis, atribuyó a Mostaert. Este grupo aparece hoy bien diferenciado y las obras de uno y otro artista muestran caracteres diversos a pesar de proceder de una fuente común, que sigue el arte de Gerard David.

El estilo de Isenbrant se caracteriza por una cierta ternura en los personajes, que consigue gracias a un dibujo suave y al empleo de un modelado blando y de perfiles poco acusados de ascendencia leonardesca.

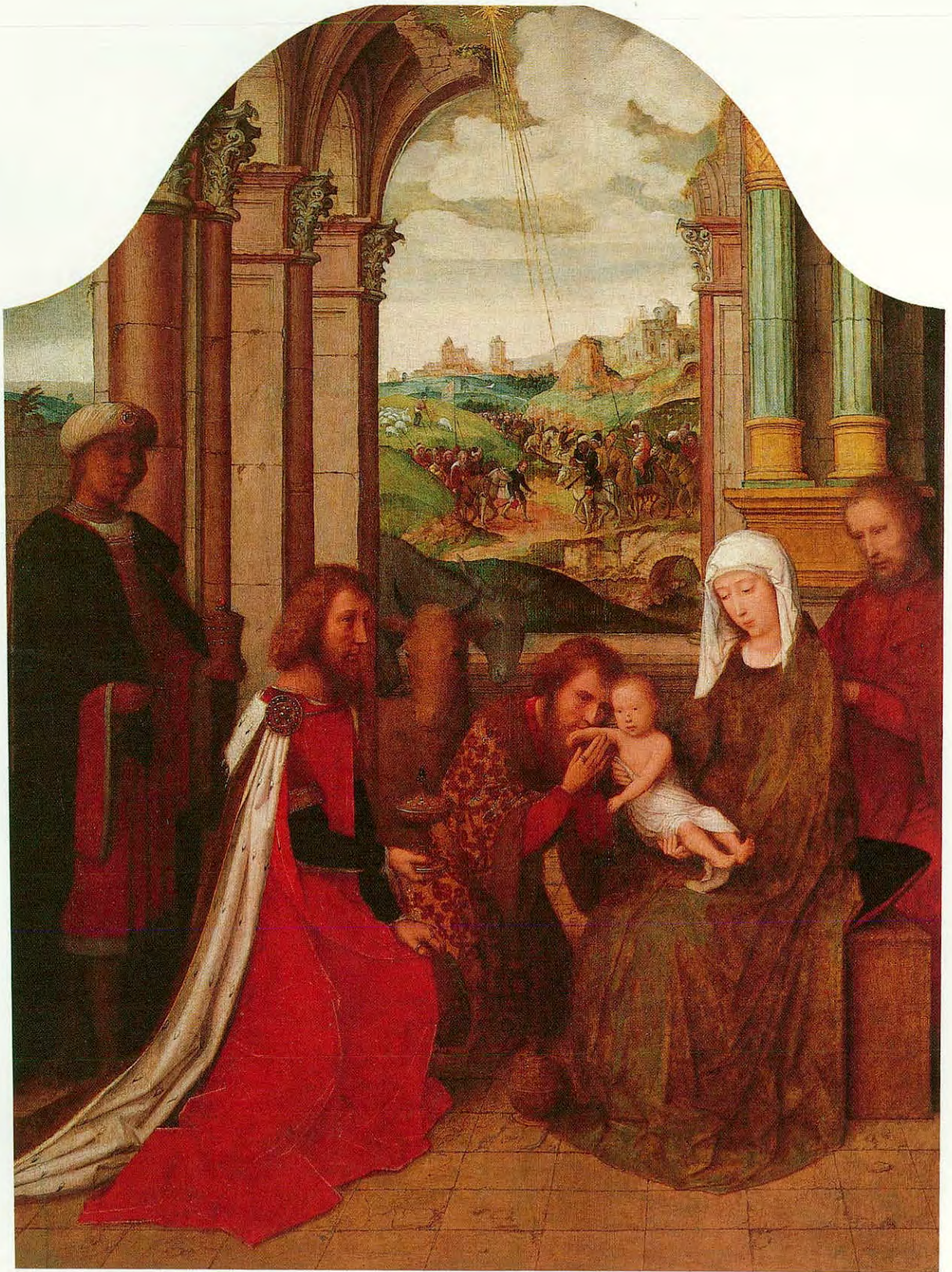
No se conoce ninguna obra segura de Isenbrant, pero G. Hulin de Loo estableció que las obras agrupadas en torno al díptico de los *Siete Dolores de la Virgen* del que se conserva una tabla en la iglesia de Nuestra Señora de Brujas y la otra en los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas pueden considerarse de la mano de este fino y delicado artista. Esta opinión ha sido unánimemente aceptada, aunque hay que hacer la salvedad de que en algunas obras que se le atribuyen hay que admitir la participación de un importante taller que deberá trabajar bajo su dirección.

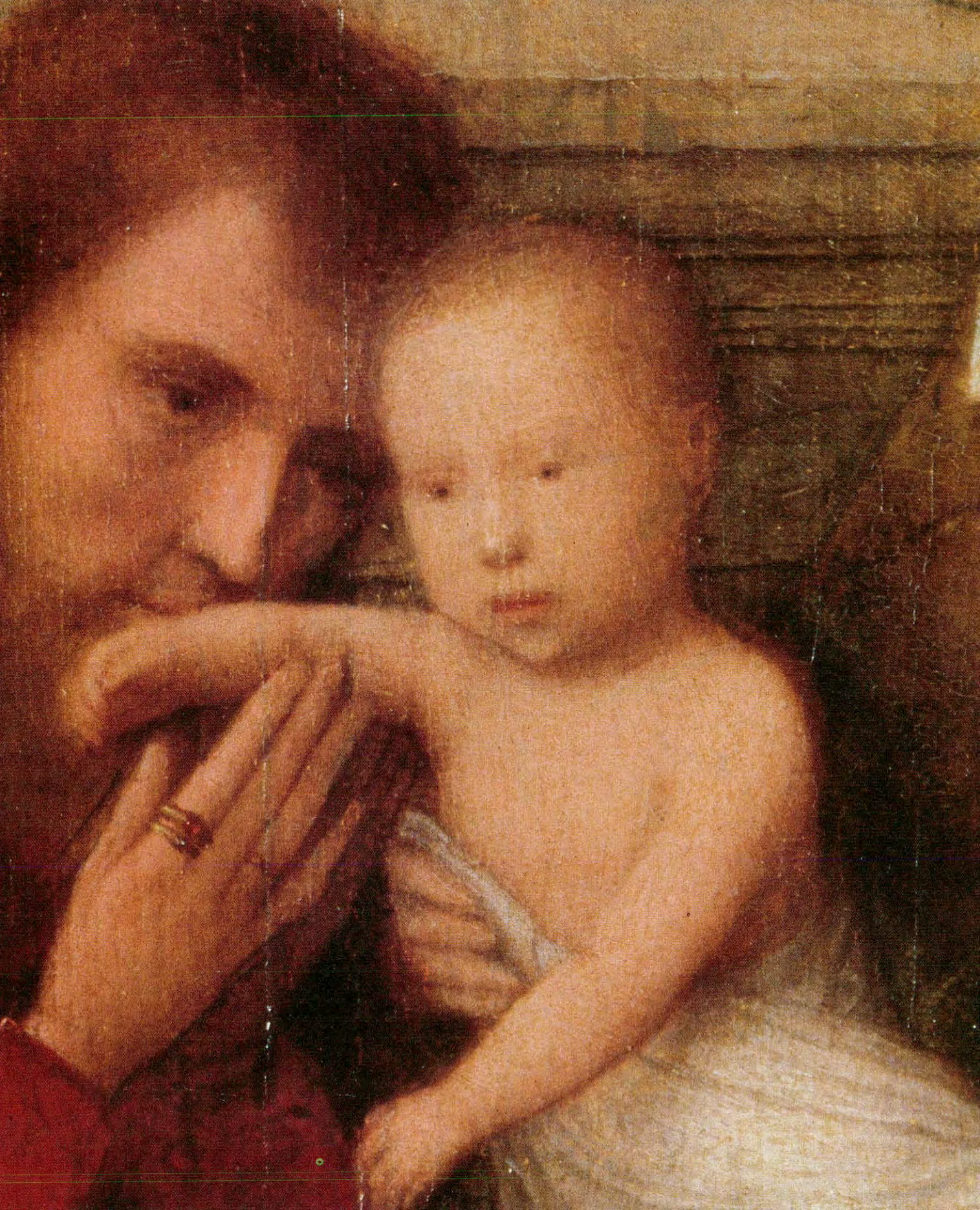
ADORACION DE LOS MAGOS

La composición de esta pintura en cuanto a situación y actitudes de los personajes principales, es una creación de Gerard David, como puede verse en la *Adoración de los Magos* de este maestro de la escuela brujense, que se conserva en los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas (núm. 191; 84 x 64 cm.). Adrián Isenbrant repite la composición en la tabla central de un tríptico que, en 1919, figuraba todavía en la colección de la señora viuda de Basabe, de Bilbao, y en cuyas puertas podía verse a la izquierda al Rey Baltasar con un acompañante, tomados también de la pintura de David, y a la derecha a san José con la mula y el buey (90 x 160 cm., abierto), pero desgraciadamente su paradero actual se desconoce.

El mismo esquema compositivo aparece en la *Adoración de los Magos*, que comentamos, por lo que se refiere a la Virgen con el Niño y a los dos Magos







arrodillados, aunque en este caso Isenbrant parece preocupado por equilibrar la composición y para dotarla de una simetría nueva la simplifica. Contrapone al Rey negro, pero ya sin su acompañante, con la figura de san José que ocupa el lateral apuesto, tras la Virgen y no en el centro, del plano medio, como muestra la tabla de Gerard David. El esquema se convierte así en un ángulo ampliamente abierto hacia un fondo movido de perspectiva y caracteres renacentistas. Las arquitecturas adquieren mayor importancia en la pintura de Isenbrant, y al servicio del mismo deseo de novedad introduce elementos constructivos y decorativos de acento clasicista. Por otra parte, el murete que cierra el fondo por el que asoman desde el exterior la mula y el buey aporta matices más íntimos a la solemnidad de la *Adoración de los Magos*.

A Ambrosius Benson, contemporáneo de Isenbrant y que como él trabajó en el taller de Gerard David, le atribuye Friedländer otra *Adoración de los Magos* en paradero desconocido, en la que utiliza composición muy similar a la de la tabla de la colección madrileña, pero el escenario arquitectónico varía notablemente, con predominio de los elementos puramente decorativos sobre los constructivos.

En el color se advierte preocupación por una distribución armónica, aunque sobresale, como es típico en Isenbrant, el toque, en rojo brillante, de la túnica del Rey Mago arrodillado en primer término.

En el paisaje del fondo se alternan las pequeñas elevaciones, construidas a base de lonas redondeadas, con una multitud de figurillas a pie y caballo que se pierden en la lejanía procurando sentido de profundidad a la pintura.

El estilo del pintor aparece muy claro, con dibujo poco preciso y un tanto diluido por su característica manera de tratar el modelado con sombras muy difuminadas. Es una obra de calidades muy finas. No puede precisarse la fecha de la tabla porque no existen referencias sobre obras documentadas de Isenbrant. No obstante, y con las debidas reservas, podría situarse hacia 1525-1530.

Bibliografía (sobre Adrian Isenbrant):

Weale, 1864-1865, pp. 320-324.
Hulin de Loo, 1902, p. LXIII,
1902, pp. 67-68. Post, 1933, pp.
29 y ss.; 1947, p. 12. Marlier,
1957, pp. 45 y 55. Hernández
Perera, 1960, pp. 213 y ss. Fried-
länder, 1974. Bermejo, 1975, pp.
1-25.

Bibliografía (sobre la Adoración de los Magos):

Bermejo, 1975, pp. 1-25 (con bi-
bliografía sobre las pinturas que
se relacionan con la tabla ex-
puesta).

27.

MAESTRO DE LAS MEDIAS FIGURAS (primera mitad del siglo XVI)

San Jerónimo en el desierto

Oleo sobre tabla de roble

72 x 52 cm.

E. B.

MAESTRO DE LAS MEDIAS FIGURAS

A pesar de los numerosos estudios que se han consagrado a este pintor y la abundante obra conservada que se le atribuye, permanece como un artista anónimo, de la primera mitad del siglo XVI. Su actividad se sitúa hacia el final del primer tercio del siglo y dentro de un medio refinado y humanista. El nombre de Maestro de las Medias Figuras Femeninas, con el que se le conoce, viene dado porque en su obra abundan las representaciones de mujeres jóvenes, vistas a medio cuerpo, que leen o escriben en figura de Magdalenas o hacen música tocando el laúd o el clavicordio.

Otto Benesch sugirió la identificación de este maestro con un artista llamado Hans Vereycke, basándose en un dibujo existente en el Museo del Louvre, de París, que representa un *Paisaje con Jerusalén*, lleva una inscripción en francés y el nombre Hans Vereycke. Este paisaje aparece en una obra del maestro con el *Descanso en la huida a Egipto*, que se conserva en el Kunsthistorisches Museum, de Viena. Ya en 1902, G. Hulin de Loo, en su conocido Catálogo crítico de la Exposición de Brujas, cree que el pintor al que se refiere Benesch no es otro que Jan van Eecke, que fue maestro en Brujas en 1534 y murió en 1561. Por otra parte, la teoría de Benesch no ha sido aceptada por los autores que, posteriormente, se han ocupado de este problema. Georges Maslier, entre ellos, dice que Hans Vereycke y el Maestro de las Medias Figuras son dos pintores distintos, y M. Rostworowski opina que, existen grandes diferencias entre las pinturas catalogadas bajo el nombre de este maestro por lo que llega a la conclusión de que hay que admitir la existencia de varias manos. Lo más probable es que las diferencias se deban a la intervención de discípulos o colaboradores de su taller en el que se pintaría, sobre todo, para la exportación, lo cual explicaría las numerosas obras que aún se conservan o proceden de España.



Por gusto y temperamento está cerca de los pintores de la escuela brujense, pero, sin embargo, debió trabajar en Amberes y prueba de ello es que en los fondos de paisaje de sus pinturas se muestra como un ferviente admirador de Patinir. Por su humanismo y refinamiento se cree que pudo residir, también, durante algún tiempo en Malinas, donde, por entonces, se encontraban los centros humanistas de los Busleyden y los famosos Everardi y donde, posiblemente, adquirió el pintor su cultura clásica, musical y artística.

Al Maestro de las Medias Figuras le distingue un estilo que tiende a un preciosismo formulario que le hace fácilmente reconocible. Los modelos femeninos repiten unas figuras estereotipadas que se caracterizan por rostros de carnación delicada con ojos de dibujo almendrado. Tienen un encanto que





atraen y producen sensación de calma un tanto ausente de la realidad que los envuelve. Además de cuadros con las figuras femeninas que le dan nombre ha dejado numerosas pinturas de asunto religioso entre las que abundan las Adoraciones de los Magos, las Sagradas Familias y paisajes con san Jerónimo. Entre las de asuntos profanos destacan las dedicadas a escenas o figuras en las que es protagonista el tema musical.

SAN JERONIMO

San Jerónimo, de rodillas y, en primer término, centra la composición. Del lado derecho, en un árbol de tronco liso, apoya una imagen del Crucificado y de una rama baja cuelga la capa y el capelo cardenalicio del santo, en el tono rojo tradicional. A la izquierda del protagonista está el león que, habitualmente, acompaña a san Jerónimo y que, en este caso, parece estar a punto de devorar a una liebre que tiene bajo sus garras. Además de la cruenta realidad que muestra tiene, sin duda, un valor simbólico que puede referirse a la lucha entre el bien y el mal, entre el pecado y la inocencia.

En el plano medio y a pequeña escala, una reata de camellos atraviesa un puentecillo que cruza un riachuelo. La inclusión de estos exóticos animales, en un paisaje frondoso y húmedo, con picachos elevados, es una curiosa manera que utilizan los pintores septentrionales para darnos su idea del desierto.

El fondo se resuelve en un bello paisaje de calidades y colores muy cuidados que aportan un gran atractivo a la pintura. Una graciosa agrupación de construcciones rurales desciende desde la ladera de la parte montuosa hasta la llanura del valle que se forma junto al río. El último plano muestra una fortaleza amurallada que avanza en forma de proa hacia las aguas tranquilas de una bahía que queda aislada del resto del paisaje por un bosquecillo que constituye como una línea de separación, de un verde muy intenso. La estructura del paisaje y los tonos utilizados lo aproximan a la manera de hacer de Joaquín. Patinir, el gran paisajista al que se considera como el introductor de este género en la pintura flamenca. Ello se debe, sin duda, a la impresión que en el artista, conocido como Maestro de las Medias Figuras, debieron de tener las creaciones del personalísimo pintor de Amberes.

Dentro del grupo de obras que se atribuye al Maestro de las Medias Figuras, esta pintura con *san Jerónimo*, habría que incluirla entre las de calidad más fina y salida, sin duda, de la mano del propio artista con los caracteres típicos de su manera de hacer. La cabeza del santo, con la parte superior calva y un tanto plana aparece en numerosos ejemplares. Pueden servir de ejemplo la cabeza y el rostro del san José de la *Adoración de los Magos* del Germanichus Nationalmuseum de Nuremberg, en la actualidad en depósito en la Pinacoteca de Munich (Inv. No WAF 585; 64 x 68 cm.) y la del mismo santo en la *Sagrada Familia* de la National Gallery, de Londres (núm. 720; 82 x 62,5 cm.) Casi idéntico tipo muestra el san José del *Descanso en la huida a Egipto* de la colección Johnson, de Filadelfia (núm. 389; 82,5 x 58 cm.) y una composición

muy semejante, pero invertida, utiliza en otro *san Jerónimo* que apareció en la venta Störi, de Zurich, con el número 279 y que Friedländer recoge con paradero actual desconocido (38,5 x 29 cm.) Por lo que se refiere al paisaje, uno muy similar al de la tabla de la colección madrileña, puede verse en la puerta derecha del tríptico de la *Adoración de los Magos*, en la que aparece el Rey negro con su séquito, del Museo del Estado, de Berlín (núm. 1863; 113 x 69-28 cm.) con unos picachos casi idénticos. Por otra parte, el paisaje de la *Huida a Egipto*, del Kunsthistorisches Museum de Viena (núm. 950; 38,5 x 51,5) que se repite en un dibujo del Louvre, de París, presenta, también, numerosas analogías.

Bibliografía:

Hulin de Loo, 1902 pp. XXX-XXXIV. Benesch, 1943, pp. 269-282. Rostworowski, 1960, pp. 371-376. Hernández Perera, 1962, pp. 2-11. Marlierr, 1966, pp. 15-20. Friedländer, 1975, (para ilustraciones de las obras con las que se compara).

28.

EL BOSCO. Seguidor anónimo de, (primera mitad del siglo XVI)

Tormentos infernales

Oleo sobre tabla

54 x 42 cm.

E. B.

HIERONYMUS BOSCH, EL BOSCO (n. hacia 1450 - m. 1516) (influencia en sus seguidores)

Nació El Bosco en s'Hertogenbosch (Bois-le-Duc), hacia 1450, y falleció en la misma ciudad holandesa en 1516. Su familia estaba establecida allí, al menos, dos generaciones atrás y en ella ejercieron, también, como pintores su abuelo Jan van Aken y su padre Antonius van Aken. El fallecimiento de El Bosco se halla registrado en el *Obituario* de la Cofradía de Nuestra Señora, de la catedral de s'Hertogenbosch, a la que el pintor perteneció desde 1486 hasta su muerte y de la que se sabe tuvo gran importancia en la vida religiosa y social de la ciudad.

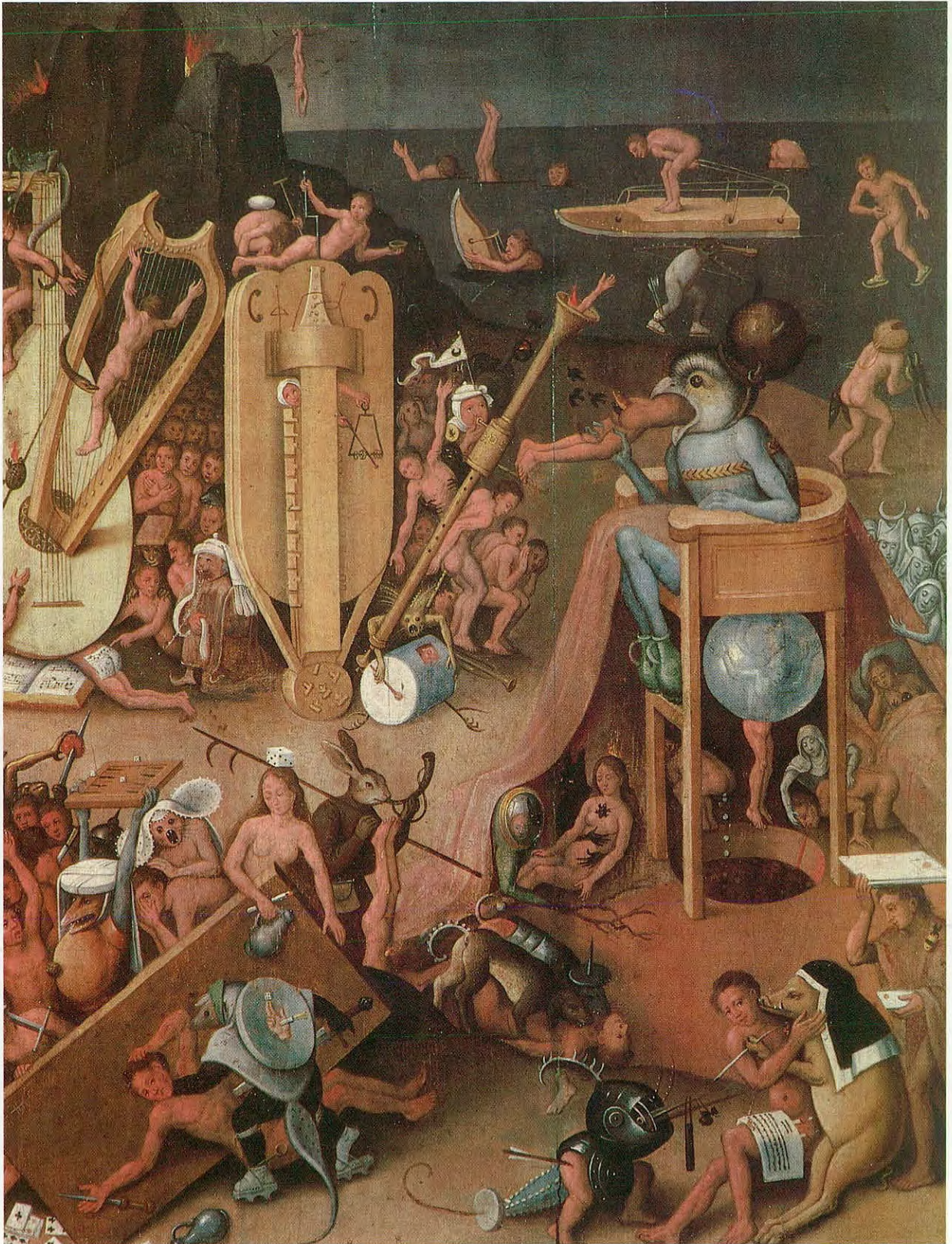
En 1478 se casó con Aleyd van Mervehne hija de una familia adinerada, y su labor en Bois-le-Duc está documentada desde 1480-1481 hasta el final de su vida. Tenía casa en la ciudad y estaba situada en la gran plaza del mercado. Precisamente para la iglesia de San Juan, de su villa natal, pintó dos trípticos, uno de los cuales es la *Adoración de los Magos* que se conserva actualmente en el Museo del Prado de Madrid.

El Bosco es uno de los más prodigiosos creadores de todos los tiempos. Su arte no muestra influencia de ninguna otra escuela o artista y en sus composiciones se sirve de la iconografía y simbolismos corrientes en la Edad Media, pero elaborados en forma de mensajes que, interpretados por su genio singular han dado lugar, en el curso del tiempo, a muy diversas teorías. Se ha tratado de entenderlo a través de posibles contactos con una cofradía de místicos que aspiraban a purificar las costumbres, luchar contra la corrupción del clero y renovar la religión.

Como la mayoría de los pintores holandeses siente un gran amor por el paisaje y en este aspecto se le puede considerar como un mago de la luz al conseguir el lirismo de los cielos transfigurados por el resplandor de un incendio. Sus paisajes no son, solamente, un fondo de decorado, sino que participan del sentido general de la obra e incluso le sirven de apoyo por su forma y color porque la actitud de El Bosco ante la naturaleza es asombrosamente moderna.

Ya en vida gozó de gran prestigio. Felipe el Hermoso y Margarita de Austria poseyeron obras de su mano. El cardenal Grimani tenía tres pinturas suyas en su casa de Venecia. Felipe de Guevara, coleccionista español e hijo del







El Bosco, *Infierno*, puerta derecha del tríptico *El jardín de las delicias*, Museo del Prado.

conservador de las tapicerías de Margarita de Austria, reunió hasta seis cuadros de El Bosco. Felipe II adquirió esta colección y compró numerosas obras del pintor por el que el rey sentía verdadera pasión.

Algunos de los cuadros que se tienen por originales de El Bosco están firmados, pero, también, aparece la imitación de su firma en otros que son copias de imitadores. Ninguna de sus pinturas está fechada, lo que supone un problema de difícil solución para establecer la cronología de su obra.

La influencia del arte y de las composiciones imaginativas de El Bosco está muy extendida entre los pintores a lo largo de todo el siglo XVI y artistas como Pieter Huys, Gilles Mostaert y Jan Mandyn, le deben lo esencial.

El nombre del pintor es Hieronymus van Aken, pero se añadió Bosch, y el que utilizó para firmar sus obras fue: jheronimus bosch.

TORMENTOS INFERNALES

Se trata de una pintura que repite, puntualmente, la mitad inferior de la puerta derecha del tríptico de El Bosco, *El Jardín de las Delicias*, que se conserva en el Museo del Prado, de Madrid (núm. 2.823; 220 x 97 cm.) y en la que se representa el *Infierno*.

La composición de esta tabla no tiene variante alguna con respecto a la creación de El Bosco. La sigue hasta en los más pequeños detalles y solamente en la parte superior, al no reproducir la composición completa de la pintura de El Bosco, que se continúa por las barcas donde apoyan los troncos del "huevo vegetal", de la puerta del *Infierno*, es donde el autor de esta imitación boschiana, tiene que recurrir a terminar la escena con un remate inventado. Ciertamente, no resulta muy imaginativo, pues su aportación se reduce a una banda horizontal de celaje que coincide, precisamente, con la línea del horizonte y a colocar unos peñascos oscuros en el ángulo superior izquierdo de los que surgen unos focos de fuego y llamas inspirados, también, en El Bosco, además de situar, en la cima del pico más próximo a la zona del agua, una larga rama de la que pende una figurilla desnuda colgada por los pies.

El hecho de que, tanto los elementos fantásticos que figuran en la escena, como los personajes que en la misma intervienen, se ajusten de forma tan idéntica a la creación de El Bosco, dificulta la posible identificación del autor de la tabla. Sin embargo, existen aspectos técnicos que difieren lo suficiente para establecer conclusiones que permiten emitir una opinión más concreta, aunque sólo utilizable como hipótesis, para situarla dentro del ambiente artístico donde, posiblemente, se realizó.

El dibujo, menos conciso que el habitual en El Bosco, un modelado más blanco y un colorido de tonos sordos y próximos a los de Bruegel, acercan esta obra al estilo de Pieter Hugs, pintor de la escuela de Amberes, donde nace hacia 1519.

No obstante, aunque este artista se inspira en las llamadas *diablerías* de El Bosco, no se sabe que copie literalmente, como es el caso de la tabla expuesta, ninguna de sus obras, por lo que parece más prudente pensar en algún pintor de su entorno o de su propio taller cuyo nombre se desconoce por el momento.

Por otra parte, los caracteres técnicos señalados, evidencian una fecha muy posterior o la etapa activa de El Bosco que, como se sabe, muere en 1516 y con base a esa técnica y al estilo que puede apreciarse a pesar de la total imitación de la creación boschiana, en la puerta del *Infierno*, del Prado, parece probable situar la pintura hacia los últimos años de la primera mitad del siglo XVI.

La comparación, entre las dos obras citadas, es lo bastante expresiva para constatar las razones de los detalles apuntados.

Bibliografía:

Se recoge la fundamental.

Tolnay, 1937. Baldass, 1943 y 1959. Combe, 1946 y 1957. Boss- here, 1947. Fraenger, 1947 y 1952. Linfer, 1959. *Catálogo de la Exposición s'Hestogenbosch*, 1967. Gombrich, 1967. Slatkes, 1976. Begamn, 1979.

ANONIMO FLAMENCO DEL SIGLO XVI

Tríptico de la Anunciación; izquierda, Adoración de los pastores; derecha, Adoración de los Magos

Oleo sobre tabla

77 x 65 - 27 cm.

E. B.

ANONIMO FLAMENCO DEL SIGLO XVI

La *Anunciación*, de la tabla central, sigue la iconografía tradicional del tema en la pintura flamenca con apego a las actitudes de los personajes creados ya en las composiciones de Rogier van der Weyden. Sin embargo, la presentación de la escena responde plenamente a las novedades introducidas por el arte renacentista.

Los detalles que muestran el deseo de modernidad se refieren, en primer lugar, a la importancia que se concede a los personajes limitando la construcción del escenario a lo puramente imprescindible para crear el ambiente adecuado. Por otro lado, se advierte un manifiesto deseo de equilibrio de volúmenes y de simetría. En la escena de la *Anunciación* adquiere una importancia fuera de lo habitual, el tradicional jarro de azucenas porque ocupa, justamente, el centro de la tabla y porque las líneas simples y precisas de la vasija, con un foco de luz que incide en ella, viene a centrar la atención sobre el significado del asunto representado a lo que contribuye el círculo intensamente luminoso que rodea a la paloma del Espíritu Santo y la apertura de Gloria, en línea con la cabeza de la Virgen.

Otra nota destacable es el contraste entre la sensación de estabilidad y serena calma que produce la figura de María, de rodillas y con el manto ampliamente desplegado en su entorno y el extraordinario movimiento del ángel con los paños de la túnica y de la capa ondulándose como impulsados por el viento. La filacteria se enrosca en el cetro con un movimiento ascendente que viene a subrayar las clásicas palabras de la salutación, que al llenar el espacio que queda entre el rompimiento de Gloria y las azucenas.



La puerta izquierda con la *Adoración de los pastores* insiste en el mismo espíritu renovador y aparece en ella, claramente, la división entre el cielo y la tierra porque el rompimiento de Gloria ya no es un pequeño espacio simbólico, sino que adquiere mayores proporciones como va a ser la moda en la pintura de los años finales de la primera mitad del siglo XVI. Al igual que en la *Anunciación*, el escenario, prácticamente, no existe y, sin embargo, quedan símbolos tradicionales como lo es la luz que envuelve cuerpecillo del Niño, recién nacido, que al estar fuertemente iluminado cumple dos misiones, la simbólica de presentarlo como Luz del Mundo y la técnica de actuar, con un incipiente sentido tenebrista, de foco luminoso que, desde abajo ilumina la escena y, con mayor intensidad, los rostros de los personajes y las cabezas de la mula y el buey dejando el resto en penumbra. Como contraste aparece en lo alto la zona de Gloria enmarcada por nubes donde resaltan los ángeles ataviados con túnicas en colores suaves.





La *Adoración de los Magos*, de la puerta derecha, tiene una composición en diagonal escalonada que va desde san José, al fondo izquierdo, a la del Mago arrodillado, en primer término, y así la Virgen, sentada, con el Niño ocupa el lugar de honor, en el centro. El resto de los participantes en la escena se desplazan a un segundo plano, pero sus cabezas alcanzan a ocultar un mínimo paisaje que apenas si se advierte en la lejanía. El escenario, también aquí, carece de importancia para el autor de la tabla y se reduce a un esquemático atrio o portalón en ruinas que, aunque cuenta poco en el conjunto, sirve de nota ambiental a la escena.

En el colorido de las tres tablas destaca la preferencia por las tonalidades cálidas con predominio de los rojizos mezclados con marrones y castaños, con matices más bien opacos que, por lo mismo, sirven para resaltar las zonas blancas, sobre todo la túnica del ángel de la *Anunciación* que resulta particularmente atractiva.

En cuanto a la autoría del tríptico no es fácil encontrar el nombre de un artista determinado al que pueda atribuirse con certeza. Puede sí decirse que la pintura y el dibujo de las tablas inclinan a pensar en la obra de un maestro que domina la técnica y las calidades, y quizás, se trate de artista con poca obra por lo que se carece de los elementos comparativos suficientes para emitir una opinión segura. Parece que se ha atribuido a Pedro Alemany, pero ni el soporte, en tabla fina, ni la propia concepción de los temas, ni la calidad aconsejan mantener esta atribución.

Por lo que se refiere a la fecha de este tríptico, teniendo en cuenta las consideraciones apuntadas parece posible situarla en los últimos años de la primera mitad del siglo XVI.



BIBLIOGRAFIA

ALBAREDA

Albareda, Hermanos: Los primitivos de la iglesia de Lanaja. Rev. "Aragón", números 125 y 126. Zaragoza, 1936.

BALDASS

Baldass, L. von: Hieronymus Bosch. Viena, 1943 y 1959.

BATLLE

Batlle i Hugueta, P.: "Ramón de Mur, pintor de Tarragona, maestro de Sant Jordi". Homenaje a Rubio i Lluch. Barcelona, 1936 (Vol. II).

BEGMAN

Begman, M.: Hieronymus Bosch and Alchemy. A Study of the St. Anthony Triptych, 1979.

BENESCH

Benesch, O.: The name of the Master of the Half Lengths, en Gazette des Beaux Arts, 6^o per. Vol. 23, 1943.

BERMEJO, 1962

Bermejo, E.: Juan de Flandes. Artes y Artistas. C.S.I.C., Madrid, 1962.

BERMEJO, 1975

Bermejo, E.: Nuevas pinturas de Adrián Isenbrant en España, en Archivo Español de Arre. Vol. XLVIII, número 189, 1975.

BERMEJO, 1977

Bermejo, E.: Un tríptico del Maestro de Francfort en colección particular de Valladolid, en Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Universidad de Valladolid, XLIII, 1977.

BERMEJO, 1980

Bermejo, E.: La pintura de los primitivos flamencos en España. Madrid, 1980.

BOSQUE

Bosque, A.: Quentin Metsys. Bruselas, 1975.

BOSSHERE

Bosshere, J. de: Jérôme Bosch. Bruselas, 1947.

CAMON

Camón Aznar, J.: Pintura medieval española. "Summa Artis", XXII. Madrid, 1966.

CATALOGO GENERAL DE LA EXPOSICION HISTORICO-EUROPEA, 1892-1893

Madrid, 1980

CATALOGO DE LA COLECCION MARSHALL

CATALOGO DE LA EXPOSICION S'HESTOGEN BOSCH

Jheronymus Bosch. Noordbrabant Museum, 1967.

COMBE

Combe, J.: Jérôme Bosch. París, 1946 y 1957.

DALMASES Y JOSE I PITARCH

Dalmases, N. de y José i Pitarch, A.: L'Art Gotic S. XIV-XV. Historia de l'Art Catalá. Vol. III. Barcelona, 1984.

DELEN

Delen, A. J. J.: Wie was de "Meester van Francfort", en Miscellanea Leo Van Puyvelde. Bruselas, 1949.

DONOSO

Donoso, M. R.: Guía del Museo Provincial de Huesca. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1968.

DURAN

Durán i Samperé, A.: El pintor Pere García de Benavarre, en Burletí dels Museus d'Art de Barcelona, número 39. Agosto, 1934.

FRAENGER

Fraenger, W.: Hieronymus Bosch. Coburgo, 1947, y Londres, 1952.

FRIEDLÄNDER, 1917

Friedländer, M. J.: Der Meister von Frankfurt, en Jahrbuch der Königlich Pruss, Kunstsamm. Berlín, 1917.

FRIEDLÄNDER, 1938

Friedländer, M. J.: Quentin Massys: Reflexions on his Development, en Burlington Magazine, LXX, 1938.

FRIEDLÄNDER, 1967

Friedländer, M. J.: Early Netherlandish Painting, II. Comentarios y notas por Nicole Veronée Verhaegen. Leyden-Bruselas, 1967, y Supplements (vol. I-XIII). Master of Flemalle.

FRIEDLÄNDER, 1971

Friedländer, M. J.: Early Netherlandish Painting, VII. Quentin Massys. Comentarios y notas por H. Pauwels. Leyden-Bruselas, 1971.

- FRIEDLÄNDER, 1974**
Friedländer, M. J.: Early Netherlandish Painting, XI. The Antwerp Mannerist. A. Isenbrant. Comentarios y notas por H. Pauwels. Leyden-Bruselas, 1974.
- FRIEDLÄNDER, 1975**
Friedländer, M. J.: Early Netherlandish Painting, XII. Comentarios y notas por H. Pauwels. Leyden-Bruselas, 1975.
- GOMBRICH**
Gombrich, H.: The earliest Description of Bosch's Garden of Earthly Delights, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXX, 1967.
- GUDIOL, 1955**
Gudiol Ricart, J.: Pintura gótica, "Ars Hispaniae", IV. Madrid, 1955.
- GUDIOL, 1966**
Gudiol Ricart, J.: El pintor Diego de la Cruz, en "Goya", número 70, 1966.
- GUDIOL, 1971**
Gudiol Ricart, J.: Pintura Medieval en Aragón. Zaragoza, 1971.
- GUDIOL Y ALCOLEA**
Gudiol Ricart, J., y Alcolea i Blanch, S.: Pintura Gótica Catalana. Barcelona, 1986.
- HERIARD**
Heriard Dubreuil, M.: Valencia y el Gótico Internacional. 2 vols. Valencia, 1987.
- HERNANDEZ PERERA, 1960**
Hernández Perera, J.: La obra de Adrien Isenbrant en España, en "Goya", número 34, 1960.
- HERNANDEZ PERERA, 1962**
Hernández Perera, J.: Museo Español del Maestro de las Medias Figuras, en "Goya", vol. 49, 1962.
- HOOGEWERFF**
Hoogewerff, G. J.: De Noord-Nederlandsche Schilderkunst, vol. 3^o. La Haya, 1938.
- HULIN DE LOO**
Hulin de Loo, G.: Bruges, 1902. Exposition de Tableaux Flamands des XIV, XV et XVI siècles. Catalogue critique, 1902.
- HULIN DE LOO, 1902**
Hulin de Loo, G.: Annales de la Federation Arch. et Hist. de Belgique, XVI. 1902.
- JOSE I PITARCH**
José i Pitarch, A., con varios autores: La pintura gótica en la Corona de Aragón. Catálogo exposición. Zaragoza, 1980.
- LACARRA**
Lacarra Ducay, M. C.: Primitivos aragoneses en el Museo Provincial de Zaragoza. Catálogo. Seminario de Arte Aragonés, vols. XVI-XVIII, 1970. Zaragoza, 1970.
- LACARRA**
Lacarra Ducay, M. C., y varios autores: La pintura gótica en la Corona de Aragón. Catálogo exposición. Zaragoza, 1980.
- LAMENTANI VIRDIS**
Lamentani Viridis, C.: Moralismo e satira nella tarda produzione di Quentin Metsys, en *Storia dell'Arte*, XX, 1974.
- LINFER**
Linfer, C.: Hieronymus Bosch. Londres, 1959.
- LOPEZ MATA**
López Mata, T.: El barrio y la iglesia de San Esteban de Burgos. Burgos, 1946.
- MARLIER, 1957**
Marlier, G.: Ambrosius Benson et la Peinture à Burges au temps de Charles-Quint. Damme, 1957.
- MARLIER, 1966**
Marlier, G.: Wer ist der Meister der Weiblichen Halbfiguren, en "Gemälde bedeutender niederländischen Meister des 17 Jahrhunderts". Viena, 1966.
- MAÑAS, 1968**
Mañas Ballestín, F.: El rerabdo de las sanras Jura y Rufina de Maluenda. A.E.A. Tomo XLI, número 164. Madrid, 1968.
- MAÑAS, 1979**
Mañas Ballestín, F.: Pintura gótica aragonesa. Zaragoza, 1979.
- MICHEL**
Michel, E.: Le maître de Francfort, en *Gazette des Beaux Arts*, 6^o per. XII, 1934.
- PANOFSKY**
Panofsky, E.: Early Netherlandish Painting: Its Origins and character, I. Cambridge (Mass.), 1953.
- POST**
Post, Ch. R.: A history of Spanish Painting. Vols. I-XIII. Cambridge (Mass.), 1930-1966.
- POST, 1959**
Post, Ch. R.: Diego de la Cruz, en *Gazette des Beaux Arts*, 1959 (1).
- ROSTWOROWSKI**
Rostworowski, M.: Dwa Obrazy Mistrza Portfigur Kobiecycck na Wystawie Malarstwa Niderlandzkiego W Museum Narodowym W Warszawie, en *Biuletyn Historii Sztuki*, vol. 22, número 4, 1960.
- SANCHEZ GOZALBO**
Sánchez Gozalbo, A.: Pintores de Morella. Noticias y documentos de los siglos XIV y XV. Castellón de la Plana, 1945.

SANKES

Sankes, M.: Les Primitifs Flamands: Dessins du XVème siècle. Groupe Van der Weyden. Bruselas, 1969.

SARALEGUI, 1933

Saralegui, L. de: En torno a los Serra. Museum, vol. VII, número 8. Barcelona, 1933.

SARALEGUI

Saralegui, L. de: Pintura medieval en Valencia. A.A.V., 1935, 1952, 1954, 1956, 1957, 1958 y 1959.

SARALEGUI, 1941

Saralegui, L. de: Pedro Nicolau, en Almanaque de las Provincias, 1941.

SARALEGUI, 1941 y 1942

Saralegui, L. de: Pedro Nicolau. B.S.E.E., 1941 y 1942.

SLATKES

Slatkes, L. J.: Hieronymus Bosch and Italy, en Art Bulletin, LVII, 1976.

SUREDA

Sureda, J.: El Gòtic Català. Pintura. Barcelona, 1977.

TOLNAY

Tolnay, C. de: Hieronymus Bosch. Basilea, 1937.

TONUBA

Tonuba, J. M.: A flemallesque Virgin with the flower, en Burlington Magazine, 1930.

TORMO

Tormo, E.: La pintura aragonesa cuatrocentista y la retrospectiva de la Exposición de Zaragoza, en Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1909.

TORRALBA

Torralba Soriano, F., y varios autores: Aragón, Tierras de España. Madrid, 1977.

VALENTINER

Valtiner, W. R.: Jan de Vos the Master of Frankfort, en The Art Quarterly, VIII, 1945.

VANAISE

Vanaise, P.: Le Triptyque de la Deploration de l'église de Watervliet, en Bulletin de l'Institut Royale du Patrimoine Artistique, IX, 1966.

VANDEVIVERE.

Vandevivere, I.: La Cathedrale de Palencia et l'église paroissiale de Cervera de Pisuega. Les Primitifs Flamands. Bruselas, 1967.

VANDEVIVERE Y BERMEJO

Vandevivere, I., y Bermejo, E.: Catálogo de la Exposición Juan de Flandes. Museo del Prado. Febrero-marzo, 1986. Madrid, 1986.

VERONÉE-VERHAEGEN

Veronée-Verhaegen, N.: Iconographie (Le triptyque de la Deploration de l'église de Watervliet), en Bulletin de l'Institut Royale de Patrimoine Artistique, IX, 1966.

WEALE

Weale, W. H. J.: En le Beffroi II, 1864-1865.

WINKLER, 1965

Winkler: Master Drawings. T. S., número 2, 1965.

YOUNG

"Spanish Painting from International Gothic to Goya", en "Apollo", vol. CXV, nº 244, junio de 1982, pp. 7 y os.

PROCEDENCIA DE LAS OBRAS

Madrid, Caja Madrid, número 28.

Madrid, colecciones particulares cuyos propietarios han preferido permanecer en el anonimato: números 7, 12, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27 y 29.

Madrid, Fondo de Arte Masaveu: números 2, 15 y 17.

Madrid, D. Antonio Pedrol Rius: números 1, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 18 y 21.

INDICE DE AUTORES Y DE OBRAS

| | |
|---|-----|
| 1. MAESTRO DE CUBELLS: Retablo de la Historia de la Virgen | 18 |
| 2. MAESTRO DE CUBELLS: Retablo de los santos Juanes | 26 |
| 3. MAESTRO JACOBO: San Martín | 32 |
| 4. PERE NICOLAU: Entrega de las llaves a san Pedro | 36 |
| 5. PERE LEMBRI: Funerales de la Virgen | 40 |
| 6. CIRCULO DEL MAESTRO DE LANAJA: Santo Tomás | 44 |
| 7. ESCUELA DE RAMON DE MUR: Virgen con Niño y Crucifixión .. | 48 |
| 8. MAESTRO DE VIELLA: Santa Ana, la Virgen y el Niño con san Juan Bautista | 58 |
| 9. FRANCISCO SOLIVES: San Bartolomé | 60 |
| 10. MARTIN BERNAT. San Martín | 64 |
| 11. MIGUEL XIMENEZ. San Jerónimo | 66 |
| 12. MAESTRO DE ALFAJARIN. Calvario | 68 |
| 13. MAESTRO DE MONTERDE. Exequias de un obispo | 70 |
| 14. MAESTRO DE GOTOR. San Antón | 72 |
| 15. FERNANDO GALLEGO. Descenso de Cristo a los Infiernos | 74 |
| 16. MAESTRO DE PALANQUINOS. Milagro Monte Gargano | 76 |
| 17. DIEGO DE LA CRUZ. Caballero de rojo | 78 |
| 18. MAESTRO DE PAREDES. San Juan | 80 |
| 19. MAESTRO DE CUEZA. San Miguel. Combate de ángeles con demonios descrito en el Apocalipsis | 82 |
| 20. MAESTRO DE CUEZA. San Miguel pesando las almas | 84 |
| 21. ANÓNIMO FLAMENCO DEL SIGLO XVI. Virgen con el Niño | 86 |
| 22. ROBERT CAMPIN (Maestro de Flemalle). Seguidor de. Virgen con el Niño de la Flor | 88 |
| 23. JUAN DE FLANDES. Calvario | 92 |
| 24. QUENTIN METSYS. Atribuido a. Anunciación | 98 |
| 25. MAESTRO DE FRANCFORT. Tríptico: Crucifixión, Magdalena y Verónica | 104 |
| 26. ADRIAN ISENBRANT. Adoración de los Magos | 112 |
| 27. MAESTRO DE LAS MEDIAS FIGURAS. San Jerónimo | 116 |
| 28. EL BOSCO. Seguidor anónimo de. Tormentos infernales | 120 |
| 29. ANONIMO HISPANO-FLAMENCO. Tríptico de la Anunciación ... | 124 |

Esta exposición ha sido organizada por la
DIRECCION GENERAL DE PATRIMONIO
CULTURAL de la CONSEJERIA DE CULTURA
DE LA COMUNIDAD AUTONOMA
DE MADRID con la colaboración de la
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE
SAN FERNANDO

Consejero de Cultura:

Ramón Espinar Gallego

Directora General de Patrimonio Cultural:

Araceli Pereda Alonso

Comisario:

José María de Azcárate Ristori

Coordinación general:

Alfredo Pérez de Armiñán

Coordinación exposición:

Teresa Zaragoza Rameau

Diseño y concepto de la exposición:

Macua & García-Ramos, Equipo de Diseño, S. A.

Gestión administrativa:

Rosalía Domínguez

Isabel Escribano

Documentación:

Mercedes Aznar

Luz Gaztelu

Gloria Esparraguera

María Carmen García-Fresneda

Patricia Giménez-Arnau

Asesoramiento técnico (instalaciones de la sala):

Enmanuela Gambini

Tratamiento de conservación de obras expuestas:

Paloma Pérez de Armiñán

Enrique Quintana

Paula de la Serna

Clara Quintanilla

Paloma Ruano

Jorge Gómez-Acebo

Dirección de montaje:

Macua & García-Ramos

Transporte y montaje:

Macarrón, S. A.

Seguros:

La Unión y el Fénix

Diseño del cartel y del catálogo:

Macua & García Ramos, Equipo de Diseño, S. A.

Maqueta de catálogo:

Paloma Muñoz

Fotografía:

Gonzalo de la Serna

Impresión y fotocomposición:

T. G. FORMA, S. A.

Rufino González, 14. 28037-Madrid

SUMARIO

Palabras preliminares

Ramón Espinar, Consejero de Cultura
y Deportes de la Comunidad de Madrid..... 5

Presentación

Araceli Pereda Alonso, Directora General
de Patrimonio Cultural..... 7

Introducción a la exposición:

Tablas españolas y flamencas 1300-1550,
por José María de Azcárate Ristori..... 11

Catálogo de obras expuestas..... 17

Bibliografía..... 129

Índice de autores y de obras..... 133

Comunidad de  Madrid

CONSEJERIA DE CULTURA

DIRECCION GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL