

Varia

TRES TABLAS MEDIEVALES ESPAÑOLAS EN LA GALERÍA NACIONAL DE PRAGA. (NOTAS A LA PINTURA MEDIEVAL ESPAÑOLA EN COLECCIONES CHECAS)

PAVEL ŠTĚPÁNEK*

Resumen

Se estudian tres pinturas medievales de escuela española conservadas en colecciones checas, que pueden contribuir a un mejor conocimiento de los maestros a los que se atribuyen.

Three medieval paintings from the Spanish School, kept in czech collections are studied, contributing to a better knowledge of the master to which they are attributed.

* * * * *

1.

Dentro de las colecciones de la Galería Nacional de Praga, el arte español forma —a pesar de contar con algunas obras de maestros como El Greco, Ribera, Murillo y Goya— un conjunto muy reducido y poco importante comparado con el flamenco, italiano, holandés y alemán, por ejemplo. El conjunto estudiado, es decir las tablas góticas, es aún más limitado y, además, poco coherente: contiene tres tablas; dejamos para otra ocasión, por razones de espacio, otras pinturas y tres esculturas. Claro que en el panorama mundial significa muy poco, pero como en Chequia son muy reducidas las muestras de este tipo, merecen una gran atención. Además, hay que adelantar que estas obras son en su mayoría de adquisición bastante reciente, del siglo XIX o XX¹.

* Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad de Olomouc, en la República Checa.

¹ He estudiado estas obras españolas en mi tesis de licenciatura, recomendada en 1973 como tesis doctoral, que sigue siendo inédita como conjunto (*Las pinturas y esculturas españolas en la colección de arte antiguo de la Galería Nacional de Praga*, manuscrito 364 pp., catálogo). Mientras tanto, pude preparar una exposición en la que aquellas piezas, consideradas españolas, fueron expuestas: *Španělské umění 14-16. století (Arte español del siglo XIV al XVI)*, Galería de Bohemia Central, Praga, diciembre 1984-febrero 1985. Un brevisimo resumen de los resultados se ha publicado en: La pintura española en la Galería Nacional de Praga, *Arte español* 3, 1968/9, pp. 222-235 y lo mismo en *Ibero-Americana Pragensia* III, 1969, pp. 181-202, y, finalmente en: Pinturas y esculturas góticas españolas en la Galería Nacional de Praga. *Anuario de Estudios Medievales* (Barcelona) 1991, n.º 20, pp. 349-356.

Cronológicamente, la primera es una *Virgen con niño sentada* (fig. 1)², inventariada como obra del norte de Italia de la primera mitad del siglo XV. Ambas figuras rellenan el espacio vertical. El niño Jesús lleva en su mano izquierda la manzana, levantando la derecha para bendecir. La manzana está situada en el cruce del eje vertical del cuadro y de la sección de oro desde arriba. No es una casualidad, pues simboliza tanto la tierra salvada por Cristo, cuyo nacimiento fue una promesa de la próxima salvación de la Humanidad, como es un atributo de la Virgen, la nueva Eva³. En el sentido más amplio se refiere a su futuro gobierno por Cristo⁴.

Sin embargo, la tabla ostenta clarísimas características de la escuela aragonesa: el propio marco decorativo trilobulado, los nimbos, la corona de la Virgen y la bordura de su manto, formado por líneas ornamentales un poco rígidas, que son pruebas irrefutables en este sentido.

El efecto decorativo está aumentado por un marco dorado, bordeado a los lados por columnas torsas sobre las que apoya un arco trilobulado con motivos flamígeros con tracería. El triple arco señala —como es habitual en la pintura medieval— el carácter protector del espacio⁵.

Es remarcable la estilización a que se somete a todas las formas (caras, manos y paños) de acuerdo a un ritmo lineal de curvas fluidas, que parte del estilo internacional, más exactamente del perviviente *bello estilo* con una marcada tendencia rítmico-lineal. Los cabellos cuidadosamente dibujados del niño guardan todavía bastante relación con el linealismo abstracto, pero la forma de los paños ya sugiere el conocimiento de los paños quebrados del nuevo estilo.

Sin embargo, en la concepción global puede observarse un mayor realismo y rudeza en las formas, indudablemente relacionable con el ale-

² Núm. O 11 730, temple sobre tabla, 97 x 55 cm, a través del Museo de Artes Decorativas / Industriales/ de Praga en 1968 (acta nr. 1166/67), donde la tabla fue inventariada como obra *norditaliana* de la primera mitad del siglo XV bajo el nr. 295/1. Según una inscripción en la ficha de la Galería Nacional procedió de la «*propiedad de los Lobkowicz*», aunque no sea cierto. Luego fue prestada a la hoy desaparecida Galería de Bohemia Central (transformada en Museo de Artes Plásticas Moderna) - *Sbírký starého umění 15-19. stol. Zámek v Nelahozevsi. Průvodce a seznam exponátů* (Colecciones de arte antiguo de la Galería de Bohemia Central en el palacio de Nelahozeves). Středočeská galerie, Praha 1978, nr. 18. - *Sbírký starého umění 15-19. stol. Zámek v Nelahozevsi. Dodatek k průvodci a seznamu exponátů*. (Colecciones de arte antiguo del siglo XV al XIX, Palacio de Nelahozeves, Suplemento). Středočeská galerie, Praha 1979, nr. 20.

³ Jaroslav STUDENÝ, *Křesťanské symboly* (Símbolos cristianos), Olomouc 1992, p. 101.

⁴ Gerd HEINZ-MOHR, *Lexikon symbolů. Obrazy a znaky křesťanského umění* (Léxico de símbolos. Imágenes y signos del arte cristiano), Praha 1999, p. 79 —habla aquí también de la importancia de la joya de coronación—, que es la manzana. J. C. COOPEROVÁ, *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů* (*Enciclopedia ilustrada de símbolos tradicionales*), Praha 1999, p. 62 recuerda aún el significado del «Nuevo Adán» y de la salvación.

⁵ Ingrid RIEDEL, *Obrazy v terapii, umění a náboženství. Interpretace obrazů z pohledu hlubinné psychologie* (Imágenes en terapia, arte y religión. Interpretación de los cuadros desde el punto de vista de la psicología de profundidad), Praha 2002, p. 106.



Fig. 1. Bonanat Zaortiga, Virgen con niño sentada. Galería Nacional de Praga.

jamiento de las bases del bello estilo. El dibujo, en efecto, tiene el ritmo lineal del gótico internacional de la primera mitad del siglo XV. La estilización muy personal de la anatomía del Niño (la nariz, las manos y los pies) hace factible identificar a su autor.

La fuerza de la expresión elemental consiste en la supremacía de la escala de los tonos calientes en contraste con el manto azul (rojo por dentro), separado por un borde dorado. El azul es considerado como un color de misterio, relacionable con lo que nos trasciende hacia las alturas, con lo trascendente⁶. De las caras tipizadas trasciende un esfuerzo por aumentar el volumen y hasta cierto punto individualizar y captar el elemento psicológico de la relación entre la madre y el niño.

En cuanto al sentido de los elementos decorativos secundarios, puede recordarse de general y en el ambiente checo, como lo definió el historiador checo Albert Kutal⁷: «*También las coronas, los nimbos y los regalos suelen ser de relieve, materialmente notable, en los que se abandona cualquier sugerencia de relaciones espaciales: Suelen representarse —como objetos en cuadros cubistas— en su objetualidad y materialidad absoluta, no perturbadas por la óptica falseada. Como un espacio ilimitado y una luz interior también aquí la insistencia en la preciosidad del material que simboliza los valores espirituales, es más bien un residuo o mejor dicho, una vuelta a la edad media aún anterior*».

Las características del cuadro arriba mencionadas nos llevan a clasificarlo en la escuela española, concretamente en la aragonesa de la tendencia italianizante del estilo gótico internacional de la primera mitad del s. XV que se inició en Aragón, bajo influencia valenciana, con el pintor Juan Lévi⁸. Los nimbos fuertes, plásticos, los bordados así como los finos complementos decorativos bastante frecuentes, que hacen resaltar broches, perlas u otros detalles, son ante todo frecuentes en la escuela catalano-aragonesa, aunque también, por ejemplo, Carlo Crivelli (1430/35-1493) y otros primitivos venecianos solían utilizar de vez en cuando un relieve plástico para destacar el nimbo. Difieren, sin embargo,

⁶ Ingrid RIEDEL, op. cit., p. 13, Jan Baleka, *Modř. Barva mezi barvami* (El azul. Color entre colores), Praha 1999, pp. 48-96.

⁷ Albert KUTAL, *České umění gotické* (Arte gótico checo), Praha 1972, p. 62. Este fenómeno lo encontramos también en cuadros italianos, como por ejemplo en Antonio da Viterbo, quien tiene en sus cuadros después de 1450 decorados plásticos, igualmente que Francesco d'Antonio en el cuadro *Madonna col Bambino*, donde el pintor trata el cabello en forma de cuerditas, casi como se ve en el cuadro de Zaortiga. También Carlo Crivelli (1430-1493) utiliza joyas de volumen en *La Vergine col Bambino* de la Pinacoteca Vaticana. Los encontramos incluso en la pintura alemana, sobre todo franca y norimberguesa.

⁸ *Les primitifs aragonais, XIV-XV siècles*. Musée de Beaux-Arts, Pau, Janvier-Mars 1971, p. 10 (introducción de M. DURLIAT). Decisiva es la contribución de Philippe Comte, *Préface Historique*, pp. 13-48, a la cual haré referencias). Una característica similar véase José GUDIOL, *Pintura gótica*, Ars Hispaniae, Madrid, 1955, p. 163.

sobre todo en lo técnico. En España alcanzó esta manera una gran personalidad. Una gruesa capa de estuco en relieve le da a la decoración de las tablas, que componen un retablo, una profusión casi oriental. Según algunos investigadores es testimonio de una síntesis del gusto español, moro y judío. En algunos casos estos elementos plásticos sirven, igual que el punteado⁹ —como guía de atribución más segura que la propia composición—, el color y la pincelada, muchas veces borrada por el tiempo y cambiada por repintes. En la pintura catalano-aragonesa se mantiene este gusto hasta inicios del siglo XVI, quizá debido al hecho de que en Aragón siguen perviviendo los tres grupos de población en el más estrecho contacto¹⁰. Volviendo a la pintura de Praga, los detalles y rasgos concretos llevan a compararla con cuadros de características similares, sobre todo con la *Virgen entronizada con ángeles músicos* de las colecciones del Instituto Staedel en Frankfurt sobre el Meno, atribuida al llamado Maestro de Burnham, identificado, como vamos a ver más adelante, con Bonanat Zaortiga, activo en Zaragoza¹¹. Todos los elementos señalados nos llevan directamente hacia el pintor Bonanat Zaortiga, hasta tal punto que podemos considerar la primera obra como una versión reducida de la segunda (las dimensiones la tabla francfortense son casi dobles a las de ésta: 173 x 121 cm.). Ahora bien: como «*comienza a aparecer en la pintura aragonesa el relieve y escudo dorado para realzar los fondos, las orfebrerías o las orlas de los vestidos, los nimbos, las coronas y los ornamentos después de 1430*»¹², y como hay indicios de que empiezan a quebrarse los pliegues (el manto del niño) a la flamenca, es decir a notarse el paso del gótico internacional al estilo hispano-flamenco (aunque muy ligeramente), parece más lógico situar nuestra tabla en momento más tardío, lo cual aparece confirmado también por la desaparición de la idealización del rostro de la Virgen que domina en la tabla de Francfort. O sea, esta pintura puede considerarse como obra tardía del maestro citado o de su taller.

Hay muy pocos datos acerca de la vida y la obra de Bonanat Zaortiga. Además, el nombre del creador de nuestra pintura es relativamente nuevo en historia del arte, ya que es conocido desde hace apenas medio siglo. A base de las fuentes escritas, del análisis formal del retablo de *San*

⁹ Mojmir S. FRINTA, *Punched Decoration on Late Medieval Panel and Miniature Painting (Part I, Catalogue)*. Prague 1998.

¹⁰ Sobre el tem véase Juan AINAUD, *L'art gothique dans la Peninsule Ibérique*, in: *L'Europe Gothique*, París, 1968, p. LV).

¹¹ En el Instituto Staedel (nr. del inv. 1168) fue atribuida hasta ese momento a un maestro anónimo aragonés de hacia 1430. Juan Antonio GAYA NUÑO, *La pintura española fuera de España*, Madrid 1958, nr. 430 la tiene por obra del «Maestro de Burnham». Sobre la identificación con Bonanat Zaortiga véase en adelante en el texto.

¹² Enrique LAFUENTE FERRARI, *Breve historia de la pintura española*, 4.^a ed., Madrid, 1957, p. 87.

Agustín pintado el año de 1420 para La Seo de Zaragoza, del que se ha conservado el cuadro central, más el *retablo de la Virgen*, en el pueblo de Ejea de los Caballeros, contratado tres años más tarde, y al combinar un letrero incompleto en el retablo de la capilla de los *Esponsales* en la catedral de Tudela (Navarra), pagado por el mosén Francisco de Villaespesa (+1423), canciller navarro durante el reinado de Carlos el Noble, José Gudiol lo identificó con el llamado Maestro de Burnham, nombre introducido en la literatura histórico-artística por el americano Ch. R. Post¹³ partiendo del retablo procedente de la colección Burnham en Boston, hoy en el Museum of Fine Arts local; aunque conocía el nombre de Zaortiga, no lo unía con obras concretas. Al Maestro de Burnham se le atribuyó durante mucho tiempo también la ya mencionada *Virgen de Misericordia* del Museo de Arte de Cataluña, de Barcelona.

La solución de Gudiol fue aceptada después por José Camón Aznar¹⁴ y Julián Gállego¹⁵, cuya labor de síntesis, en muchos aspectos descubridora de la pintura española, testimonia un aumento sustancial del aprecio de la vida y personalidad de Bonanat Zaortiga como una de las figuras más representativas de la escuela aragonesa¹⁶. En esta tendencia se inserta también el breve escrito de Alcolea¹⁷ acerca del estilo internacional en España en la primera mitad del s. XV y la breve síntesis de Comte¹⁸ acerca de los primitivos aragoneses. Fue en la publicación de Olivan con la que se reconstruyó definitivamente la personalidad de Zaortiga y se demostró la validez del análisis formal de Gudiol, al complementarlo con una investigación de archivo¹⁹.

¹³ GUDIOL, op. cit., pp. 169-170. El nombre de Zaortiga lo publica —aunque sin relación con ninguna obra concreta— ya August LIEBMAN MAYER, *Geschichte der Spanischen Malerei*, Leipzig 1913, p. 103, en forma de Zaortija. También menciona su hermano Nicolás, asimismo pintor. Chandler R. POST, *History of Spanish Painting*, Cambridge, Mass., 1930-1966 (12 t.), t. IV, vol. II, 1933, p. 370. Más tarde (t. VI, appendix, p. 608) registra el nombre de Zaortiga, pero tampoco le une con obras concretas. Post reunió un material casi inagotable de la pintura española medieval y del renacimiento temprano, pero sus interpretaciones son a veces muy arbitrarias, y las atribuciones muy personales; a Zaortiga (Burnham Master) le dedica solo 19 líneas. Su libro, como conjunto hasta ahora insuperado fuera de España, muestra que el arte medieval recibe mayor atención detrás del Océano que en Europa.

¹⁴ JOSÉ CAMÓN AZNAR, *Pintura medieval española*, Madrid 1966, pp. 313-314, utiliza al mismo tiempo la forma de Zaortija, sin dar la razón. Probablemente se atiene a A. L. MAYER, op. cit. La presentación de Camón es interesante sobre todo por su distinción entre la pintura realista y la nominalista de acuerdo a las corrientes fundamentales de la filosofía medieval.

¹⁵ JULIÁN GÁLLEGO, *La peinture espagnole*, París, 1962, pp. 37-38.

¹⁶ GÁLLEGO, op. cit., p. 38.

¹⁷ SANTIAGO ALCOLEA, *Il gotico internazionale in Spagna*. Milano, 1966. Más importante que el propio texto son las fidelísimas reproducciones en detalles.

¹⁸ *Les primitifs aragonais*, op. cit., p. 19.

¹⁹ F. OLIVAN BAYLE, *Bonanat y Nicolás Zahortiga y la pintura del siglo XV. Estudio históricodocumental*, Zaragoza 1978. Este autor comprobó que Zaortiga (también escrito Zahortiga, Ortiga, Çafortiga etc.) fue de origen judío. El documento más antiguo sobre él data de 1403, cuando ya fue maestro.

Bonanat Zaortiga es realmente —junto con la familia de los Lévi y el maestro de Lanaja— un artista que durante el primer cuarto del s. XV destaca en todo Aragón, e influencia también en la vecina Navarra. La obra de Zaortiga se caracteriza por una bien pensada construcción de la composición, el sistema convencional de perspectiva lo utiliza dentro de las limitaciones indicadas mejor que otros coetáneos suyos. En su colorido prevalecen tonos calientes y neutros, animados por profundos azules y rojos; entre los tonos agrisados y pardos se destacan también los rojos y amarillos. El dibujo da mejor impresión en conjunto, mientras que en detalles es casi primitivo. La expresión y la calidad total se mantienen a un mismo nivel que raya casi con la monotonía²⁰.

Teniendo en cuenta que el decorado plástico intenso está documentado en la pintura aragonesa hacia los años treinta²¹, sobre todo en la obra del colaborador y alumno de Bonanat, el Maestro de Lanaja²², de quien poseemos una obra de este estilo datada de 1439, así como de las fechas conocidas, y puesto que Bonanat Zaortiga murió en 1445, se desprende que podemos fechar esta pintura dentro de dicho periodo, es decir, entre 1430 y 1445, en tanto no aparezcan documentos o nuevos análisis que puedan rechazarlo, tanto más cuanto que la tabla de Francfort no está fechada y se supone que la realizó en torno a 1440²³.

2.

Siguiendo en lo posible el orden cronológico, tratamos seguidamente de la *Adoración del niño* (fig. 2)²⁴. Esta tabla, adquirida en 1945, fue regis-

Una serie de reproducciones y documentos permite precisar toda una serie de detalles acerca de su vida. Como «Bonant de la Ortiga» le da a saber U. Thieme-F. Becker, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, 1907-1950, IV, p. 271.

²⁰ GUDIOL, op. cit., p. 169.

²¹ Enrique LAFUENTE FERRARI, *Breve historia de la pintura española*, Madrid 1953, 4.ª ed., p. 87.

²² Como ejemplo sirva *La Virgen en el trono de Mosén Sperandeu* en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid que es una muestra de la utilización de los detalles decorativos hechos en relieve. Lanaja se considera (*Les Primitifs Aragonais*, op. cit., p. 20) por un elemento de transición entre el estilo de Zaortiga y el del catalán Jaime Hugueta quien trabajó en Zaragoza entre 1435-45, cuando el estilo internacional cambiaba en hispanoflamenco. Asimismo Post, op. cit., t. IV, vol. II, p. 389, presta atención a que Zaortiga (Burnham Master) destacaba, junto con Lanaja el efecto decorativo de los complementos de la pintura.

²³ Philippe COMTE, *Les primitifs Aragonais*, op. cit., p. 13 divide la evolución de la pintura aragonesa en tres etapas, de las cuales la segunda, el estilo gótico internacional dura de 1380 a 1440 y el hispanoflamenco desde esa fecha hasta principios del s. XVI. Dado que en el cuadro de Praga se hacen notar elementos de los dos estilos, también el análisis de esta obra coincide con dicha división.

²⁴ Nr. Inv. DO 4099, tempera sobre madera de chopo, 66 x 64 x 5 cm. A la propiedad de la Galería Nacional de Praga pasó procedente de la colección Ringhofer de Kamenice, día 19. 5. 1945 y registrado bajo el nr. Z 296 hasta 1954; destino anterior ignorado. *Středočeská*, op. cit., nr. 16;

trada como pieza catalana de comienzos del s. XV, aunque en la exposición *Madona* (Virgen) apareció como obra española de hacia 1490²⁵ y en la reseña de la misma, publicada por Oldřich J. Blazíček, como trabajo de un maestro español de la segunda mitad del s. XV²⁶. La Virgen, en posición orante, extiende su manto en el suelo para colocar al niño Jesús; enfrente, San José con un bastón. El ambiente combina una chabola (tejado) con una cámara de lujo, con baldosas y chimenea, en la cual cuelga una caldera, mientras en el fondo aparecen la mula y el buey; a la derecha se abre una vista a un paisaje con río.

Lo que más llama la atención son los nimbos en relieve, con líneas concéntricas; la de José tiene forma de octógono, cuyos bordes describen semicírculos cóncavos. Es un nimbo que se utiliza casi exclusivamente en la zona aragonesa-catalana. Por lo general sirve para indicar profetas, patriarcas y justos del Testamento antiguo, eventualmente se utiliza para señalar personas no canonizadas, ante todo San Joaquín y San José (este fue canonizado a principios del s. XVI)²⁷. Los nimbos y las borduras forman un conjunto decorativo con el marco, que cubre la composición de la tabla en la parte superior por medio de las tracerías ciegas góticas y arco conopial lobulado, terminado por un fragmento de pináculo. El conjunto del cuadro se apoya así en la impresionante decoración dorada.

La topografía del espacio está tomada indudablemente de la escuela flamenca sobre todo de la primera generación —de Robert Campin—²⁸, tanto en la construcción del espacio como en los detalles (por ejemplo, la chimenea en el cuadro del Museo Metropolitano de New York). También se puede señalar la influencia de Roger van der Weyden (*Santa Bár-*

Dodatek, op. cit., nr. 22. *Španělské umění 14-16. století*, op. cit., nr. cat. 1. Es idéntico con el mismo cuadro que apreció en la exposición *Madona, Církevní malířství a sochařství z doby 1350-1550 z klášterního a soukromého majetku*. Dům J. V. U., Praha 1935 (*Dodatek*), /Pintura y escultura sacra de la época de 1350-1550 de la propiedad manásica y particular, Casa de la Unidad de Artistas Plásticos, Praga/ cat. nr. 180, como *Adoración del Niño Cristo*, España hacia 1490, aunque la dimensión de la tabla se da aquí diferente: 77,5 x 68 cm, pero lo que corresponde es la reproducción. El otro cuadro atribuido a un pintor español no está reproducido.

²⁵ *Madona* (*Dodatek*), op. cit. 24, p. 2, cat. nr. 180.

²⁶ Oldřich J. BLAŽÍČEK, *K výstavě madony, církevního malířství a sochařství doby 1350-1550* (Tras la exposición de la Virgen, pintura y escultura sacra de la época de 1350-1550), *Dílo XXVI*, 1935, nr. 8-9, p. 158 (reproducción).

²⁷ Marianne HARASZTI-TAKÁCS, *Oeuvres de maîtres espagnols du XVe siècle en Hongrie, Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, nr. 38, (1972), (separata), p. 36. Ya hemos observado la importancia de la decoración en relieve como elemento plástico en caso del primer cuadro.

²⁸ Véase también A. MARTINDALE, *Člověk a renesance* (El hombre y el renacimiento), Praha 1971, p. 40, cuyo carácter enciclopédico no permite, sin embargo, profundizar las características. Véase también R. M. DE HORNEDO, *Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, Razón y Fe*, 1972, nr. 894, p. 86. Una excepción de la regla es Giovanni DAL PONTE (1376-1447) en su cuadro *Siete artes liberales* (Madrid, Prado, nr. inv. 2844), donde las mujeres simbolizan diferentes artes. El nimbo es de seis puntas, y contiene colores verde, azul y negro, mientras que en la pintura española suele ser solo de oro.



Fig. 2. *Círculo de Francisco Solives, Adoración del niño. Galería Nacional de Praga.*

bara, de 1438, en el Prado), así como Petrus Christus y Gerard David. El pintor habría conocido sus cuadros si no directamente, por mediación de alguna copia, y transfirió sus composiciones en su lenguaje ingenuo pero poético. Los tipos humanos de María y José son expresamente sureuropeos. De la pintura flamenca, el autor toma la medida del minúsculo niño, el sistema de paños quebrados y la vista al paisaje. Dichas características llevan sin duda a la escuela hispanoflamenca. El colorido verde oliva dominante está, sin embargo, muy cambiado por repintes, que incluso desdibujan las figuras, que podrían corresponder a la escuela cas-

tellana, mientras que los nimbos y borduras plásticas, ante todo la de José, muestran el origen catalano-aragonés, al igual que la característica rudeza de sus rasgos humanos nos lleva a Aragón.

Los rayos X han demostrado que sobre todo la figura de San José y la de la Virgen había sufrido mutilaciones considerables, visibles en la cabeza, que en vez de la cofia original tiene ahora cabellos. Han sido cambiados sobre todo los colores que hoy, por los tonos verduscos, podrían llevar a la escuela castellana o aragonesa. De tradicional composición iconográfica, desarrollada a partir del s. XIV, con María y José en posición orante, la tabla está demasiado repintada y mal conservada para permitir un estudio minucioso antes de ser limpiada, cosa que daría poco resultado después de los sondeos de la restauradora Vera Fromlová. Se demostró que el colorido era mucho más diversificado que hoy, cuando todo está cubierto por una laca amarillenta, casi verde, que dataría de la última restauración²⁹ sobre todo el manto de la Virgen, de tono azul turquesa, como corresponde a esta iconografía, y decorado con elementos que con el tiempo habían desaparecido (estrellas o imitación de brocado). A pesar de estas mutilaciones, podemos llegar a las siguientes conclusiones: la investigación tecnológica muestra como ilusoria mi primera atribución al círculo de Jaime Lana, a la cual llevaban los nimbos y los ribetes del manto, así como los tipos humanos y la construcción del espacio.

La atribución a un maestro aragonés, determinada sobre todo por el tipo de los nimbos plásticos, ante todo el ochavado de San José, los ribetes de los mantos, y por los tipos humanos, no se contradice ni con el colorido original descubierto por debajo de las capas superiores nuevas, más caliente y claro que lo distingue precisamente por un uso menor del verde oliva tan característico de la escuela castellana hispanoflamenca. Algunas coincidencias, ante todo, el tipo de los nimbos, así como el tipo humano de la Virgen con el niño dispuesto sobre el manto podrían encontrarse también en la obra de Martín de Soria, concretamente en el díptico de la iglesia de *San Juan de Larchmont* (New York), a donde ha llegado en el siglo XIX, aunque las analogías no sobrepasan el nivel general. San José, así como otras figuras masculinas, tienen el mismo tipo de cabeza que se detectó en la fotografía con rayos X, en la tabla de Praga. Es característico también el nimbo doble. Pero como la mayoría de las obras atribuidas a Martín de Soria por Post³⁰ es considerada por los especialistas

²⁹ La investigación fue llevada a cabo en los talleres de restauración de la Galería Nacional de Praga, en 1972, por la pintora Věra Frömlová; véanse fotografías con rayos X nr. 769 y 770. Los repintes debían haber sido realizados antes de 1935, cuando el cuadro fue expuesto ya en su aspecto actual, como lo muestra la citada reproducción (*Madona*, op. cit.), s.n.

³⁰ Post, op. cit., XVII, pp. 695-704.

españoles por errónea³¹, tampoco nuestro cuadro puede relacionarse con este nombre. Hay que recordar que las obras de algunos maestros menores de la escuela aragonesa han cambiado de atribución en los últimos años.

Son notables algunas coincidencias formales en la estructura de los marcos y de los elementos decorativos con el *retablo de san Martín de Tours* de la iglesia de Nueno (Huesca), hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid³², obra de pintores Pedro de Zuera y Juan de la Abadía.

Por otra parte, varios elementos, sobre todo la composición formal de los paños, la perspectiva de las losas y los detalles del dibujo se aproximan mucho a la tabla de San Andrés en el Museo de Bellas Artes de Budapest, atribuido al otro maestro aragonés Francisco Solives.

A rasgos generales, en composición y elementos decorativos se acerca al concepto de Pedro Espalargués, según lo muestra por ejemplo el *Nacimiento de Cristo* en una colección privada de Budapest. Una situación similar se observa en el caso de Francisco Solives, a cuyo trabajos atribuidos se acerca nuestra tabla, ante todo al cuadro de *San Andrés* del Museo de Bellas Artes de Budapest. Hay una coincidencia evidente en el tipo de San Andrés con el San José de Praga comenzando por los rasgos humanos y el peinado que cae en mechones separados en la frente, hasta un dibujo más rudo en las manos y la composición de los pliegues incluyendo el verde oliva predominante en los mantos y las losas. El nimbo así como el ribete está más elaborado en el cuadro de Budapest, lo que corresponde también al tamaño mayor de la pintura de aquella capital (148 x 52 cm), pues ofrece mayores posibilidades al detalle. La plasticidad del nimbo de San Andrés y el borde del manto de la Virgen en el cuadro de Praga están formados con un mismo tipo de puntos plásticos. Coinciden también los perfiles casi escultóricos de las dos figuras, así como duros pliegues, casi de chapa, del manto y de la capucha sobre los hombros, todo lo cual muestra relaciones entre ambos cuadros. De manera similar puede observarse idéntico número de filas de losas en el suelo, así como la forma del arco conopial ritmizado de manera casi idéntica y decorado con palmetas. Difieren ligeramente las características del cuadro parejo de San Pedro en una colección privada en Budapest. Precisamente esta tabla atribuida a Solives le ha llevado a la historiadora hún-

³¹ GUDIOL, op. cit., p. 302 recuerda que Post atribuyó sin razón alguna a Martín Soria el *Trip-tico de San Jorge*, importante obra de Huguet de su periodo de Zaragoza, con lo cual Soria consiguió una fama inmerecida.

³² Inv. nr. 51.684. Para no navegar en la zona insegura, solo recordaré el retablo de María Magdalena del depósito del Prado en el Museo de Salamanca, en el que al forma de los arcos recuerda también la tabla de Praga.

gara Mariana Haraszti-Takács a atribuir nuestra pintura al mismo maestro y, además, a afirmar que se trata de tablas de un mismo retablo, sobre todo porque todas provienen del territorio checoslovaco.

M. Haraszti-Takács³³ relaciona las obras de Budapest al retablo en la ermita de la Piedad cerca de San Lorenzo de Morunys en Cataluña, terminado hacia 1480 y documentado como obra de Francisco Solibes, que estuvo activo en Aragón y Cataluña, y con otra obra de Solibes —*retablo de tres santos* de la colegiata de Catalayud (Aragón)—, aparte de tres trabajos de los que algunos, como por ejemplo el *retablo de Santa Justa y Rufina* en Maluenda, han sido atribuidos a otros artistas³⁴. Finalmente, como en éstos, también en la tabla de Praga se encuentran sus características: «*rasgos duros, la manera de pintar según diferentes planos, colores sin valores, la representación de las baldosas y de los objetos de madera recuerda claramente a Solibes, igual que sus ojos almendrados, el pelo peinado hacia la frente, la barba, que se repiten en las figura masculinas de Solibes al igual que la extraña forma del nimbo, los bordes de los mantos y las manos demasiado esquemáticas*».

La citada investigadora húngara expresó la hipótesis de que el cuadro de Praga provenga de la colección Kufner, es decir, del antiguo territorio checoslovaco, y que se había desmembrado ya en 1918, junto con los cuadros de Budapest³⁵, y por tanto, que todos «habían formado parte del mismo retablo», de modo que ambos apóstoles formaban las alas, y la tabla de Praga había formado parte de la predela³⁶. A esto puedo agregar sólo que esta composición ha sido evidentemente reproducida como grabado, o bien que el autor del retablo se inspiró en un grabado antiguo de la *Virgen del Rosario* del año 1488 que representa un gran retablo, donde —aparte de la propia escena con la Virgen en mandorla— están situadas a los lados las figuras de los santos apóstoles (en altura) y por encima de estos cuadros principales aparecen en tres filas quince escenas de la vida de la Virgen desde la *Anunciación* hasta la *Coronación*. En la fila superior aparece, en el centro, una *Adoración del Niño* (*Naci-*

³³ HARASZTI-TAKÁCS, *Oeuvres*, *ibid.*

³⁴ HARASZTI-TAKÁCS, *Oeuvres*, *op. cit.*, p. 40. El estudio fue escrito antes de que fuera excluido de la obra de Solibes el retablo de Santas Justa y Rufina de Maluenda, incluido hasta aquél momento en las obras más representativas de Solibes, pero a base de documentos de los años 1475-77 fue restituida la autoría a los pintores de Rius y Ram. Véase F. Mañas Ballestín, El retablo de Santas Justa y Rufina, de Maluenda —Los pintores Juan Rius y Domingo Ram—, *Archivo Español de Arte* XLI, 1968, nr. 164, pp. 215-232.

³⁵ HARASZTI-TAKÁCS, *Oeuvres*, *op. cit.*, p. 41. Estos cuadros aparecieron en Budapest sólo en 1939 (p. 34), mientras que el de Praga estaba fuera de la colección Kufner ya mucho antes —en 1935—. Apareció una colección privada de la ciudad de Magyardioszég (hoy Sládkovičovo, Eslovaquia), que pertenecía en Europa Central a las más ricas en primitivos españoles, pero existen sobre ella informaciones muy esporádicas, casi ningunas.

³⁶ HARASZTI-TAKÁCS, *Oeuvres*, *op. cit.*, p. 42. Según la amable comunicación de la autora, había aún una tabla más en una colección privada.

miento) con la Virgen y San José, dispuesta en su composición de tal forma que resulta imposible considerar que sea casual la relación entre nuestro cuadro y el grabado; todo coincide, hasta la forma del bastón que San José sostiene en su mano. Si el cuadro de Praga formaba un solo retablo con los cuadros de Budapest, debía haber sido el retablo del Rosario. A juzgar por el marco original conservado y el tamaño de la tabla, formaba parte de la predela de un retablo, cuya composición quizás podamos reconstruir en parte debido al grabado publicado por Durán y Sampere³⁷.

El análisis de la autora de Budapest, aunque muy convincente en algunos puntos, en otros es demasiado general, sobre todo en lo que se refiere a los ribetes, nimbos y el colorido que son determinados más bien por la escuela que por el entendimiento personal de Solibes y que podemos encontrar con variantes en otros cuadros conocidos, entre ellos los de Espalargués o de Lana. Haraszti-Takács recuerda también una característica de Sampere i Miquel³⁸, que la fuerza de los colores de Solibes está intacta sin cambio hasta hoy, pues mezclaba todos los colores con el blanco. Precisamente esta característica puede aplicarse al cuadro de Praga, pues el blanco puede notarse en cada pincelada en las fotografías con rayos X. La falta de fotografías comparativas de los dos lugares no permite, no obstante, ninguna generalización. Debido al colorido problemático de nuestro cuadro y de su dibujo, no será posible pronunciar una opinión definitiva hasta que no se emprenda una investigación igual en los cuadros de Budapest, caracterizados por un similar tono verdoso. Ambos están repintados por lo menos en parte; así, *San Andrés* tiene repintada la cara del manto por un color tipo siena y el manto negro también; el cuadro de *San Pedro* en la colección privada —como he podido observar— tiene asimismo una serie de repintes, ante todo en el manto. La pintura del pelo aquí es, evidentemente, original, lo cual al contrario no es cierto en caso de *San Andrés*. Dados estos hechos habrá que limitarse —en caso de la pintura de Praga— a hablar de un autor aragonés, aunque del círculo de Francisco Solives, activo hacia 1480³⁹. Así puedo pre-

³⁷ A. DURÁN I SANPERE, *Populaere Druckgraphik Europas-Spanien bis 15. zum 20. Jahrhundert*, Muenchen 1971, fig. 34 publica un grabado que representa un retablo de la *Virgen del Rosario* con figuras de apóstoles a los lados y por encima de los cuadros principales se encuentran tres filas son un total de 15 escenas de la vida de la Virgen desde la Anunciación hasta la Coronación. En el centro de la fila superior se encuentra una *Adoración con la Virgen y San José*, cuya composición coincide —y ciertamente no es una casualidad— con la tabla nuestra. Entonces, es posible que el retablo cuya parte —admitamos— formaba nuestra *Adoración* con los cuadros de Budapest, fueran retablo del *Rosario*. Como la fecha del grabado es de 1488, coincide perfectamente con el análisis formal de la propia tabla que habrá surgido en torno o después de esta fecha.

³⁸ SAMPERE Y MIGUEL, *Los cuatrocentistas catalanes*, Barcelona 1906, II. p. 98 (cit. según Haraszti-Takács, *Oeuvres* 1972, op. cit., p. 36).

cisar tanto la atribución al maestro español, con la que fue expuesta en 1935⁴⁰ y luego mencionada por Blazíček⁴¹, como a un maestro catalán en la Galería Nacional de Praga, igual que la relación con Jaime Lana, publicada por mí tras una consulta con Gaya Nuño⁴². Teniendo en cuenta que los artistas con cuya obra puede relacionarse la tabla de Praga estuvieron activos en los últimos dos decenios del siglo XV (se trata de continuadores del catalán Jaume Huguet, activo entre 1435 y 1445 en Zaragoza), se puede seguir aceptando la fecha en torno a 1480⁴³.

3.

La tercera tabla representa a *Cristo apareciendo a María* (fig. 3) y fue adquirida en 1949. A pesar de la inscripción en el dorso que indicaba la procedencia castellana⁴⁴, se inventarió como obra catalana. El tema está tratado dentro de la iconografía del siglo XIV sin referencia a los Evangelios ni a los Apócrifos. Se apoya más bien en la tradición recogida por Pseudo-Bonaventura (cap. 86) y de Ludolfo de Sajonia (cap. 70, 81). Según dicha tradición, Cristo resucitado saluda con las siguientes palabras: *Ego sum, resurrexi et adhunc tecum sum*⁴⁵. Cristo con la bandera, símbolo de la Resurrección, aparece delante de María que reza en una rica habitación modelada arquitectónicamente, enseñándole con su derecha las llagas. La figura de Cristo está alargada y adelgazada casi esquemáticamente; el rostro de encarnado ocre, casi rojizo, de rasgos tristes, de una seriedad muy española, caracterizada por la tristeza perceptible en sus labios llenos con las comisuras bajas, es común para los dos: Cristo y María. María se dirige hacia él con un gesto de sorpresa y asombro, levantándose del reclinatorio; eleva su mano derecha en un gesto de defensa,

³⁹ Durante mi última consulta personal con la doctora M. HARASZTI-TAKÁCS después de haberse publicado su estudio (*Oeuvres*) hemos llegado a la conclusión de que la atribución a Solives habrá que considerarse con sumo cuidado. También el gran historiador Joan AINAUD LASARTE recomendó, en una consulta privada, tenerlo cerca del mismo artista.

⁴⁰ *Madona*, op. cit.; véase nota 24.

⁴¹ BLAZÍČEK, op. cit., p. 158.

⁴² ŠTĚPÁNEK, 1968/9 y 1969, op. cit., pp. 222-223, fig. 1, nr. cat. 8.

⁴³ Jaime Lana fue activo entre 1490-1515, Martín de Soria 1471-1487, y Francisco Solibes hacia 1480. Véase Gudiol, op. cit., p. 315.

⁴⁴ O 2851, temple sobre tabla de álamo, 99,5 x 59 cm, procede de la colección Kruliš; en el dorso se encuentra una inscripción bastante reciente: «*Santos Kruz (sic!), siglo 15, Castilla la Vieja, tiempo de Juan II, Isabela (sic) Católica fran...*» y siguen letras ilegibles.

⁴⁵ Jarmila VACKOVÁ, *Nizozemské malířství 15. a 16. století. Československé sbírky*, (Pintura de los Países Bajos de los s. 15 y 16. Colecciones checoslovacas), Praha 1989, p. 40; Ibid., *Flámští primitivové (Primitivos flamencos)* 1985, p. 224, nota 90-94, fig. 14, con referencia al estudio iconográfico de J. D. Breckenridge, «Et prima vidit»: The Iconography of the Appearance of Christ to his Mother, *The Art Bulletin* 29, 1957, pp. 9-26.



Fig. 3. Maestro de Don Álvaro de Luna, Cristo apareciendo a María. Galería Nacional de Praga.

cerrando con la izquierda el libro. Brevemente dicho, la obra muestra la típica expresividad española tanto en la cara de Cristo y María, como en el colorido. Los mantos de ambos personajes están bordeados por piedras preciosas, ordenadas en un característico motivo triangular.

En el cuadro prevalecen los tonos verdosos desde el blanco sucio hasta el marrón agrisado (baldosas y muros); en las vistas al paisaje, el pintor mezcló el verde oliva con el blanco creando así un contraste complementario con el pendón y el manto de Cristo rojos. La perspectiva de la arquitectura no es consecuente, pues el centro de la construcción de las baldosas, representado desde un punto de vista alto, se situó en el centro teórico por encima del eje horizontal del cuadro. La escena verticalmente compuesta está insertada en un rico espacio arquitectónico, las puertas, las ventanas y las cornisas del edificio están en cambio contruidos desde un foco perspectivo situado a la izquierda del propio cuadro a la altura de los ojos; se ofrecen así unas vistas hacia paisajes de tipo flamenco; cada uno está terminado en el horizonte por una ciudad, a la cual se dirigen peregrinos o caminantes solitarios.

El punto de partida del cuadro de Praga hay que buscarlo en la composición del tríptico de la *Vida y muerte de Cristo* de Roger van der Weyden (hacia 1440-44) en Berlín (el llamado *retablo de Miraflores* nombre tomado de la cartuja de Miraflores cerca de Burgos, de donde proviene) y su réplica en el Museo Metropolitano de New York (el llamado *retablo de Granada*). El artista pudo haberlos conocido personalmente, pues estaban en España ya después del año 1445⁴⁶. Toma de ellos bastantes elementos de la composición básica de las figuras principales y la morfología de algunos de sus motivos arquitectónicos, pero el esquema de composición de María sobre el reclinatorio incluído el gesto de su mano, los paisajes y los interiores, se conocen ya desde las *Anunciaciones* anteriores a Van Eyck, por ejemplo, en el interior anónimo de la *Anunciación* en el Louvre. Los tipos melancólicos los podrá haber tomado de la creación de Gerard David; corresponden al mismo tiempo al tipo antropológico ibérico. Según la última investigación, la réplica de la colección americana fue pintada por un pintor de talla no inferior a la de Juan de Flandes⁴⁷.

⁴⁶ Juan Antonio GAYA NUÑO, *La pintura europea perdida por España*, Madrid 1964, nr. cat. 7-10, p. 20. Esta publicación hace posible una reconstrucción del estado de las colecciones y de la presencia de los maestros europeos en ellas, y así, restablecer las posibles influencias sobre pintores locales. — Al mismo tiempo, Olga KOTKOVÁ, *Nové cesty k starým mistrům, Dějiny a současnost* (Praga) 1996, nr. 2, p. 33 recordó que según la reflectografía reciente con rayos infrarrojos y otros exámenes tecnológicos comprobaron la prioridad del cuadro de Berlín, pues como base fue utilizado el gres natural, utilizado en los países bajos y no yeso como en el segundo caso, pues eso sería típico para los países del sur —Italia y España—.

La modelación plástica fuerte de las caras, manos y piernas está formada con finas degradaciones de sombras, en los dedos se muestra un esfuerzo por destacar cada uno de ellos y sus partes. No respeta siempre la anatomía y recurre a cierto esquematismo de las figuras. Las piernas flacas son modeladas con un sentido de volumen, pero de manera un poco esquemática y entumecida. Pese a la dura transcripción, el cuadro mantiene un carácter muy flamenco, tanto por el paisaje como por el sistema de paños o las grisallas de la arquitectura, pero ante todo «*por el desarrollo en el espacio vertical, característico para la interpretación española del modelo flamenco, habitual en la escuela hispanoflamenca*»⁴⁸. También es característico el cuidado especial con el que son realizados los ornamentos en los ribetes del manto. A su vez, la pincelada más tosca y la característica tonalidad del omnipresente verde oliva son característicos de la escuela castellana del estilo hispanoflamenco. El esquematismo del cuerpo delgado de Cristo con rasgos de tristeza en la cara, la modelación de los rostros y los largos dedos con falanges bien diferenciadas, subrayadas con líneas, así como la postura de las piernas de Cristo, que repiten casi exactamente las del tríptico la *Flagelación* en el Prado, son muy característicos del autor, el Maestro de los Luna⁴⁹.

De manera similar, hay otras notas que se asemejan en las dos tablas, sobre todo la construcción de la sala de columnas, el interior verticalmente desarrollado con vista al paisaje de tipo flamenco; en ambas es parecida la solución de la perspectiva y de la decoración de las baldosas del suelo, vistas desde un punto de vista alto. También el uso de la bóveda de cañón y de las columnas con capiteles que vemos en una ejecución más perfecta en otras obras, entre ellas en el *retrato del marqués de Santillana* del Maestro de Sopetrán en el Prado, es asimismo característico del Maestro de los Luna, igual que las vistas traslúcidas a los paisajes con ciudades provistas de muchas torres, a las que se dirigen peregrinos a pie o a caballo. La columna central entre María y Cristo está ligeramente descentralizada a la izquierda, de la misma manera que lo observamos en el

⁴⁷ M. P. J. MAARTENS-N. PEETERS, El renacimiento en el mundo flamenco y las relaciones artísticas con España, in: *Erasmus en España, La recepción del Humanismo en el primer Renacimiento español*. Salamanca, Patio de las Escuelas Menores de la Universidad de Salamanca. Salamanca, 25 septiembre 2002, 6 enero 2003, p. 159, con referencia a la identificación hecha por Mariana Ainsworth en 2001 (p. 161).

⁴⁸ René HUYGHE (ed.), *Encyklopedie umění renesance a baroku. Umění a lidstvo* (Enciclopedia del arte del renacimiento y del barroco), ed. René Huyghe, Praha 1970, p. 60 (autor del capítulo, Ch. Sterling).

⁴⁹ Eric YOUNG pensó (en su carta del 13-III-79), que el carácter hispanoflamenco de la pintura es evidente. El nombre del Maestro de los Luna lo introdujo Post, IV-II, op. cit., p. 370, según la familia para la cual el pintor trabajó. Sobre la identificación, véase en adelante en el texto. Informaciones anteriores acerca del pintor véase *Luna Meister* en THIEME-BECKER, op. cit., t. 37, 1950, p. 206.

tríptico de la *Flagelación* en el Prado. Los rasgos humanos adelgazados y entristecidos llenos de una humanidad conmovedora y de una fuerza de sentimiento interior los encontramos también en el *Descendimiento* del mismo Maestro en el Prado, donde una ciudad muy similar ocupa una gran parte del fondo del cuadro. Encontramos aquí detalles característicos comunes, entre ellos la organización en trifolios de las piedras preciosas en los bordes de los mantos de los protagonistas, Cristo y María, que se repiten asimismo en el cuadro *La Virgen lactante* del mismo pintor en el Prado. El almohadón de brocado, aunque es un objeto habitual en muchas pinturas de la época como en la *Virgen del Canciller Moulin*, se repite en el cuadro de Praga en la misma posición y con el mismo recorte, así como con el mismo diseño del bordado de la tela situada detrás de la Virgen como en el cuadro de Madrid. Dichas características, junto con los trabajosamente elaborados pliegues del manto de Cristo, así como cierta rudeza de la pincelada, un poco seca, permitieron, a pesar de fuertes capas de lacas y suciedades de nuestro cuadro, quitados en la restauración posterior, atribuirlo al Maestro de los Luna ya desde el momento inicial de la investigación.

La actividad de este artista está documentada en la decoración pictórica del palacio del Infantado, que surgió por encargo de la familia Mendoza en Guadalajara entre 1480-3⁵⁰. Al casarse Íñigo López de Mendoza y María de Luna, el artista pasó, junto con el Maestro de San Ildefonso al servicio del padre de María, don Álvaro de Luna⁵¹, y se le encargó el retablo de la capilla de Santiago de la catedral de Toledo, donde están enterrados los restos mortales del potente estadista. Basándose en el aná-

⁵⁰ El palacio fue terminado por Juan Guas en 1492. Véase Georges KUBLER-MARTIN SORIA, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions*, Harmondsworth 1959, p. 1.

⁵¹ Un ejemplar precioso de la *Crónica de Álvaro de Luna* se encuentra hoy en la Biblioteca Científica Estatal de Olomouc (SVKOL) y otros —de imprentas española e italiana— en la Biblioteca Nacional de Praga. La biografía del célebre héroe castellano de la primera mitad del s. XV, Álvaro de Luna (1388-1453), importante poeta y músico en la corte del rey de Castilla Juan II, impresa en 1546 en castellano en Milán por el impresor Giovanni Antonio de Castiglione —*Comiença la coronica de don Alvaro de Luna condestable de los reynos de Castilla y de León*—, representa un tema historiobiográfico, típico para la literatura española de su época. Álvaro de Luna, preferido del rey Juan II, luchó por unificar España bajo una monarquía centralizada, pero por resistencia de la nobleza fue decapitado en 1453. En Bohemia, esta crónica tuvo su lector, como averiguó Jaroslava Kašparová (Od autora ke čtenáři: zbytky knihovny Jindřicha Dentulina z Turtlštejna, in: *Světová putování a česká knižní kultura 9. ročník odborné konference (11-12. října 2000). Problematika historických a vzácných knižních fondů Čech, Moravy a Slezska*. Edice SVKOL): fue Jindřich Dentulin z Turtlštejna (?-después de 1655), residente en la Ciudad Vieja de Praga, hijo de Jan Dentulin, hermano mayor del conocido abogado y jurista del país, escritor humanista Vít Dentulin de Turtlštejn (cca 1570-1613). Solo sabemos que casó en 1630 y vivió en Praga, en la casa de la actual calle Kaprova, nr. 47. Fue registrador de la Oficina real de Bohemia y escribano de cámara de las ciudades de dote de las reinas de Bohemia pero también entró en la historia como asesino (en 1635, de su vecino Jiřík Koukole). Fue un hombre muy culto, poseía una biblioteca que incluía tres impresos de lenguas románicas con su firma y supralibros.

lisis del retablo de Toledo y en los documentos conservados que dan a conocer que la obra fue encargada en diciembre de 1484 a los pintores Juan Rodríguez de Segovia y Sancho de Zamora, Gudiol⁵² identificó al primer artista con el Maestro de los Luna y al segundo con el Maestro de San Ildefonso. Dicha identificación no ha sido aceptada por todos y una serie de autores siguen utilizando la denominación más anónima⁵³, introducida en la literatura por Ch. R. Post⁵⁴.

La hispanización de los modelos flamencos fue un poco menor en el Maestro de los Luna (Juan Rodríguez de Segovia) que en otros artistas de los finales del siglo, pero los tipos humanos tienen los rasgos descritos. Por su morfología recuerda a grandes maestros flamencos de la primera mitad y mediados del s. XV, sin embargo, como el Maestro de Sopetrán⁵⁵. Tras haber realizado obras de calidad, se ha notado una progresiva decadencia del Maestro de los Luna, sobre todo por «*la habitual tendencia a la blandura y a la disolución*»⁵⁶. La *Virgen* comparada muestra cierta solidez constructiva, de modelación y pictórica, pero las tablas de *Flagelación* y *Descendimiento* delatan una simplificación del colorido, un trato sumario, una frialdad y una anatomía defectuosa de las figuras.

Dado que la tabla de Praga se acerca más bien al segundo grupo, al tríptico de la *Flagelación* que al retablo de Toledo, o a la *Virgen de leche*, la fecha más conveniente parece ser la de los años noventa del s. XV⁵⁷. De ningún modo hay razón para relacionar el cuadro de la Galería Nacional de Praga, como lo hace Jarmila Vacková, directamente con el nombre de Roger van der Weyden, y creer que se trata de una posible copia del círculo del Maestro de los Luna o de su taller⁵⁸, pues su calidad es tal que permite, sobre todo en comparación con los auténticos trabajos toledanos, insistir en la atribución directa al Maestro de los Luna. Además, es inaceptable incluirlo en el arte flamenco, aunque éste sirviera de modelo, pues técnicamente está comprobado que se realizó en España.

Cabe recordar aún que la influencia flamenca en la pintura de los fines del s. XV es un fenómeno general, pero sus consecuencias variaron

⁵² GUDIOL, op. cit., p. 337

⁵³ CAMÓN, op. cit., pp. 636-641. La identificación la acepta, por ejemplo, M. Serullaz, *La peinture espagnole*, París, 1966, p. 32, mientras que Camón, ibidem, pp. 636-664, sigue utilizando el primer nombre.

⁵⁴ POST, op. cit., IV-II, p. 370.

⁵⁵ GUDIOL, op. cit., p. 338.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ En la instalación de la Galería Středočeská esta tabla fue expuesta entre 1979-1990 tras la restauración de Helena Kohlová —*Dodátky*, op. cit. nr. 30— *Španělské umění 14-16. století*, op. cit., cat. nr. 1.

⁵⁸ VACKOVÁ, op. cit., 6, pp. 31, 40.

de país en país. Es a partir del año 1475 cuando comienza a sentirse dicha influencia, aunque apareció ya a mediados del siglo. En España se caracteriza pues por un colorido más seco, un realismo implacable y un componente decorativo de origen mudéjar. Su resultado fue un estilo que recibió, con justicia, el nombre de *hispanoflamenco*, habiendo merecido atención de autores no solo españoles, sino también belgas⁵⁹.

Ni J. Vacková (ni ninguno de los autores checos) ha tocado este término importante al referirse al Maestro de los Luna⁶⁰, aunque en otros lugares, al analizar la obra de Juan de Flandes se ha utilizado este término⁶¹. El malentendido principal consiste, sin embargo, en incluir esta pintura española en la flamenca. ¿Procedería de la misma manera en caso de tablas checas o alemanas que también rinden tributo a la pintura flamenca o incluiría acaso copias italianas hechas por artista nórdicos en la pintura italiana? ¿O las copias de Rubens según Tiziano deberían incluirse en la pintura italiana bajo el nombre de Tiziano? A su vez, Olga Kotková, quien incluye el cuadro *Cristo aparece a la Virgen* en el catálogo de la pintura flamenca⁶², en el cual trata también otras pinturas hispanoflamecas, ante todo Juan de Flandes y Pedro de Campaña (Peter Kempeneer), procede así⁶³. La califica como una *copia libre* de Roger van der Weyden hecha por el Maestro de los Luna y su taller (en el texto original inglés *Free copy of Roger van der Weyden by the Master of the Luna Family and his workshop*). Si volvemos al Maestro de los Luna, este fue identificado ya hace mucho tiempo con un nombre concreto, guardado en el contrato mencionado, Juan Rodríguez de Segovia, aunque los historiadores de arte sigan utilizando por precaución, la denominación anónima eufónica. Si nos atenemos al último catálogo oficial del Prado del año 1996, tenemos que poner el nombre de acuerdo con él: *Maestro de Don Álvaro de Luna*⁶⁴. Si los dibujos preparatorios en ambos cuadros comparados son más o menos de la misma calidad, también la atribución debería ser la misma.

⁵⁹ J. V. L. BRANS, *Isabel La Católica y el arte hispano-flamenco*. Madrid 1952. Este término técnico está contenido también en el [Index des disciplines et des mots clés](http://index.des.disciplines.et.des.mots.clés.resulb.ulb.ac.be/rech/inventaire/index/keywordsH.html-101k), resulb.ulb.ac.be/rech/inventaire/index/keywordsH.html-101k, 26.6.2003.

⁶⁰ Aunque *hispanoflamenco* se conoce en checo a partir de las traducciones de la *Encyklopedie Larousse*, op. cit. 48, p. 59, en el capítulo del *Nuevo estilo pictórico en la Península Ibérica*.

⁶¹ Al referirse a Pedro Berruguete que, en cambio, de parte española, por ejemplo, Víctor NIETO-JUAN PÉREZ DE AYALA, *Berruguete*, Madrid 1990, p. 6, le definen como introductor del renacimiento italiano en la pintura castellana, teniendo en cuenta su estancia en Urbino, así que se entiende más bien como un artista italianizante antes que hispanoflamenco, al revés de lo que piensa Jarmila Vacková, op. cit., p. 73.

⁶² OLGA KOTKOVÁ, *Netherlandish painting 1480-1600. Illustrated Summary Catalogue I/1. National Gallery in Prague*, Prague 1999, p. 114.

⁶³ KOTKOVÁ, op. cit., esta vez bien como de Países Bajos, pues su atribución o datación lo permite —véanse pp. 62 y 78—. Estoy preparando un estudio especial sobre el tema.

⁶⁴ *Museo del Prado, Catálogo de las pinturas*, Madrid 1996, pp. 4-5, inv. nr. 1289 y 2425.

La obra del citado pintor no ha sido, sin embargo, analizada hasta tal punto como para permitir hablar de una obra «auténtica» o «de taller», y por esta razón, el cuadro de Praga debería ser registrado como obra española, y no flamenca, del pintor Maestro de Don Álvaro de Luna.

Resumiendo, puede concluirse que la pintura española gótica tardía⁶⁵ está representada en las colecciones checas con unas muestras que no se sitúan a la altura de las obras maestras, pero que ilustran de manera suficiente la riquísima producción de la península ibérica. En definitiva, con estos tres ejemplos de pinturas medievales sobre tabla contribuimos de algún modo a delimitar mejor las características de estos pintores españoles cuyo perfil artístico está siendo precisado en los últimos años⁶⁶.

⁶⁵ Pienso publicar todavía algunas pinturas góticas españolas en otro artículo en preparación.

⁶⁶ Queda por recordar que una atribución en torno a Diego de la Cruz, la de la tabla de la *Virgen en trono en el Templo* fue resuelta, parece, con éxito, por Didier MARTENS, *Le Maître westphalien de 1473: de Soest a Nelahozeves*, *Bulletin of the National Gallery in Prague. Bulletin Národní galerie v Praze*, 1992, nr. 2, pp. 25-35 atribuyéndola a un pintor de Westfalia del año 1473.

