

La Pintura gótica en la Ribera del Duero:
el arte de contar historias

José Luis Hernando Garrido



A pesar que el encargo inicial venía ceñido al análisis de nuestra pintura gótica más tardía, la calificada como hispanoflamenca, hemos considerado más prudente empezar por el principio e incluir aquí no sólo las ricas manifestaciones pictóricas hispanoflamencas gestadas en tierras ribereñas¹, sino repescar sus precedentes -que aunque escasos, existen- de otras obras cuya datación ronda los siglos XIII y XIV, para pasar más tarde, y con mayor detalle, a las décadas finales del siglo XV, franja cronológica de especial prodigalidad plástica en toda la corona de Castilla.

Haremos además mención, no sólo de conjuntos pictóricos radicados en la actual Ribera burgalesa, superando las modernísimas fronteras administrativas que nos impuso Juan de Burgos y yendo de paso, a la busca de las más lógicas mojoneras del viejo obispado de Osma, que por aquel entonces llegaban hasta el curso del Esgueva, del cual fueron deudoras buena parte de nuestras actuales comarcas. Zascandilearemos incluso por territorios adyacentes, como las tierras de Peñafiel, que antaño pertenecieron al obispado de Palencia y hoy resultan hermanadas en virtud de prósperas empresas vinarias que no vienen al caso.

Otra apostilla más: tras recorrer buen número de templos y ojear no menos publicaciones, hemos llegado a la conclusión que lo más parecido a la pintura gótica castellana -e hispana por añadidura- son los cartelones de aquellos ciegos de la guitarra, y si me apuran ustedes, hasta los *comics del Guerrero del Antifaz*.

Por eso he preferido titular estas notas con un subtítulo más aparente: *El arte de contar historias*. Que aunque pías, sacras y bienintencionadas, no son sino testigos mudos de una época, rica en santos y santas, abocados a experimentar las más golosas tentaciones pero también destinados a consolar las llantinas y penalidades de nuestros antepasados labriegos. ¡Malfíen ustedes de todo aquel mal bicho que no tenga tentaciones!.

Historias de demonios y princesas, de pecadores arrepentidos y eremitas más tozudos que una mula, leyendas de ultratumba y encomiendas de patronos festivaleros, de santos semidioses que eran capaces de burlar el martirio, el cólera y la peste, acogiendo bajo su protección a unas gentes que carecían de analgésicos, de Seguridad Social y hasta de una humilde hogaza de pan, abortada por inmisericordes sequías y apocalípticas plagas de cuquillo.

LOS ARCOSOLIOS FUNERARIOS DEL MONASTERIO DE VALBUENA DE DUERO (VALLADOLID)

Dos de los arcosolios funerarios apuntados sites en la capilla de San Pedro del monasterio cisterciense de Valbuena de Duero presentan pinturas murales ejecutadas al fresco y retocadas en seco. Fueron restauradas durante la década de 1960 siguiendo criterios miméticos que ahora resultarían más que discutibles.

1. Sobre la introducción del término "hispanoflamenco" y su feliz trayectoria en la historia de la pintura hispana vid. Delphine COOL, "La peinture "hispano-flamande": approche historique et analyse du concept", en *Annales d'Histoire de l'Art et Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, XX (1998), pp. 83-94.



Fig. 1. Monasterio cisterciense de San Bernardo. Valbuena de Duero (Valladolid).
Capilla de San Pedro. Arcosolio funerario. El emperador Alfonso VII y doña Urraca Fernández.

El arcosolio existente en el lado de la epístola del espacio absidal dispone un personaje regio sedente, coronado, barbado y portador de cetro flor-delisado, a su diestra aparece otro personaje femenino ataviado con manto y tocado. Sobre éstos, algunos fragmentos de cartelas aún visibles revelan las enigmáticas letras "URR[...]" y "CO[...]" junto a la dama, y "[...]OR" junto al varón.

Gracias a una descripción de los cenotafios conservada en un manuscrito de la *Real Academia de la Historia* (Col. Salazar y Castro, O-7, fols. 85-86), sabemos que las cartelas hacían referencia expresa a la condesa Urraca Fernández (hija de Estefanía Armengol) y al emperador Alfonso VII [Urraca comitissa y Adefonsus

Imperator], precisamente quienes fueran los progenitores de Estefanía Alfonso, madre y abuela de Pedro Fernández de Castro y de Elo Pérez, personajes cuyos restos mortales descansaron en esta capilla². Los dos ilustres dignatarios se hacen acompañar simétricamente por miembros de sus séquitos vestidos con capas y sayas [fig. 1].

Otro arcosolio sito en el mismo lado de la epístola presenta curiosas escenas de batalla entre moros y cristianos, iconografía de escasa presencia en nuestro protogótico hispano (García Flores citaba además las pinturas del castillo de Alcañiz, la ermita de Nuestra Señora de las Cabañas en La Almunia de Doña Godina (Zaragoza) y algunos palacios barceloneses)³.

2. Cf. Antonio GARCÍA FLORES, "Arcosolio 1. Capilla de San Pedro. Monasterio de Valbuena (Valladolid)", en *Monjes y Monasterios. El Cister en el medievo de Castilla y León, Valladolid*, 1998. p. 315. Envía a E. ALONSO et alii., "Las pinturas murales del monasterio de Valbuena (Valladolid)", en *Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología* (Madrid), n.º 4 (1965), p. 18; Enrique VALDIVIESO, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. VIII. Antiguo Partido judicial de Peñafiel*, Valladolid, 1975. p. 305; Joan SUREDA, *La pintura protogótica*, III, Madrid, 1992. n.º 3; Luis GRAU LOBO, *Pintura románica en Castilla y León*, Valladolid, 1996. p. 184.

3. Cf. GARCÍA FLORES, "Arcosolio 2. Capilla de San Pedro. Monasterio de Valbuena (Valladolid)", en *Monjes y Monasterios...*, pp. 315-316.

La composición queda desplegada sobre cuatro registros (intradós y fondo) mediante varias orlas geométricas. Los agarenos, de rasgos aguileños y afiladas barbillas, portan lanzas y escudos en forma de rodela [fig. 2]; los cristianos, en pleno acoso, emplean lorigas, almófares, guantes y brafoneras, además de las correspondientes escudos, espadas y lanzas con guiones.

Es curioso consignar cómo las armas parlantes de los caballeros, que surgen en los guiones, gualdagrapas equinas y escudos, reproducen los cuartelados de las armas de León y Castilla, además de otras, también glosadas en el referido manuscrito de la Academia (escaqueados en rojo y blanco, cruz de Santiago con veneras blancas en su centro y remates, banda blanca sobre fondo negro y calderas pareadas [fig. 3]) y las visibles *in situ*: barras horizontales negras y blancas, barras horizontales rojas y amarillas con círculos invadiendo el barrado.

Mientras que algunos autores atribuyen el arcosolio a Armengol VI (+1154), considerando las pinturas como correlato de sus fervientes gestas bélicas contra los musulmanes, el manuscrito de la *Real Academia de la Historia* señalaba que la verdadera ocupante del cenotafio fue doña Elo (+1250), tataranieta de la fundadora del cenobio de Valbuena y sin duda, "mujer de armas tomar".

Son obras de ingenuo dibujo y cierta rudeza, pero sumamente atractivas por la viveza del colorido y la originalidad de las escenas militares. Aunque se haya barajado una cronología de finales del siglo XIII, una datación más acertada para las pinturas murales vallisoletanas rondaría el 1300, encajando dentro de la primeriza secuencia protogótica o lineal formulada por nuestros historiadores del arte⁴.

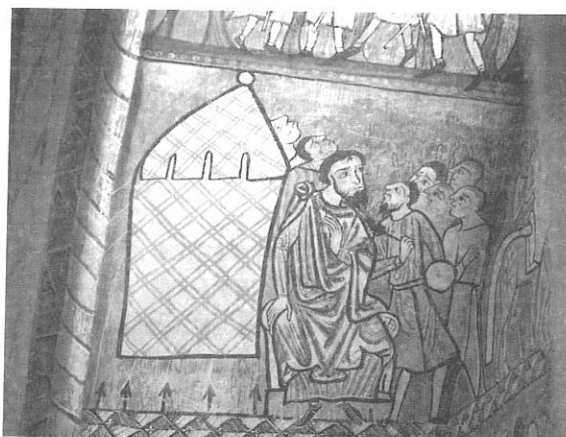


Fig. 2. Monasterio cisterciense de San Bernardo. Valbuena de Duero (Valladolid). Capilla de San Pedro. Arcosolio funerario. Guerreros junto a la tienda del rey musulmán. Detalle del intradós.



Fig. 3. Monasterio cisterciense de San Bernardo. Valbuena de Duero (Valladolid). Capilla de San Pedro. Arcosolio funerario. Caballeros cristianos con escudos heráldicos. Detalle del intradós.

Estamos ante arcosolios de finados laicos, pero llama la atención que un cenobio cisterciense recurriera a tal despliegue plástico en una fecha relativamente temprana, máxime cuando la estética bernarda había repudiado toda pintura y escultura que despistara la atención de unos curtidos monjes que no estaban

4. Cf. Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, "Pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León", en *Actas del XIII Congreso Español de Historia del Arte, II, Granada, 2000*. p. 1102 y nota n.º 12.

para monsergas ni caprichos nobiliarios, claro que a ningún seguidor de la vida contemplativa le amargaba un dulce, sobre todo si engordaba la bolsa.

TABLAS PROCEDENTES DE LA CAPILLA FUNERARIA DE SANCHO SÁINZ DE CARRILLO

(Mahamud de Esgueva, *Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona*)

Geográficamente distantes del ámbito estrictamente ribereño, las dos tablas funerarias de Mahamud, que decoraban el sepulcro del caballero don Sancho Sáinz de Carrillo (parcialmente conservado en el *Cincinnati Art Museum* de Cleveland (Ohio))⁵, han sido tradicionalmente consideradas -pese a las limitaciones de su autor- como uno de los más interesantes exponentes del gótico lineal en tierras de Castilla [fig. 4].



Fig. 4. Tabla funeraria procedente de la capilla del caballero Sancho Sáinz de Carrillo (Mahamud (Burgos)). Escena de planto fúnebre. *Museu Nacional d'Art de Catalunya* (Barcelona).

Histriónicas plañideras y estruendosos plañideros, de seriadados ropajes dispuestos en un primer plano, destacan en crueles tonos planos sobre un fondo monocromo que sorpresivamente ofrece cierta profundidad. Son imágenes reveladoras de cómo la muerte tenía un carácter tan ritual y parateatral que contradecía las máximas prescritas en las *Partidas* alfonsinas. A la escultura funeraria podemos remitirnos para comprobar incontables ejemplos (Villalcázar de Sirga, Palazuelos, Matallana, Vileña, Aguilar de Campoo). No era criticable llorar a los muertos, pero sí llegar al exceso. A fin de cuentas, el duelo excesivo rayaba en lo pagano pues abortaba toda confianza en la salvación.

Algunos críticos apreciaron en el negro delinear, remarcando las figuras lejanas, evocaciones del arte del vitral mientras que Yarza aducía para las tablas una gran dosis de modernidad al filo del 1300⁶.

Lo que parece lejos de toda duda es el sentimiento de planto legible en los protagonistas del cortejo, enfatizado con descoyuntados gestos de lo más convencional: arañazos en la cara y restallido de cabellos, atuendos de "paños prietos", lacerantes jergas y destrozos en la ropa llegando al desnudo. Fueron los síntomas más transparentes asignados al duelo fúnebre por los hombres más encopetados del medievo, amén de otras claves caballerescas como el presentar los escudos boca abajo o rasgarlos y dejar ralas las colas de las caballerías⁷ o las más caritativas del vestido, los velones de cera y el medido banquete con que se regalaba a los indigentes de

5. Vid. *Guía. Arte Gótico Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1999. pp. 220-221.

6. Joaquín YARZA LUACES, *La Edad Media*, "Historia del Arte Hispánico, II", Madrid, 1982. p. 249.

7. Al fallecimiento de Sancho IV en 1295 las fuentes hablan de cómo la reina doña María "fue a pie mesandose y haciendo muy gran llanto y los cavalleros cortaron las colas a sus cavallos como era costumbre cuando moría el señor, y quebraron escudos y arrancaron pendones, visitieronse de márfaga y ciñeron sogas", durando el duelo nueve días. Vid. Susana ROYER DE CARDINAL, *Morir en España (Castilla Baja Edad Media)*, Buenos Aires, s. d. p. 263. Durante el funeral de Fernando III

solemnidad⁸ y de lo que dan cumplida cuenta tantos sepulcros esculpidos: el de San Pedro de Osma en la catedral oxomense⁹, los de los obispos Diego Ramírez de Guzmán y Martín Rodríguez en la catedral de León, el del obispo Hernando en la catedral de Avila o el del obispo Gonzalo Hinojosa en la catedral de Burgos.

Se conservan en Mahamud otras cuatro tablas coetáneas, con escenas de la vida de la Virgen, una crucifixión y una imagen de Cristo majestático rodeado por el tetramorfos.

TECHUMBRES DE SILOS Y SINOVAS

Dejaremos a un lado los alfarjes mudéjares del claustro de Santo Domingo de Silos, datado hacia

1384, tras que el recinto hubiera padecido un funesto incendio y fuera remozado por iniciativa abacial y real.

Las diferentes escenas que cuajan las caras laterales de las jácenas delimitadas con saetino están enmarcadas por arcos mixtilíneos. Aquí se combina lo religioso y lo profano (vemos las imágenes de San Sebastián, Santa Catalina con la rueda de martirio, un fraile contemplando el cálido abrazo de una pareja, arpías, juglares, lances cinegéticos y festivos rejoneos)¹⁰, en una suerte de discurso moralizante de ecos literarios, presentando numerosas imágenes pertenecientes al poco recomendable mundo de lo licencioso que también está presente en la techumbre de la catedral turo-lense.

los signos de planto fueron más que desaforados, como señalaba la *Primera Crónica General de España*: "Et quien vio tanta duenna de alta guisa et tanta donzella andar descabennadas et rascadas, rompiendo las fazes et tornandolas en sangre et en la carne biva, ¿quién vió tanto infante, tanto rico ome, tanto infançon, tanto cavallero, tanto ome dando bozes mesando sus cabellos et rompiendo las fuentes et faziendo en sy fuertes cruexas?" (vid. M.^a Jesús GÓMEZ BÁRCENA, "La liturgia de los funerales y su repercusión en la escultura gótica funeraria en Castilla", en *La Idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988. pp. 46-47). Al fallecer Alfonso X se dieron en Sevilla monumentales lloros que también afectaron al restos de las ciudades castellanoleonesas, las mujeres se tiraban de los cabellos y se arañaban la cara hasta sangrar, los hombres proferían lamentos, mesándose barbas y cabellos y golpeándose las frentes (vid. Joaquín YARZA LUACES, "Despesas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos", en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987. pp. 271-272). En 1334 el cabildo burgalés decidió que las manifestaciones de duelo se mitigaran o suprimiesen en el interior de los templos: "que los parientes ni los criados ni otros ningunos omes non vayan a las siellas del choro nin fagan llanto en el coro demiente que dixeren la misa o el cuerpo estidiere en el choro..." (GÓMEZ BARCENA, *op. cit.*, p. 48). Vid. además Rocío SÁNCHEZ AMEIJERAS, "Monumenta at memoriae: the thirteenth-century episcopal pantheon of León Cathedral", en *Memory and the Medieval Tomb*, ed. de Elizabeth Valdez del Alamo y Carol Stamatis Pendergast, Cambridge, 2000. pp. 269-299.

8. En 1319 el infante don Juan, hijo de Alfonso X, sepultado en la catedral de Burgos, ordenaba que el día de su entierro se vistieran mil pobres con pellotes y sayas de sayal, dándoles de comer pan, carne y vino o pan, pescado y vino según fuera el día (GÓMEZ BÁRCENA, *op. cit.*, p. 50).

9. La caja se decora con un sinfín de temas alusivos a la vida del obispo oxomense San Pedro de Bourges. La cubierta presenta al yacente con báculo episcopal fracturado, vestido con pontifical de ricas orlas cuya cabeza mitrada reposa sobre un cojín sostenido por ángeles. Bajo éste, junto a racimos y pámpanos, tres personajes encapuchados beben vino en grandes jarros. La enorme variedad de arquitecturas, armas, tipos sociales, indumentarias, peinados, cabalgaduras y utilaje hacen del sepulcro de San Pedro de Osma un interesante testimonio para el estudio de la vida cotidiana castellana a mediados del siglo XIII (vid. L. AGUIRRE, "El sepulcro de San Pedro de Osma en la iglesia Catedral de El Burgo", *BRAH*, II (1882), pp. 31-35; Pedro IBAÑEZ GIL, *El sepulcro de San Pedro en la catedral de Osma, Burgo de Osma*, 1895; Joaquín YARZA LUACES, *La Edad Media*, "H.^a del Arte Hispánico, II", Madrid, 1980. p. 240; José M.^a CAAMAÑO MARTÍNEZ, "Sepulcro de San Pedro de Osma", en Catálogo de la Exposición *La Ciudad de Seis Pisos. Las Edades del Hombre, El Burgo de Osma. Soria, 1997*, n.º 53; M.^a Teresa SÁNCHEZ e Isaac CATALINA, "El sepulcro de San Pedro de Osma", *XX Siglos*, VIII, n.º 33 (1997), pp. 23-30).

10. Vid. Isabel MATEO GÓMEZ, "La lidia de toros en el arte religioso español de los siglos XIII al XVI", en *El rostro y el discurso de la fiesta*, ed. de M. Núñez Rodríguez, Santiago de Compostela, 1994. pp. 174-175 y 177.

En Sinovas un taller de carpintería de indudable progenie mudéjar nos dejará otra techumbre comparable con la de la catedral de Teruel que omitiré referir en esta exposición pues será detalladamente glosada por el profesor Agustín Gómez en esta misma publicación¹¹.

PINTURAS MURALES DEL CONVENTO DOMINICO DE SAN JUAN Y SAN PABLO DE PEÑAFIEL (VALLADOLID)¹²

Es curioso comprobar cómo uno de los conjuntos pictóricos murales supervivientes en el maltrecho convento dominico de Peñafiel -que en 1320 fundara el famoso infante don Juan Manuel- haya conservado una escena sumamente rara en el gótico hispano: el "encuentro de los tres vivos y los tres muertos", pasaje iconográfico que en su día estudió la profesora Francesca Español para el contexto peninsular hispano¹³. Las deterioradas pinturas, descubiertas en 1940, fueron trasladadas hasta el *Museo de Valladolid*, donde se custodian actualmente.

Uno de los paneles desarrolla la escena del Juicio Final: Cristo Juez aparece sedente sobre un trono acolchado con almohadones bordados, está flanqueado por el sol y la luna. A la diestra del posterior magistrado surge la Virgen y un ángel sujetando

un báculo en forma de "tau" que ofrece su mano derecha a un fraile (sugería Eloísa Wattenberg que tal vez pudiera tratarse del prior del convento Juan de Villalumbroso) junto al que se alza otro ángel oli-fante y tres almas a sus pies.

A la izquierda de Cristo Juez figura San Juan, un personaje femenino sosteniendo una cruz y una lanza, una pareja de ángeles que tañen un cordófono y un instrumento de viento, efigiando a sus pies tres almas que representan las de los justos.

Sobre la composición se aprecia la inscripción: "SURGITE MORTUI VENITE IN IUDICIUM DIES ILLA DIES IRAE CALAMITATIS ET MIS..." correspondiente al clásico responso de difuntos. Una segunda inscripción que ocupó la zona inferior se presenta hoy completamente ilegible.

Bajo el panel del Juicio se representó la escena más interesante: el "encuentro de los tres vivos y los tres muertos", transcripción plástica de una famosa leyenda que se hizo muy popular en toda Europa occidental hacia fines del siglo XIII, alcanzando en Inglaterra visos de producción industrializada [fig. 5].

En Peñafiel, los tres muertos en idéntico estado de putrefacción -que nos recuerdan los danzantes de Verges- surgen a la izquierda de un escenario

11. Ya hizo referencia a las mismas Chandler Rathfon POST, *A History of Spanish Painting*, vol. IV-I, Cambridge, 1933. p. 508, pues "continued the grotesquerie of the Romanesque", incluyendo interesantes temas profanos como un diablo, un elefante y una sirena contemplándose en un espejo, amén de varias imágenes de santos. Vid. además Juan Carlos ROJO ACEÑA, "Techumbre de la iglesia de San Nicolás en el barrio de Sinovas", *Biblioteca. Estudio e Investigación*, n.º 3 (1988), pp. 41-48.

12. Vid. J. PÉREZ VILLANUEVA, "Las pinturas de la iglesia de San Pablo de Peñafiel", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, III (1935-36), pp. 99-123; POST, *op. cit.*, VI, 1935. pp. 504-507; José GUDIOL RICART, *Pintura gótica*, "Ars Hispaniae, IX", Madrid, 1955. p. 49; VALDIVIESO, *op. cit.*, p. 153; GRAU, *op. cit.*, p. 184; Eloísa WATTENBERG GARCÍA, "Vida de María Magdalena. Juicio Final. Encuentro de los tres vivos y los tres muertos", en *Guía. Colecciones. Museo de Valladolid, Salamanca, 1997*. pp. 176-177.

13. Sobre el interesante tema fúnebre y su parca distribución peninsular cf. Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, "El "Encuentro de los tres vivos y los tres muertos" y su repercusión en la Península Ibérica", en Joaquín YARZA LUACES (ed.), *Estudios de Iconografía Medieval Española, Bellaterra (Barcelona), 1984*. pp. 53-135; *id.*, *La imagen de lo macabro en el gótico hispano*, "Cuadernos de Arte Español, 70", Madrid, 1995. pp. 20-22. Más recientemente Christian KIENING, "La double décomposé. Rencontres des vivants et des morts à la fin du Moyen Age", *Annales. Histoire. Sciences Sociales*, 50-5 (1995), pp. 1157-1190.



Fig. 5. Pinturas murales del convento de San Pablo de Peñafiel (Valladolid). Juicio Final y escena con el "encuentro de los tres vivos y los tres muertos". Museo de Valladolid.

boscoso, digno escenario medieval para aparición tan escalofriante.

Los muertos dirigen sus afiladas miradas hacia los tres vivos, pomposos caballeros aterrorizados que montan corceles y se disponen a la derecha, junto a la representación de una ermita ocupada por un piadoso ermitaño (al beatísimo anacoreta se le intuye más que apreciársele), asunto habitual entre las representaciones italianas "encuentro-meditación" del mismo tema, si bien la actitud de los difuntos tampoco resulta ajena al modelo "encuentro-diálogo" que se hizo más popular en Francia.

Una inscripción dispuesta bajo los tres vivos detalla el nombre del posible prior del convento y del pintor que realizó las pinturas: "FRAY JUAN DE VILLALUMBROSO E PÍTOLA ALFONSO", tal vez aludiendo a Alfonso Esteban, que desempeñó el oficio para Sancho IV.

Tanto en Francia como en Inglaterra es frecuente contemplar el "encuentro" en capillas funerarias o integrado en otros programas con escenas alusivas a lo redencional: la infancia de Jesús, San Cristóbal, el Juicio Final y la Danza de la Muerte,

pues la redención pasa por la negación de los placeres terrenales: la muerte que siega a todos por igual, o al menos éso dicen. Como señalaba un epígrafe en el cenotafio del cardenal La Grange en Avignon: "Polvo eres y en polvo te convertirás, cadáver fétido, alimento y pitanza de los gusanos". Los tres muertos resultan pues *exemplum* de lo que serán los tres vivos, tan oropelados, enfundaditos en ricos vestidos y disfrutando de gozosas cabalgaduras, casi como los recios efebos de nuestra insoportable publicidad televisiva que atufan a perfume de marca mientras conducen coches deportivos de ensueño.

La catalano-aragonesa *Dança General de la Muerte*, que parece datar del siglo XIV, se inicia con un proemio anunciando el asunto del poema: "trata commo la muerte abisa a todas las criaturas que paren mientes en la breuidad de su vida en que della mayor cabdal non sea fecho que ella meresce". Una suerte de ser, capaz de discernir sobre la fugacidad de lo terrenal y el carácter igualitario de la muerte, instando a los vivos a conseguir la vida eterna más allá de este valle de lágrimas. A fin de cuentas se trata de un género moralizante que años después haría las delicias de Juan de Mena y Juan del Encina: "Sobre ty a desora alguna corrupción/ De landre o carbonco, o tal ymplision/ Porque el tu vil cuerpo se devastará", ensalzando después la figura del fraile predicador, divulgador de algaradas pseudodemocráticas no siempre verídicas: "Sennores honrrados, la sancta escriptura/ Demuestra e dise que todo omne nascido/ Gastara la muerte maguer sea dura./ Ca truxo al mundo vn solo bocado:/ Ca papa, o rey o obispo sagrado,/ Cardenal, o duque e conde excelente/ Oh emperador con toda su gente/ Que son en el mundo de morir han forçado", regalándonos algún que otro pasaje repugnantemente macabro: "Sepulcros oscuros de dentro fedientes/ E por los manjares gusanos rroyentes/ Que coman dentro su carne podrida". La versión castellana, compuesta en Sevilla y redactada hacia

la década del 1460 arrastra similares tópicos, siendo publicada en la misma capital hispalense en 1520¹⁴.

En las *Petites Heures de Jean de Berry* la leyenda del encuentro, como en Peñafiel, ilustra el oficio de difuntos. Tal representación, de una contundencia rayana en la *vanitas*, sugiere que la iconografía macabra no resulta tan distante de la sensibilidad hispana, tal y como la crítica había venido señalando. A decir verdad, el tema del "encuentro" es bastante escaso en el gótico hispano, localizándose contados ejemplos: un frontal esculpido de un sepulcro en Fraga y las pinturas murales del castillo de Alcañiz, más las perdidas danzas de la muerte en las pinturas murales del claustro de Santa Eulalia de Pamplona y otros restos en León, según se describían en *El Corvacho...* de Alfonso Martínez de Toledo.

Desde el punto de vista estilístico las pinturas de San Juan y San Pablo de Peñafiel podrían adscribirse al gótico lineal, aunque revelando un claro arcaísmo en la fórmula románica del Cristo Juez que recordaría la presentación usual del Tetramorfos, siendo datadas por Eloísa Wattenberg hacia mediados del siglo XIV, en cualquier caso con posterioridad al 1340, fecha en que todavía no se había rematado la fábrica eclesial dominica. La misma autora advierte otras evocaciones mudejaristas en la riqueza de los tejidos, los rostros orientalizantes de los personajes y los fondos oscuros.

La zona izquierda del mismo plafón pictórico donde aparecen las escenas del Juicio y el Encuentro, está dedicado a glosar la vida de María Magdalena, representada bajo un arco lobulado y junto a una donante que figura arrodillada a sus pies. La imagen de la santa se completa con otras

seis escenas aún reconocibles: a la izquierda la Magdalena ungiendo los pies de Cristo en casa de Simón el leproso y el pasaje del *noli me tangere* del evangelio de San Juan cuando Cristo se apareció a la Magdalena; a la derecha la leyenda de la diaria ascensión de la santa hasta los cielos para asistir a los oficios, la comunión de la santa de manos de San Maximino, la llegada del gobernador de Marsella al islote donde gracias a la acción de la Magdalena encuentra a su mujer e hijo que creía muertos, la santa penitente en el desierto y San Juan Bautista sosteniendo un disco con el *Agnus Dei*.

Otras pinturas murales del convento dominico de San Juan y San Pablo de Peñafiel estuvieron alojadas en un lucilo de la nave de la epístola ocupado hoy por el altar de la Virgen de Fátima, y donde apreciamos una Inmaculada, la Anunciación e imágenes de los profetas Salomón e Isaías¹⁵.

En el centro aparece la Virgen en pie, sobre una media luna, coronada, con nimbo estrellado y las manos cruzadas sobre el pecho. La figura está delimitada por una mandorla, destacando sobre un paño de fondo con franjas verticales en rojo, verde y dorado [fig. 6].

Viste con manto cuajado por granadas y a la altura de su vientre destaca la imagen del niño que brilla sobre un sol. Estamos pues ante una representación de la "Virgen de la Expectación ò de Nuestra Señora de la O", remitiendo a la mujer apocalíptica vestida de sol, con la luna a sus pies y la corona de doce estrellas en alusión a la Inmaculada Concepción.

En una filacteria que rodea a la Virgen leemos: "EGO AMICTA SOLE ET LUNA SUB PEDIBUS

14. Cf. ROYER DE CARDINAL, *op.cit.*, pp. 304 y ss.

15. POST, *op. cit.*, IV, 1933. pp. 168 y 411; WATTENBERG, "Inmaculada. Anunciación. Salomón e Isaías", *op. cit.*, pp. 178-179.



Fig. 6. Pinturas murales del convento de San Pablo de Peñafiel (Valladolid). Inmaculada Concepción y Anunciación. En los laterales: Salomón e Isaías. *Museo de Valladolid*.

MEIS CLAMABAN PARTURIENS". A los lados de la Virgen se representa una Anunciación y en los muros laterales imágenes de Salomón e Isaías en grisalla dispuestos bajo arcos de medio punto y cartelas con sus nombres. Salomón se hace acompañar por un idolillo -su atributo habitual- y sostiene otra filacteria con la leyenda: "TOTA PU : ES: AMICA ME". La filacteria de Isaías es hoy ilegible¹⁶.

Gratiniano Nieto, ribereño sin remilgos, observó notables arcaísmos en el formato de la mandorla, corona, brocado de la túnica y grafía de las filacterias, considerando una datación para las pinturas de la capilla hacia la primera mitad del siglo XV, desconfiando del anterior parecer de Post, quien había apreciado similitudes con el maestro de San Ildefonso, activo a fines de la decimoquinta centuria¹⁷. Martín González acomodaba esta representación al círculo de Nicolás Francés, hacia

el segundo cuarto del siglo XV¹⁸. En todo caso los cortinajes de fondo recordaban a Wattenberg los ricos tejidos nazaritas mientras que las granadas, amén de símbolo de fecundidad, podrían aludir a la conquista de la ciudad de Granada, retrasando la cronología del conjunto pictórico hacia fines del mismo siglo.

PINTURAS MURALES DEL DUERO SORIANO: CASTILLEJO DE ROBLEDO, REJAS DE SAN ESTEBAN Y SAN ESTEBAN DE GORMAZ¹⁹

Aunque modestos vestigios, no podemos desdeñar la presencia de otros testimonios de pintura mural en el actual territorio de la Ribera soriana y que podríamos datar hacia finales del siglo XV.

En el arco triunfal de la parroquial de Castillejo de Robledo se conservan dragones de llameantes fauces abiertas al estilo de los presentes en las nervaduras de la sala capitular de la catedral de El Burgo. Los muros presbiteriales, el intrados del triunfal y la bóveda absidal presentan ajedrezados en blanco y negro, un gran San Cristóbal en el muro del evangelio, amén de los blasones de los Avellaneda y condes de Miranda, señores de Castillejo en 1530, y los Zúñiga-Avellaneda y Mendoza-Figueroa, sujetos por tenentes, en la portada meridional que podríamos datar hacia la década de 1480.

En el hemicycle absidal y presbiterio de San Martín de Rejas de San Esteban aparecen otros fragmentos de pinturas murales góticas que la crítica había datado hacia los años finales del románico.

16. Quizás portara la leyenda "FILIUS DATUS EST NOBIS...", alusiva al nacimiento de Cristo.

17. Gratiniano NIETO GALLO, "Una representación de la Inmaculada en el siglo XV", *BSAA*, XI (1944-45), pp. 109-118.

18. Cf. Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Monumentos civiles de la ciudad de Valladolid*, "Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid, XIII", Valladolid, 1976. p. 58.

19. Vid. José Luis HERNANDO GARRIDO, "Aportación a la pintura tardogótica en la Ribera soriana del Duero: las iglesias de Castillejo de Robledo, Rejas de San Esteban, Alcozar y San Esteban de Gormaz", *Celtiberia*, XLVIII (1998), pp. 275-306.

En el lado de la epístola dos acólitos imponen la mitra a un obispo, quizás San Martín de Tours, por debajo se intuye una figura nimbada de rasgos gotizantes, tal vez la aparición de Cristo a San Martín. En el mismo lado de la epístola, sobre la arquería ciega, se dispone un angel tenente portando un escudo con trece bezantes blancos sobre campo de azur correspondiente al linaje de los Avellaneda y la imagen de Santiago Matamoros, montando a caballo y portando una banderola colorada ornada con dos veneras, la cabalgadura pisotea a sus enemigos al tiempo que penetra en una ciudadela (en algunas descripciones ha sido identificado erróneamente como San Martín compartiendo su capa con el pobre) [fig. 7]²⁰. Bajo la arcada otras dos figuras han sido identificadas como el sueño de Adán y la creación de Eva, para sus descubridoras evocan lejanamente el estilo de Maderuelo, aunque desde nuestro punto de vista resulten imágenes mucho más tardías²¹. En la arcada ciega del lado septentrional del presbiterio surge la confusa imagen de un donante y los doce apóstoles portando filacterias flanqueando una deteriorada *Maiestas*.



Fig. 7. Pinturas murales. Cabecera de San Martín en Rejas de San Esteban (Soria).



Fig. 8. Techumbre policromada de San Ginés en Rejas de San Esteban (Soria).

La techumbre mudéjar del templo de San Ginés en la misma localidad de Rejas ostenta además blasones de los Avellaneda-Calvillo, que fueron señores de Zayas, Bastoncillos y Lagunas. Datable hacia el primer tercio del siglo XVI, es una techumbre de jaldetas, con ornamentación vegetal y geométrica policromada encapsulada entre cartelas de perfiles mixtilíneos y escudos en el copete de cumbreira, aliceres del arrocabe y arranque y final de las tabicas [fig. 8].

Otros restos tardogóticos se adivinan en el cascarón absidal de Nuestra Señora del Rivero²² (Cristo en majestad rodeado por un irreconocible Tetramorfos sobre celaje estrellado) [fig. 9]

20. Se aprecian otras imágenes de Santiago Matamoros en el pasaje de la aparición de Clavijo, superando a sus enemigos agarenos en las pinturas murales montañesas de La Loma y Las Henestrosas. Vid. Aurelio A. BARRÓN GARCÍA, *La pintura mural en Valdeolea y su entorno*, Santander, 1998. pp. 210-211, 226 y 228.

21. Vid. Carmen PÉREZ DE GUINEA y Carmen MORTE GARCÍA, "Un nuevo hallazgo de pintura mural en la iglesia de San Martín, de Rejas de San Esteban" *Celtiberia*, L (1975), pp. 299-302. Sureda la data hacia el primer cuarto del siglo XIV, vid. Joan SUREDA, *La pintura románica en España (Aragón, Navarra, Castilla-León y Galicia)*, Madrid, 1989. p. 404.

22. Sureda vuelve a sugerir una datación hacia el primer cuarto del XIV, aunque estilísticamente alejada de las pautas proto-góticas (cf. SUREDA, *op. cit.*, p. 405).



Fig. 9. Pinturas murales. Cascarón absidal. Santa María del Rivero en San Esteban de Gormaz (Soria).



Fig. 10. Pinturas murales. Cabecera de San Esteban en San Esteban de Gormaz (Soria).

y en el hemiciclo absidal y muro meridional del presbiterio de San Miguel de San Esteban de Gormaz (bajo arcuaciones de gabletes coronados por florones y cardinas se reconocen diferentes escenas de la Infancia de Cristo: la Virgen con el Niño, una Epifanía, la Visitación, la Huida a Egipto, San Jorge y un obispo) [fig. 10]. Ciertos detalle como un cáliz con sobrecopa portado por uno de los Magos, los puntiagudos borceguíes y las borlas de los mantos nos acercarían a la secuencia hispanoflamenca, entre fines del siglo XV e inicios del XVI.

RETABLO DE SANTA ANA (SEGUIDOR DEL "MAESTRO DE LOS BALBASES") EN LA COLEGIATA DE BERLANGA DE DUERO (SORIA)

Situado en la capilla de Santa Ana, junto al crucero septentrional de la colegiata, fue alzado a costa del bachiller Pedro González Aguilera, arcipreste de Berlanga, canónigo de Sigüenza, inquisidor y visitador penitencial en 1494, según nos aclara una inscripción que aparece bajo la predela y al que podemos identificar con el orante que acompaña la tabla del apóstol Pablo.

Es un soberbio retablo con bancal o predela y dos cuerpos protegidos por guardapolvo. Las tres calles quedan separadas mediante pináculos, reservando doseletes de tracería calada para el remate de las tablas. En la central figura la advocación del mueble: Santa Ana, acompañada por la Virgen con el niño y un ángel con los símbolos de la Pasión [fig. 11]. La misma escena aparecerá más tarde en el retablo de Sinovas.

Otras cinco tablas están destinadas a glosar la vida de Santa Ana siguiendo como hilo conductor la popular *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine: desde la tabla superior derecha Joaquín expulsado del templo [fig. 12]; San Gabriel anunciando a Joaquín que Santa Ana dará a luz una niña sobre un fondo arquitectónico que ofrece una imagen de Jerusalén; el encuentro en la Puerta Dorada (simboliza la concepción *sine macula*) y la Presentación de la Virgen, donde María -acompañada por un ángel- asciende los quince escalones del templo para dirigirse hacia Zacarías [fig. 13]. Un Calvario se sitúa en la cimera de la calle central [fig. 14].

Predomina aquí lo narrativo, la humanización de los personajes y hasta una cierta dulzura, pausada por la enorme riqueza del colorido, delatando un cierto conocimiento de Van der Weyden y del "Maestro de los Reyes Católicos". Respecto a la autoría se ha puesto en contacto con el "Maestro de los Balbases" (Gudiol y Martínez Frías), aunque

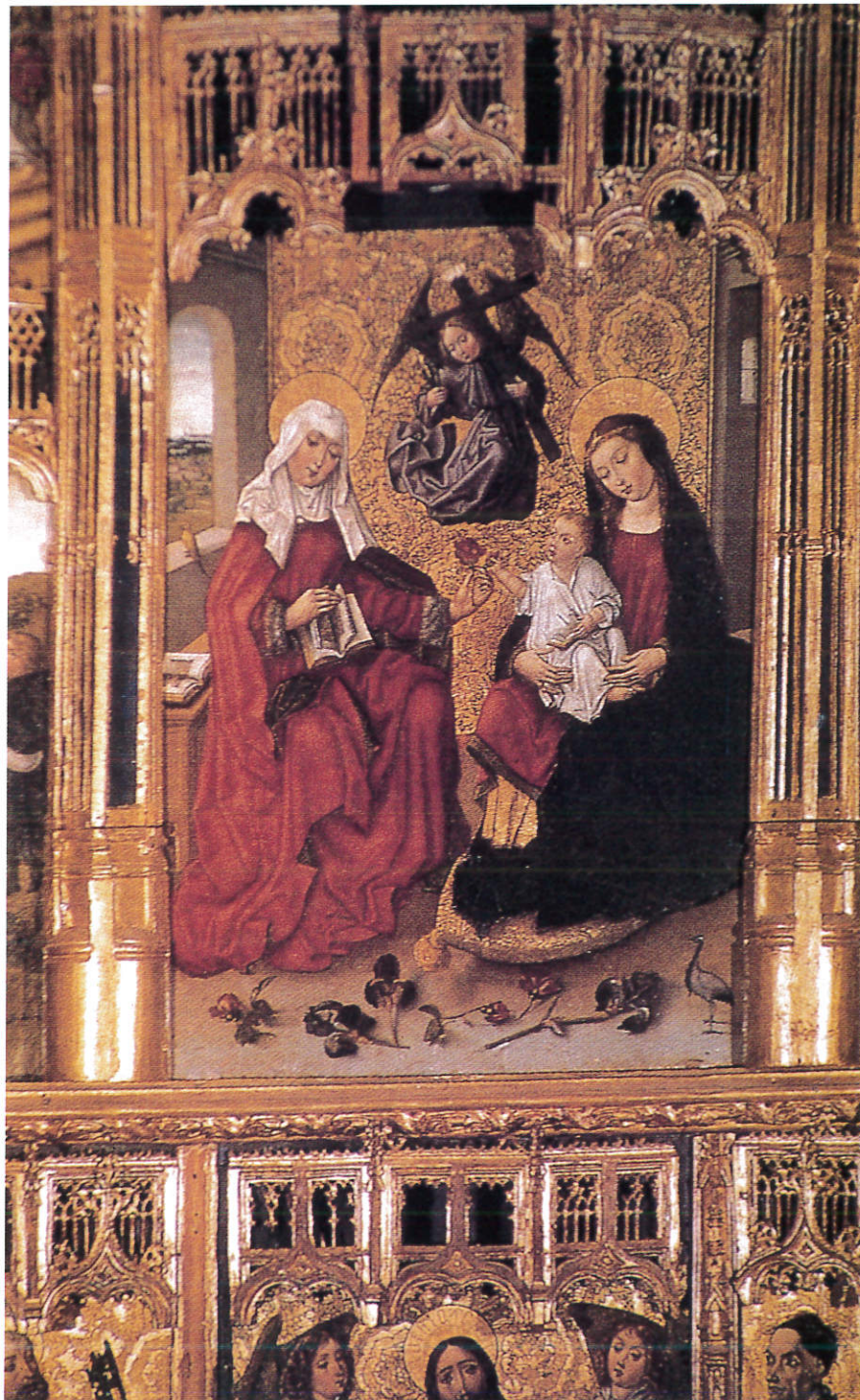


Fig. 11. Retablo de Santa Ana. Santa Ana, la Virgen y el Niño.
Retablo de Santa Ana. Colegiata de Berlanga de Duero (Soria).



Fig. 12. Retablo de Santa Ana. Expulsión del templo de San Joaquín. Colegiata de Berlanga de Duero (Soria).



Fig. 13. Retablo de Santa Ana. Presentación de la Virgen. Colegiata de Berlanga de Duero (Soria).

García Sánchez supone conexiones con el "Maestro de Segovia" y con el "Maestro de Sinovas"²³.

En la predela se aprecian las imágenes de Santa Librada y Santa Quiteria, San Pedro, Cristo Varón de Dolores, el propio donante y San Pablo y Santa Catalina y Santa Bárbara [figs. 12-13].

En el guardapolvo asoman otros diez santos (San Jerónimo, San Bartolomé, Santa Lucía, Santiago, San Lorenzo...), más el escudo real flanqueado por los del cardenal Mendoza y los de los linajes Velasco-Tovar y Aguilera [fig. 14]²⁴.

Semejante afición por los santos, sobre la que insistiremos más adelante, es una de las pautas

23. Cf. GUDIOL, *op. cit.*, p. 235; Consuelo GARCÍA SÁNCHEZ, *La colegiata de Berlanga*, Soria, 1964. pp. 111-113; José ARRANZ ARRANZ, *El renacimiento sacro en la diócesis de Osma-Soria*, vol. I, Burgo de Osma, 1979. pp. 316-319; José M.ª MARTÍNEZ FRÍAS, "Gótico", en *H.ª de Soria*, I, Soria, 1985. pp. 318-319; Blas TARACENA AGUIRRE y José TUDELA DE LA ORDEN, *Guía artística de Soria y su provincia*, Soria, 1997(6.ª), p. 218.

24. Ficha de Lourdes CERRILLO RUBIO, en *La Ciudad de Seis Pisos. Las Edades del Hombre. El Burgo de Osma. Soria. 1997*. n.º 97.

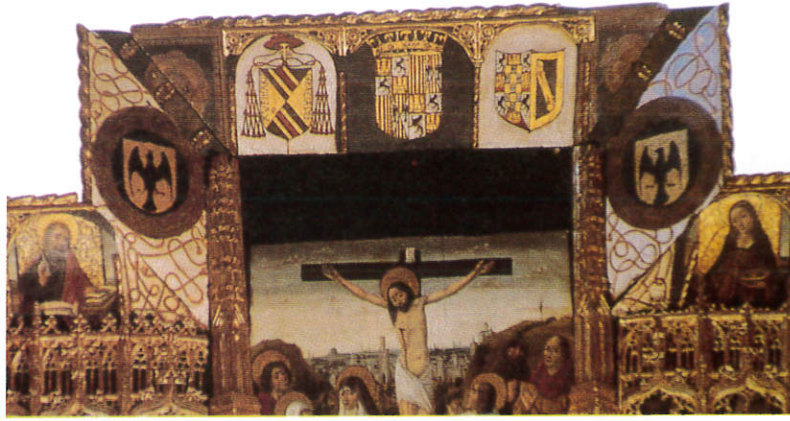


Fig. 14. Calvario y guardapolvo con los blasones del cardenal Mendoza y del linaje Velasco-Tovar y Aguilera. Retablo de Santa Ana. Colegiata de Berlanga de Duero (Soria).

habituales en la pintura de la época²⁵, donde alcanzaron una inusitada popularidad como especialistas, agentes terapéuticos y abogados ante la muerte.

LA LARGA ESTELA DEL "MAESTRO DE OSMA": RETABLOS DE SAN ILDEFONSO (CATEDRAL DEL BURGO DE OSMA), CAPILLA DE LOS BRAVO DE LAGUNA (COLEGIATA DE BERLANGA DE DUERO)²⁶, SAN MIGUEL DE CORRALES DE DUERO Y CANTORALES DEL MONASTERIO JERÓNIMO DE ESPEJA

Uno de los pintores hispanoflamencos más interesantes, activo entre los últimos años del siglo

XV y 1516 en la vieja diócesis de Osma, fue bautizado por Post como el "Maestro de Osma"²⁷, autor de una tabla con la Asunción (La Virgen de los Angeles) y el retablo de San Ildefonso, ambas obras custodiadas en la catedral oxomense²⁸, además del retablo de Berlanga, otras tablas de un retablo dedicado a Santa Ana y San Antonio del *Museo de Valladolid*, otra con San Pedro y San Pablo del mismo museo, una Santa Agata del *MNAC* (Barcelona), una Santa Ana del *Metropolitan Museum* de Nueva York, una predela en la parroquial de Gumiel de Hizán y otras piezas procedentes de Curiel y Corrales de Duero²⁹, además de las tablas modernamente documentadas con la Asunción y la Epifanía en el *Museo Arqueológico Nacional* (Madrid)³⁰.

25. Vid. Ana M.^a GARCÍA PÁRAMO, *Aportaciones al estudio de la iconografía de los santos en el reino de Castilla*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1988.

26. Diego ANGULO IÑIGUEZ, *Pintura del Renacimiento*, "Ars Hispaniae, XII", Madrid, 1954, p. 110.

27. POST, *op. cit.*, IX, 1947, pp. 669-696.

28. Con excesiva audacia le asignaba además una pintura mural al fresco de la misma seo oxomense (enmarcada por un arco pétreo en uno de los muros del crucero, junto a la escalera de la capilla de San Pedro) donde quedaron efigiados San Pedro de Osma y otros obispos sepultados en el siglo XII, incluyendo al polémico Juan Pérez. La pintura parece datar del obispado de Pedro de Montoya (1454-1475). Vid. *La Ciudad de Seis Pisos...*, n.º 93.

29. GUDIOL, *op. cit.*, pp. 352, 355 y fig. 300; MARTÍNEZ FRÍAS, *op. cit.*, pp. 317-319 y 322; José M.^a AZCÁRATE, *Arte gótico en España*, Madrid, 1990, pp. 388-389; TARACENA-TUDELA, *op. cit.*, p. 185.

30. Teresa CIENFUEGOS-JOVELLANOS FERNÁNDEZ, "La pintura del siglo XV en el Museo Arqueológico Nacional. II", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XVII, n.º 1 y 2 (1999), pp. 227-230 (tablas n.º inv. 51659-51660, cit. que

Post consideraba al "Maestro de Osma" originario de Guadalajara o Toledo, aunque más tarde debió asentarse en el Burgo de Osma. Artista dotado de una gran capacidad de trabajo, encontramos obra suya dispersa por las actuales provincias de Soria, sur de Burgos y Palencia y oriente de Valladolid (antaoño territorio perteneciente a la diócesis palentina), además de otros depositados en varios museos nacionales y extranjeros. Es de suponer que desde El Burgo se desplazara siguiendo el curso del Duero para asumir encargos en localidades más occidentales (Berlanga de Duero, Corrales de Duero, Curiel de Duero, Peñafiel y Langayo).

Su lenguaje tardogótico revela ecos memlingianos aunque incorpora ciertos toques poéticos característicos de la llegada del renacimiento³¹ y no menor dosis de ingenuidad bien clara en la narración hagiográfica y los sugestivos seres infernales.

Se deleita en los pliegues rígidos, los nimbos dorados y las ropas de ricos brocados, haciendo aparecer arquitecturas góticas y pequeños paisajes montunos que anticipan los renacientes. Estilísticamente emparentado con el "Maestro de San Ildefonso" (Sancho de Zamora) y con el "Maestro de los Luna" (Juan de Segovia), además del "Maestro de Miraflores" y el taller del retablo de San Andrés de Ventosilla, que será analizado más adelante.

El retablo de San Ildefonso (Museo de la Catedral de El Burgo de Osma) resulta obra capital por ser la que permitió configurar la personalidad artística del pintor. Está formado por dieciséis tablas que fueron acopladas a una mazonería dieciochesca realizada para la capilla de San Ildefonso (o de las Reliquias), costeadada por arcediano de Soria y canónigo oxomense Alfonso Díaz de Palacios, pasando al museo catedralicio en 1970.

Seis de las tablas pertenecían a una predela, siete al cuerpo principal (aunque no puede descartarse que las cuatro más pequeñas hubieran formado parte de otro retablo distinto) y otras tres al cuerpo superior³².

Describen escenas como la Imposición de la casulla a San Ildefonso, desarrollada en el interior de una cabecera gótica, el santo en actitud orante, porta alba, estola y manípulo. Son de notable suntuosidad las telas del manto mariano, la propia casulla que impondrá a San Ildefonso -el obispo toledano fue autor de un célebre tratado sobre la virginidad de la Virgen- y el cortinaje instalado tras el trono. Los ángeles sostienen las insignias episcopales (báculo, mitra y guantes), candelabros con velones encendidos y otras piezas litúrgicas (misal, cáliz y patena).

A izquierda y derecha de la Imposición de la casulla se disponían la Anunciación y la Natividad,

M. DIEULAFOY, *Espagne et Portugal*, Paris, 1913. p. 195, hace las piezas procedentes de la localidad aragonesa de Daroca, opinión no compartida por Post). Cerca del estilo del "Maestro de Osma" se encuentra la predela del retablo mayor de Alcubilla del Marqués (con tablas dedicadas a la Misa de San Gregorio, San Jerónimo penitente y un Apostolado, cf. ilustr. en ARRANZ, op. cit., láms. 124-125). En otra tesitura estilística, distante del "Maestro de Osma", aunque dentro de lo hispano-flamenco (se han señalado influencias del "Maestro de Gamonal"), tampoco conviene olvidar el retablo de San Esteban en la parroquial de Alcozar citado por Arranz y Martínez Frías.

31. Vid. José Carlos BRASAS EGIDO, "La pintura en la diócesis de Osma-Soria", en *X Curso Universitario de Verano. Universidad de Santa Catalina (1550-1841). El Burgo de Osma, 1997. Arte e Historia de la Diócesis de Osma. Curso Monográfico impartido por la Universidad de Salamanca*, Santander, 1998. pp. 189-191.

32. Ficha de Jesús M.ª CAAMAÑO MARTÍNEZ, en *La Ciudad de Seis Pisos...*, n.º 100, con envíos a GUDIOL, op. cit., pp. 352-355; M.ª Pilar SILVA MAROTO, *Pintura hispanoflamenco castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, II, Valladolid, 1990. pp. 646, 669 y 671. Vid. además ARRANZ, op. cit., pp. 299-305.

escenas dotadas de un notable preciosismo que en muchos casos encierran alusiones simbólicas y recuerdan los trabajos del "Maestro de Flemalle" (cf. el cáliz visible desde la portezuela del escritorio, el albarelo cerámico en el interior del armario, el libro manuscrito que lee María y el ventanal con esculturas de profetas bajo doseletes en la Anunciación [fig. 15] y los pastores tocados con capuchas, portando cayados, una gaita y un jarro de leche o las florecillas del suelo en la Natividad) que sin embargo defraudan por su forzado sentido perspectivo (cf. al respecto el sitio de brocado y el pavimento en la Anunciación o la amazacotada cuna fugada oblicuamente en la Natividad).

En la Anunciación, el Padre Eterno y la paloma del Espíritu Santo aparecen en el ventanal, recordándonos similares motivos utilizados por el

"Taller de San Andrés de Ventosilla". En la escena de la Natividad, la Virgen es acompañada por San José, la comadrona y tres ángeles vestidos con albas y una dalmática brocada.

En el segundo cuerpo se disponían las tablas con la Virgen bajo palio (en realidad se trata de una Asunción mariana, pues la Virgen se alza sobre catorce ángeles, dos de ellos músicos, que tañen un cordófono y un órgano portátil), la Presentación del Niño en el templo (el anciano Simeón oficia vistiendo ropas cuasi-episcopales al tiempo que es asistido por un acólito incensante que -a la usanza cristiana- pasa las páginas del libro ceremonial, a su izquierda una muchacha de lengua coleta sujeta unas cestas, una de las cuales porta una pareja de tórtolas, anécdota que tanto éxito alcanzó en la España sefardita) [fig. 16] .



Fig. 15. Retablo de San Ildefonso. Anunciación. Catedral de Burgo de Osma (Soria).



Fig. 16. Retablo de San Ildefonso. Presentación del Niño en el templo. Catedral de Burgo de Osma (Soria).



Fig. 17. Cuatro tablas del retablo de San Ildelfonso (Virgen entre ángeles, autoflagelación de San Jerónimo, Cristo Varón de Dolores y Misa de San Gregorio). Catedral de Burgo de Osma (Soria).

El Camino del Calvario (recuerda similares composiciones nórdicas llegadas vía estampas de Schöngauer y otros grabadores contemporáneos, aquí los sayones visten aparatosas armaduras y la Virgen intenta soportar el brazo horizontal de la pesada cruz que amenaza con derribar a Cristo, una anécdota ilustrativa de la *Compassio Mariae* no recogida en los textos canónicos y que vuelve a aparecer en una tabla de Alonso de Sedano custodiada en la catedral de la *Caput Castellae*).

Las seis tablas de la predela presentan a San Jerónimo autoflagelándose con la disciplina de la piedra en el pecho, la Virgen entre Angeles, el Cristo Varón de Dolores que muestra las llagas de su crucifixión (aparece flanqueado por sendos ángeles que sostienen una espada y un ramito de azucenas), la Misa de San Gregorio con presencia de las *arma Christi* [fig. 17], la lactación de San Bernardo y San Esteban contundentemente apedreado.

Otras cuatro tablas de menor tamaño se colocaron sobre la Natividad y la Anunciación del retablo montado en 1742 y están dedicadas a Santa Lucía, Santa Agueda, un santo dominico (quizás San Pedro de Verona o Pedro de Arbués) y el retrato del donante. Se ha especulado que fuera el canónigo Alfonso Díaz de Palacios, vestido aquí con ropas sacerdotales y tocado por un vaporoso roquete. Dotó tres capellanías y bien pudo haber encargado más de un retablo, siendo refundidos en una única máquina a mediados del siglo XVIII.

Al "Maestro de Osma" se le atribuye con toda claridad el retablo de San Miguel procedente de Corrales de Duero custodiado en el *Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid*³³. Aunque las tablas datan de la primera década del siglo

XVI, la actual mazonería es fruto de una restauración de la década de 1970, disponiendo las cinco tablas repartidas en tres calles pautadas por pináculos, remates conopiales con cardinas y motivos calados, imitando los tradicionales modelos hispanoflamencos [fig. 18].

La tabla titular está dedicada a un marcial San Miguel psicopompo pesante de almas -en el nimbo se detalla la fórmula "Micael Arcangel" picada en lustre- que se destaca sobre un fondo de

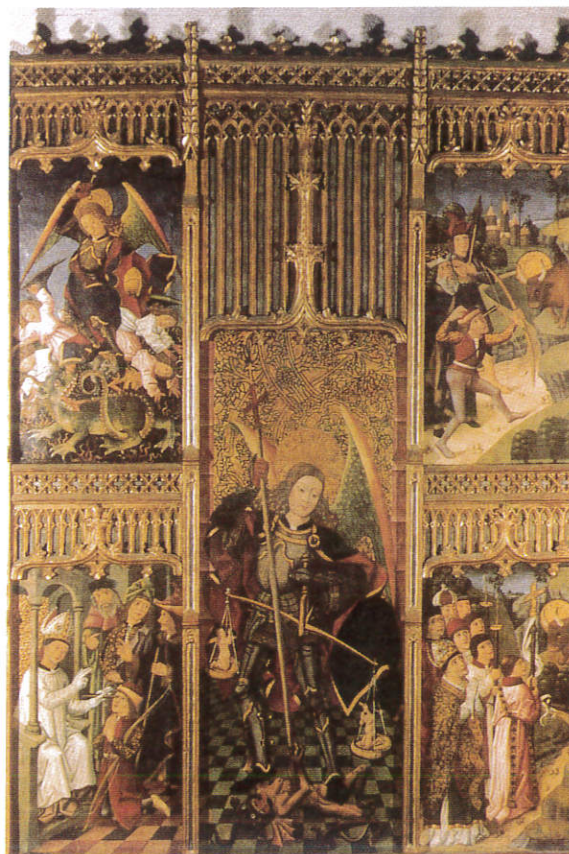


Fig. 18. Retablo de San Miguel. Procedente de Corrales de Duero (Valladolid). *Museo Diocesano de Valladolid*.

33. Vid. José Carlos BRASAS EGIDO, en *Las Edades del Hombre. El Arte en la iglesia de Castilla y León*, Valladolid, 1988. n.º 113. Envía a POST, *op. cit.*, IX-2, 1947. p. 669; Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, "Retablo de San Miguel, del Maestro de Osma", *BSAA*, XXXIX (1973), pp. 453-459; Matías DÍAZ PADRÓN "Un retablo de San Miguel Arcángel del Maestro de Osma en el Museo Diocesano de Valladolid", *AEA*, XLVII (1974), pp. 168-169.

oro brocado ornado con hojas de cardo y alcachofas. Con la mano izquierda maneja una balanza en cuyos platillos se arrodillan dos almas orantes esperando su oscilante destino mientras con la diestra empuña una lanza rematada en cruz que clava en las tripas de un peculiar personaje demoníaco dotado de pechos femeninos de donde surgen afiladas garras.

La tabla de la zona superior izquierda recoge la batalla de San Miguel contra los ángeles rebeldes -los ángeles caídos por autonomasia- que son arrojados al infierno donde espera un caricaturesco dragón escamado (el monstruo infernal Luzbel³⁴). La misma escena fue representada por el "Maestro de Osma" en una tabla superviviente encajada en el retablo de las Animas de San Miguel de Peñafiel, cuya datación ronda el primer tercio del siglo XVI³⁵. No deberíamos olvidar cómo San Miguel fue una de las advocaciones más invocadas contra los impertérritos azotes de la peste³⁶.

Las otras tres tablas narran la historia de San Miguel en el Monte Gárgano, difundida por la *Leyenda Dorada*: el pastor Gárgano recibe en el ojo una flecha envenenada -con paranormal efecto *boumerang*- tras intentar asaetear al buey más díscolo del rebaño que había corrido a refugiarse en una cueva protegida por San Miguel (obsérvese que el animal va nimbado) [fig. 19]. En otra tabla el obispo de Siponto (Manfredonia), sentado en una silla con dosel, extrae la flecha emponzoñada del ojo del pastor (el pavimento de la tabla es



Fig. 19. Retablo de San Miguel. Procedente de Corrales de Duero (Valladolid). El pastor Gárgano. *Museo Diocesano de Valladolid*.

continuación del dispuesto en la tabla central ocupada por el santo titular). En una tercera tabla el obispo y su cortejo -entre los acólitos se advierte la presencia de un personaje oriental tocado con

34. Al respecto vid. Joaquín YARZA LUACES, "Del angel caído al diablo medieval", *BSAA*, XLV (1979), pp. 299-317. Hay reed. en *Formas fantásticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987. pp. 47-75.

35. Jesús M.ª CAAMAÑO, "Una nueva obra del Maestro de Osma", *BSAA*, XXVIII (1962), pp. 261-263. Otras tres tablas del "Maestro de Osma" fueron adaptadas al retablo renacentista durante el siglo XVIII: en la predela se dispuso un *Ecce Homo* y en la cimera -a los lados de la Dolorosa- San Juan Bautista y San Jerónimo. Vid. M.ª Luisa MARTÍN ANSÓN, "Una propuesta de reconstrucción del Retablo de las Animas de la iglesia de San Miguel de Peñafiel", *Anuario de Historia y Teoría del Arte de la UAM*, IX-X (1997-98), pp. 107-115.

36. Vid. Gabriel LLOMPART, "El Ángel Custodio en los reinos de la Corona de Aragón", en *Boletín de la Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Palma de Mallorca*, n.º 673 (1971), pp. 147-188.

turbante- acuden en procesión hasta la cima del monte con objeto de adorar al bóvido y fundar allí un santuario según la revelación que San Miguel hizo al obispo.

En la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol en Langayo (Valladolid), se ha conservado una tabla con idéntica advocación que debió presidir el antiguo retablo mayor. En ésta contemplamos la figura monumental del apóstol, en pie sobre una estrecha y elevada capilla de traza gótica que presenta pavimento bícromo en perspectiva -como en el retablo de San Miguel de Corrales- y cortinajes brocados en el fondo. San Pedro porta barba rasurada y viste lujosa casulla, se toca con tiara pontificia, sujetando un báculo de doble cruz y sus características llaves³⁷.

Otra tabla enmarcada hacia fines del siglo XVII con una imagen del Llanto sobre Cristo muerto atribuida al "Maestro de Osma" y procedente de la localidad vallisoletana de Curiel de Duero se custodia en el *Museo de Valladolid* [fig. 20]. Post la atribuyó inicialmente a un tal "Maestro de Curiel", atribución que años después rectificó en favor del "Maestro de Osma". Se trata del característico planto fúnebre por Cristo, donde concurren María, San Juan, la Magdalena, Nicodemo y José de Arimatea. Una excelente obra en dibujo y colorido que debe catalogarse entre lo más refinado y elegante del pintor³⁸. En el museo vallisoletano se conservan además otras tres tablas con la misma procedencia dedicadas a la Visitación, la Anunciación y la Presentación en el templo.

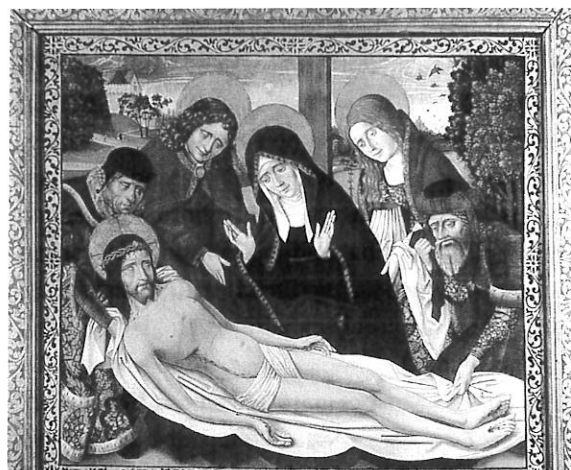


Fig. 20. Llanto sobre Cristo muerto. Procedente de Curiel de Duero (Valladolid). *Museo de Valladolid*.

Post y Camón Aznar atribuían además al "Maestro de Osma" la ya citada Santa Agata del *MNAC*, un díptico con la Virgen y el Salvador del *Instituto Valencia de Don Juan*, una Santa Catalina y María Magdalena en la *Academia de San Carlos* (México) y la santa generación con San Juan Bautista del *Museo Lázaro Galdiano*. Díaz Padrón le asignaba además la tabla del martirio de San Crispín y Crispiniano, custodiada en una colección particular³⁹.

Pero existe una faceta del "Maestro de Osma" recientemente estudiada por Anna Muntada: la de haber sido un consumado miniaturista, especialmente volcado en la iluminación de los cantoriales del monasterio jerónimo de Espeja conservados en la

37. Ficha de BRASAS, en *Las Edades del Hombre...*, n.º 96.

38. WATTENBERG, "Llanto sobre Cristo muerto", en *Guía. Colecciones. Museo de Valladolid...*, p. 184. Envía a Gratianino NIETO GALLO, "El maestro de Curiel y su obra en el Museo de Valladolid", *BSAA*, XII (1945-46), pp. 95-107; POST, op. cit., VI, 1935, p. 633 y IX, 1947, p. 680; ficha de BRASAS, op. cit., n.º 83 y Eloísa WATTENBERG GARCÍA, en *El arte en la época del Tratado de Tordesillas, Valladolid, 1994*. Valladolid, 1994. p. 138; id., *Vlaanderen en Castilla y León. Op de drem-pel van Europa. Antwerpen, 1995*, Valladolid, 1995, pp. 206-207. Nieto publicaba además una tabla con el Santo Entierro procedente de Curiel de Duero que se custodia en el museo vallisoletano y presenta cierta influencia del "Maestro del Salomón de Frómista" (Cf. NIETO, op. cit., p. 98; WATTENBERG, "Santo Entierro", en *Guía. Colecciones. Museo de Valladolid*, p. 182).

39. Vid. Matías DÍAZ PADRÓN, "Una nueva tabla del Maestro de Osma", *AEA*, XIV (1972), p. 61.

catedral oxomense⁴⁰. Seguirá así una doble faceta profesional, como miniaturista y pintor, desarrollada por otros tantos artífices hispanos: Ferrer Bassa, Rafael Destorrents, Bernat Martorell, Leonardo Crespi, Nicolás Francés o Jorge Inglés.

Son trabajos de soberana delicadeza muy estimados por los jerónimos (vid. además los cantorales del monasterio de Guadalupe)⁴¹ que reflejan ambientes de cotidianidad flamenquizante, donde predomina el enmarañado ornato vegetal, suntuosamente cuajado de animales fantásticos y de *putti*, una peculiar espacialidad, el punto de vista alto para las escenas de las iniciales que nos recuerda el estilo de Pedro Berruguete y un deslumbrante colorido de rojos y azules cobalto respuntados por ricas doraduras que contrasta con las oscurecidas tablas hoy visibles. Pero la mayor originalidad del iluminador "Maestro de Osma" reside en su capacidad como excelente narrador, voluntarioso en la captación del espacio y atrevido en la inclusión de fondos paisajísticos de talante renacentista.

Los cantorales de Espeja, volúmenes de grandes dimensiones, contienen los diferentes oficios divinos según las festividades de la Virgen María: Circuncisión, Presentación, Anunciación..., recogiendo salmos, lecturas y preces, añadiéndose con el tiempo otras antífonas, responsorios, versículos, aclamaciones litúrgicas e himnos.

En las grandes iniciales miniadas se incluyen las escenas de la Presentación en el templo (Simeón, como Sumo Sacerdote, recibe al niño, acompañado por la Virgen, San José y Santa Ana, a los pies dos niños hacen las veces de acólitos, portando un incensario el crío y cestas con panes

ácimos y una pareja de palomas la niña [fig. 21]); la Anunciación (el travesaño de la "M" ([issus est Gabriel]), antífona del 25 de marzo) se convierte en referente arquitectónico a modo de pilarcillo que pauta un interior donde se desarrolla la clásica escena [fig. 22], a destacar la presencia del Padre Eterno de medio cuerpo y la paloma del Espíritu Santo, presentes en el óculo izquierdo según es usual en el "Maestro de Osma", la misma escena será repetida por el pintor en los retablos de San



Fig. 21. Cantoral n.º 1 de la Catedral de Burgo de Osma (Soria). Presentación en el templo.



Fig. 22. Cantoral n.º 1 de la Catedral de Burgo de Osma (Soria). Anunciación.

40. Vid. Anna MUNTADA TORRELLAS, "Miniatura y pintura. La fructífera relación de ambas disciplinas artísticas en la tardía Edad Media hispánica. El Maestro de Osma, iluminador de los cantorales del Monasterio de San Jerónimo de Espeja, *Fragmentos. Revista de Arte*, n.º 10 (1987), pp. 5-23. Vid. además las fichas de los cantorales en Jesús M.ª PARRADO DEL OLMO, en *Las Edades del Hombre. La música en la iglesia de Castilla y León*, León, 1991. n.º 44-51 y 54-55.

41. Vid. Pilar MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, "La miniatura guadalupense. La actividad artística de un *scriptorium* monástico a finales de la Edad Media", *Norba-Arte*, XIV-XV (1994-95), pp. 41-62.



Fig. 23. Cantoral nº 5 de la Catedral de Burgo de Osma (Soria).
Orla. Anunciación a los pastores.

Ildelfonso [fig. 15] y de Curiel); la Coronación de la Virgen como reina de Todos los Santos (arriba la Trinidad y cuatro ángeles con el globo terráqueo, a los lados San Pedro y San Pedro, más Santa Catalina. San Gregorio, San Jerónimo, San Agustín. Santiago, Santa Paula -santa patronímica de los jerónimos- y San Lorenzo, patrono de los bibliotecarios, bibliófilos y librerías); iniciales con florestas y *putti* músicos (aparece aquí una sutil fauna fantástica y los escamados típicos de la arquitectura isabelina); la Natividad de San Juan Bautista (se trata de las inicial "E" con dos escenas superpuestas correspondientes al bautismo en el Jordán y el nacimiento del Bautista, que es aseado por las parteras mientras su madre Isabel yace en el lecho y su padre Zacarías aparece a la izquierda); la Natividad (con una deliciosa orla de pastores músicos [fig. 23]); la *Salve Sancta* (dos ángeles portan la cruz y la columna de la Pasión mientras otros dos coronan a María, los *putti* juegan entre el *ductus* de la letra "S"); iniciales con *putti* jugueteando o tañendo instrumentos musicales (cf. el tema jerónimo del

leo mansuetus coronado por capelo episcopal y el simio portador de cesta tal y como aparece en algunas sillerías de coro como la de Yuste); la Ascensión del Señor (vid. los ángeles tocando vihuelas de la orla); el Pentecostés (el sentido espacial resulta más renacentista con los Apóstoles, la Virgen y las Tres Marías, Magdalena, Salomé y Cleofás) y orlas con *putti* (llevan rehileros, curiosos juguetes infantiles en forma de bastón que terminan en "T" portando dos hojas cuadrangulares).

Una de las piezas hispanoflamencas ribereñas de mayor enjundia, resulta verdaderamente desconocida en razón de su venta y posterior traslado al extranjero, se trata del **retablo de Santa Ana de Sinovas, expatriado y custodiado hoy en el Museo de Arte Español Enrique Larreta, de Buenos Aires**, obrado en 1503 (el llamado "**Maestro de Sinovas**") [fig. 24] que también pudo intervenir en parte de las tablas engastadas en el retablo de San Miguel -de mazonería dieciochesca- en la iglesia parroquial de Haza⁴².

42. Elías TORMO, "Álbum de lo inédito para la Historia del Arte español", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIV (1916), pp. 220-224; Juan Antonio GAYA NUÑO, *La pintura española fuera de España (historia y catálogo)*, Madrid, 1958. n.º 2656; Francisco Horacio CORTI, "Arquitectura significativa en la leyenda de Santa Ana del Maestro de Sinovas", en *Actas del VIII Congreso Español de Historia del Arte, Cáceres, 1990*, I, Mérida, 1992. pp. 33-41; id., *El retablo de Santa Ana del Museo de Arte Español de Buenos Aires y otras pinturas del Maestro de Sinovas*, Buenos Aires, 1996; Ana M.ª FERNÁNDEZ GARCÍA, *Catálogo de pintura española en Buenos Aires*, Oviedo, 1997. n.º 374.

El anónimo "Maestro de Sinovas" fue dado a conocer por Elías Tormo en 1916, cuando ya estaba en la capilla privada del domicilio del embajador plenipotenciario de la República Argentina en París don Enrique Rodríguez Larreta, curioso personaje de origen español que tuvo ensimismadas aficiones literarias. Lo había adquirido en 1912 al anticuario parisino Demotte y según relata don Elías "su venta fue causa de un escándalo soberano; hasta creo recordar que llegó a estar preso el encargado del templo". En la misma iglesia arandina la *Comisión Provincial de Monumentos de Burgos* -mediando la *Benemérita*- consiguió



Fig. 24. Retablo de Santa Ana. Procedente de la parroquial de San Nicolás de Bari en Sinovas. Museo de Arte Español Enrique Larreta (Buenos Aires, República Argentina).

paralizar la venta de una escultura del Niño Jesús firmada por el célebre Miguel Angel Nacherino. El retablo de Santa Ana no tuvo tanta suerte y acabó por viajar hasta París y cruzar el Atlántico.

En 1947 Post lo publicó como obra del "Maestro de Sinovas", proponiendo además otras tablas que ampliaban el catálogo del ignoto pintor: el retablo de Haza y la predela de un retablo de Palazuelos de Muñó⁴³. En una *Addenda* a su historia de la pintura hispánica publicada en 1958 le asignará además dos tablas conservadas en la catedral de El Burgo de Osma (Visitación y Epifanía) y una Santa Ana Triple del madrileño *Museo Lázaro Galdiano*. Atribuye también al "Maestro de Sinovas" una tabla con la decapitación de San Blas en Torregalindo mientras propone para otra tabla del mismo templo (Santa Elena encuentra las tres cruces del Calvario) la intervención del "Maestro de Ventosilla"⁴⁴.

En realidad tanto las dos tablas citadas conservadas en Torregalindo como una tercera procedente del mismo templo -San Blas bendiciendo a los animales- que Post no llegó a ver han sido atribuidas por Díaz Padrón y Dolores Monereo al renacentista "Maestro de Ventosilla" sobre el que más tarde haremos algún comentario. En 1970 Camón, en función de ciertas similitudes, consideró erróneamente que el "Maestro de Sinovas" y el "Maestro de Osma" eran una misma personalidad⁴⁵.

Corti atribuye además al "Maestro de Sinovas" una tabla con un San Miguel procedente de la iglesia de San Miguel de Labraza (Alava) en el *Museo de Bellas Artes de Vitoria* y otra con Jesús entre los doctores de la *Huntington Collection* (San Marino,

43. POST, *op. cit.*, IX-I, 1947. pp. 612-618.

44. POST, *op. cit.*, XII-I, 1958. pp. 733-737.

45. José CAMÓN AZNAR, *La pintura española del Renacimiento*, "Summa Artis, XXIV", Madrid, 1970. p. 227, coloca al pintor en la órbita de Gerard David, aunque advirtiendo un acusado predominio de lo medieval.

California) que Pilar Silva atribuyó al "Maestro de la colección Alvear de Cádiz"⁴⁶.

Una concisa inscripción localizable bajo la predela del retablo de Sinovas detalla: "ESTE RETABLO SE HISO A HONOR E REVERENCIA DE SEÑORA SANTANA ACABOSE AÑO DE MILL I QUINIENTOS I TRES SIENDO CURA EL HONRRADO ALONSO GONSALES Y MAIOR-DOMO RODRIGO...".

En el cuerpo central figura Santa Ana triple según las pautas de fines del siglo XV llegadas desde los Países Bajos (se ha superado la iconografía tradicional por la que Santa Ana acogía en su regazo las pequeñas figuras de la Virgen y el niño) [fig. 25]. Ya habíamos señalado cómo la escena presenta paralelos muy directos con la tabla central del retablo de la colegiata de Berlanga de Duero [fig. 11]. La santa se nos presenta enfrascada en la lectura de un libro -el Antiguo Testamento, con el que aprendió a leer- mientras que en lugar del Espíritu Santo surge un ángel crucífero, prefigura de la Pasión del Salvador.

Pero parece evidente que la tabla de Sinovas desgrana mayor lujo que la de Berlanga, perceptible en los brocados del fondo del respaldo y las sayas de María, cuyo manto porta cenefa de lacería mudéjar. En los bordes laterales del respaldo aparecen sendas esculturas, a la usanza flamenca, simulando grisallas. El profesor argentino Francisco Corti identifica las figuras con San Judas Tadeo (que porta una clava) y San Simón (cuyo atributo suele ser una sierra), santos evangelizadores de Persia.

Las piñas parecen hacer referencia a la fertilidad, símbolo frecuente en la pintura flamenca cuyo origen parece estar en el mundo clásico. El pino



Fig. 25. Retablo de Santa Ana. Santa Ana, la Virgen y el Niño. Procedente de la parroquial de San Nicolás de Bari en Sinovas. Museo de Arte Español Enrique Larreta (Buenos Aires, República Argentina).

fue el árbol en que se convirtió el dios frigio Atis, en Roma el nombre de Atis designaba al sumo sacerdote del culto a Cibele, diosa de la fertilidad, de otro lado Atis fenece y resucita el día del equinoccio de primavera, 24 ó 25 de marzo, coincidiendo pues con las fechas asociadas a la Pascua de Resurrección⁴⁷. Santa Ana estéril concibió a la Virgen María, así la piña simboliza la Inmaculada Concepción, además de ratificar la máxima mariológica de la virginidad de la Madre de Dios: *post connubium, post conceptum, post partum*.

46. Sin consignar tal filiación vid. Raquel SÁENZ PASCUAL, *La pintura gótica en Alava. Una contribución a su estudio*, Vitoria, 1997, pp. 479-507, que data la tabla ca. 1520, además de SILVA, op. cit., II, pp. 640-642; CORTI, *El retablo...*, pp. 53-54.

47. CORTI, op. cit., p. 12.

Tampoco olvidemos que hacia 1500 el reino de Castilla experimentó un intenso debate en torno a la Inmaculada Concepción de María que afectó sobremanera a la difusión del tema (cf. la escena como el árbol de Jesé y el encuentro ante la Puerta Dorada de Gil de Siloé en la catedral de Burgos y Alejo de Vahía en Paredes de Nava).

La reina Isabel había financiado la fiesta de la Inmaculada en Guadalupe y había favorecido -junto a Beatriz Galindo- la fundación de nuevos monasterios de la orden de la Concepción Franciscana⁴⁸. De hecho, los franciscanos sostuvieron una fuerte polémica inmaculista con los frailes dominicos que en el Valladolid de 1502 alcanzó una inusitada virulencia en forma de insultos, pasquines y mamporrazos. El retablo de Sinovas fue pues una ejecución plástica en tono inmaculista de notable modernidad. En la cimera -y en contra de la habitual tradición hispana que suele instalar allí la Crucifixión- se dispone la Resurrección de Cristo.

Las dos calles laterales glosan cuatro escenas de la leyenda de Santa Ana según se relata en los

Apócrifos [fig. 24]: la Expulsión de Joaquín y Ana del templo (el sacerdote rechaza las ofrendas de Joaquín por carecer de descendencia y lo expulsa del templo de Jerusalén, que se nos presenta como una cabecera gótica de fuerte correspondencia castellana, al fondo el arca de la alianza simboliza la virginidad mariana), las Anunciaciones a Joaquín (adopta la iconografía de la anunciación a los pastores, incluyendo un motivo marginal tan delicioso como el de una cabra trepando al árbol) y Ana (el ángel sugiere con sus dedos un enumerar de razones que nos recuerdan las *disputatio* medievales) y el encuentro de ambos frente a la Puerta Dorada de Jerusalén⁴⁹.

También la predela es poco convencional pues aparecen tablas con la escena de la Misa de San Gregorio, los martirios de Santa Catalina y San Sebastián -la composición es similar a la pintada por Alonso de Sedano- y el juicio a un Santo Obispo (aunque Tormo y Post lo identificaran con San Nicolás, consideraba Corti que pudiera tratarse de San Cipriano de Cartago ò San Cebrián, santo de reconocida mano antipestífera) [fig. 26].



Fig. 26. Retablo de Santa Ana. Predela. Procedente de la parroquia de San Nicolás de Bari en Sinovas. *Museo de Arte Español Enrique Larreta* (Buenos Aires, República Argentina).

48. Vid. Joaquín YARZA LUACES, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993. pp. 156 y ss., además de S. STRATTON. *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid, 1989.

49. Se justifica así el "casto" embarazo de Ana, *ex osculo concepta, sine semini vire*, afirmando sor Isabel de Villena que Dios concederá a la anciana pareja una especial descendencia, es decir, una hija "tan singular que peccat original venial ni mortal en ella jamás será trobat".



Fig. 27. Juan de Nalda. Misa de San Gregorio.
Museo Arqueológico Nacional (Madrid).

Es curioso que sea éste de Sinovas el único retablo del gótico hispano dedicado exclusivamente a Santa Ana, pues lo habitual es que otros muebles dedicados a la madre de María incorporen también escenas de la infancia de la Virgen⁵⁰.

Por contra, es muy usual que la pintura hispano-flamenca recurra al tema de la misa de San Gregorio [vid. p. ejem. figs. 27 y 28], muy difundido por grabadores nórdicos como Iam van Zwolle, en cuyas planchas aparecen las inconfundibles *arma Christi*, características de la piedad bajomedieval. Se trata de un relato nacido muchos siglos después del legendario suceso -la friolera de mil años- que hace referencia a un extraordinario milagro obrado por San Gregorio Magno. La historia nos cuenta cómo un Viernes Santo, estando el papa Gregorio Magno celebrando misa ante el altar mayor de la iglesia de la Santa Cruz de Jerusalén en Roma, tuvo que hacer frente a uno de los asistentes, que soberbio, dudó de la presencia real de Cristo en la hostia consagrada. Ante las oraciones papales, el mismo Cristo se apareció sobre el altar mostrando sus estigmas, desde donde vertía la sangre hasta caer en el cáliz, rodeándose de los instrumentos de su Pasión.

Insiste además la leyenda que tal correlato fue ordenado pintar por el pontífice en el mismo templo romano (quizás existió un icono del siglo XII conservado en la misma iglesia con una imagen de Cristo *Varón de Dolores*), óptima *imago pietatis* difundida por toda Europa desde fines del siglo XIII gracias a los fieles, que peregrinaban hasta Roma en busca de las indulgencias reglamentadas por Urbano IV (1387-1389)⁵¹.

50. Vid. p. ejem. el de Nuestra Señora de la Estrella de San Asensio, datable ca. 1470-80 (cf. Ana M. GALILEA ANTÓN, *Aportación al estudio de la pintura gótica sobre tabla y sarga en la Rioja*, Logroño, 1985. pp. 85-98).

51. Vid. E. M. VETTER, "Iconografía del "Varón de los Dolores", su significado y origen, *AEA*; XXXVI (1963), pp. 197-230; J. H. STUBBLEBINE, "Segna di Buonaventura and the Image of Man of Sorrows", *Gesta*, VIII/2, pp. 3-13. *La imago pietatis*-Varón de Dolores alcanzó en tierras castellanas una de sus fórmulas más desarrollada en el retablo de la Concepción de Gil Siloé, donde se hace acompañar de las *arma Christi*, la Virgen, San Juan, María Magdalena y una de las Marías de la crucifixión, además de Pedro y Pablo (cf. Joaquín YARZA LUACES, *Gil Siloé. El retablo de la Concepción en la capilla del obispo Acuña*, Burgos, 2000. pp. 190-191, que cit. el estudio clásico de Erwin PANOFSKY, "Imago pietatis", en *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig, 1927. pp. 261-308).



Fig. 28. "Maestro de la Leyenda de Santa Catalina". Misa de San Gregorio (Cenicero, La Rioja).

La imagen de la misa de San Gregorio se hizo usual en las casas de los prestamistas "sin interés", origen de nuestros familiares *Montes de Piedad*, en realidad disfrazadas *Casas del Cristo de la Piedad* que halagaban a los menesterosos ahorradores y

endulzaban los oídos de quienes andaban entrapados hasta las orejas, para ver si les levantaban unos cuantos dineros más. Pero mayor fama alcanzó el culto a San Gregorio como redentor de almas condenadas, solícito liberador de quienes cumplían condena en el purgatorio, redimibles en misas espléndidamente pagadas, tan abundantes en los templos mendicantes a fines de la Edad Media .

Los elementos de la escena son variables⁵². En España, la primera representación del tema aparece hacia 1415 en el retablo de Sancho de Rojas, encargado para el monasterio de San Benito de Valladolid (*Museo del Prado*). A grandes rasgos: San Gregorio aparece arrodillado acompañado por sus acólitos, Cristo Varón de Dolores situado sobre el altar -de pie o con medio cuerpo hundido en el sepulcro- y presionando la llaga del costado de donde mana abundante sangre que vierte en el cáliz y los instrumentos de la Pasión rodeando a Cristo a modo de verdaderos trofeos conmemorativos: La cruz, la columna de la flagelación con la cuerda, la caña, el gallo, los dados con que los guardianes se echaron a suertes las ropas de Cristo, la escalera del Descendimiento, la túnica, la corona, la lanza, la pértiga con la esponja impregnada en la vinagre, la jofaina, la Santa Faz en el lienzo de la Verónica, la pierna que pateó al Mesías, los clavos, el martillo, las tenazas, los látigos, la espada de Pedro con la que se cercenó la oreja de Malco, los treinta denarios, la bolsa de Judas, las máscaras de los esbirros que se burlaban de Jesús y la mano que abofeteó al Salvador⁵³.

52. Vid., entre otros excelentes trabajos, los de Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, "Aproximación a la iconografía de la Misa de San Gregorio a través de varios Libros de Horas del siglo XV de la Biblioteca Nacional, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXIX (1976), pp. 752-772; Uwe WESTPHELING, *Die Messe Gregors des Grosse. Vision, Kunst, Realität*, catálogo de la exposición, Schnütgen-Museum der Stadt Köln, Colonia, 1982; Joaquín YARZA LUACES, "La capilla funeraria hispana en torno a 1400", en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988, p. 66 (analiza la iconografía del "Varón de Dolores" y la misa de San Gregorio en el sepulcro del canciller Villaspesa de la catedral de Tudela, junto al retablo de Sancho de Rojas, uno de los más antiguos ejemplos de los reinos hispanos); François AVRIL, "L'origine bourguignonne de la Messe de Saint Gregoire Jamot", en *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milan-Paris, 1994, pp. 152-163.

53. Para valorar su repercusión hasta el lejano Virreinato de Nueva España vid. Santiago SEBASTIÁN, "Los "Arma Christi" y su trascendencia iconográfica en los siglos XV y XVI", en *Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte. Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América*, Valladolid, 1989. Valladolid, 1990. pp. 265-272.

En suma, un sintético documento plástico que da testimonio preclaro del misterio de la transubstanciación (el pan y el vino del sacrificio de la misa simbolizando el cuerpo y la sangre de Cristo), idea que trasluce un fuerte clima antisemita -no hay que olvidar cómo muchos criptojudíos hispanos fueron acusados de profanar crucifijos, santas hostias y corporales- y que se irá enriqueciendo con la liberación de las ánimas del purgatorio en función de indulgencias que la imagen de la misa fue incorporando, siendo normalmente aplicadas a los difuntos a modo de sufragios.

Esta última significación adquirió una inusitada popularidad durante todo el siglo XV, San Gregorio será considerado como el Santo redentor de almas condenadas por excelencia (que había liberado del purgatorio al abad Justus de Roma tras celebrar un treintenario de misas *pro difuntis*, modalidad de oficio que, dicho sea de paso, resultaba importante suministrador de ingresos eclesiásticos) hasta que el Concilio de Trento se encargó de proscribir la peculiar iconografía por considerarla lindante con en la heterodoxia.

La misa de San Gregorio condensa de forma magnífica un doble mensaje eucarístico y funerario

que pudo llegar vía grabado, desde Flandes y Alemania. No es extraño que aparezca abundantemente en capillas funerarias y en cenotafios castellanos, como vemos en el relieve de Pisón de Castrejón que publicaron Julia Ara y Miguel Angel Ibáñez⁵⁴ y las tablas que cubrían el fondo de un lucilo sepulcral en la iglesia de San Esteban de Cuéllar que publicó Angela Franco⁵⁵, además del sepulcro de Pedro Fernández Maté "el Viejo" en Baltanás al que aludía la profesora Redondo Cantera⁵⁶.

Al tiempo, la misa de San Gregorio aglutina tres de los más importantes componentes de la emoción religiosa bajomedieval señalados por Rapp⁵⁷: la compasión por el *Varón de Dolores* (de ahí también, la abundancia pictórica de las desgarradoras escenas del Llanto sobre Cristo muerto), la devoción hacia los santos taumatúrgicos y especialistas, verbigracia antipestíferos -no hay más que ver las predelas y los guardapolvos de nuestros retablos y anotar sus reiterativas constantes hagiográficas- y el temor hacia el más allá, terrorífica región poblada de sombras y misterios, que provocaba la angustia de humildes y poderosos, incitando a todo tipo de

54. En el relieve pétreo de la sacristía de Pisón de Castrejón (Palencia) aparecen sendos escudos de los Velasco y Mendoza, correspondientes a las armas de doña Mencía de Mendoza y de su esposo don Pedro Fernández de Velasco, señor de Castrojeriz y de Herrera de Pisuerga. Julia Ara sugería cómo el patronazgo de los Mendoza hacia la iglesia de la Santa Cruz de Roma pudo influir en la llegada del tema hasta tierras castellanas. Vid. Clementina Julia ARA GIL "El taller palentino del entallador Alonso de Portillo (1460-1506)", *BSAA*, (1987), pp. 230-231; Miguel Angel IBÁÑEZ GARCÍA, "La Misa de San Gregorio: aclaraciones sobre un tema iconográfico. Un ejemplo en Pisón de Castrejón (Palencia)", *Norba-Arte*, XI (1991), pp. 7-17.

55. Cf. Angela FRANCO MATA, "Arte y liturgia: un fondo de lucillo gótico en el Museo Arqueológico Nacional", en *Aragón en la Edad Media. Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui*, I, XIV-XV (1999), pp. 563-571 (analiza una tabla encajada en el fondo del arcosolio funerario de los caballeros Velázquez de Cuéllar procedente de la iglesia de San Esteban en Cuéllar (Segovia) y conservada en el *Museo Arqueológico Nacional* (Madrid) (ca. 1492-1500) que presenta la Misa de San Gregorio rodeada por una larga inscripción que recoge el Salmo n.º 50 de la Vulgata: *Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam*;..., rezado durante los *Laudes* del oficio de difuntos, consistentes en el rezo de cinco salmos antifonados, un versículo, el *Benedictus* con su antífona, el *Kyrie eleison* y la oración dominical). Vid. además Angela FRANCO MATA, "Arte y liturgia: un fragmento de predella gótica de Villafranca del Bierzo y la liturgia de Semana Santa", *Tierras de León*, n.º 107-108 (1999), pp. 9-25.

56. Cf. M.ª José REDONDO CANTERA, *El sepulcro en España en el siglo XVI: Tipología e iconografía*, Madrid, 1987. p. 286; id., *Baltanás. Iglesia de San Millán*, Palencia, 1991. p. 286.

57. IBÁÑEZ, *op. cit.*, p. 13.

donaciones *pro remedium animae*, generosas mandas, misas y novenarios.

En la parroquial de Haza, villa perteneciente antaño a la vieja diócesis oxomense, se conserva un retablo dedicado a San Miguel y la Infancia de Cristo que Corti atribuye al "Maestro de Sinovas". Es un retablo barroco de cuatro calles advocado por una talla del siglo XVI del arcángel

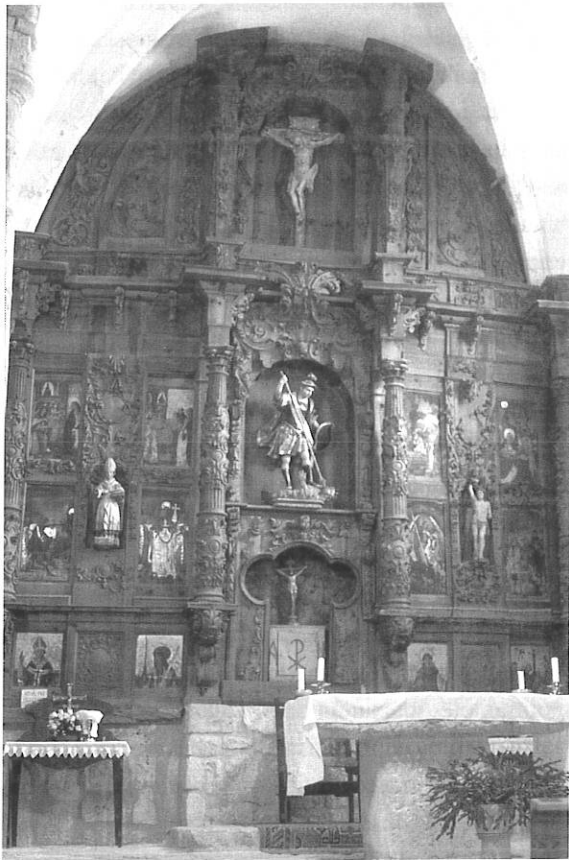


Fig. 29. Retablo mayor de la parroquial de San Miguel de Haza.

combatiendo al demonio que se sitúa sobre el sagrario (de idéntica cronología son las tallas del San Sebastián y el Santo obispo) [fig. 29]⁵⁸.

Al conjunto se ensamblaron ocho tablas en altura -glosan la infancia de Cristo- y cuatro en el bancal -correspondientes a la popular leyenda de San Miguel- que fueron aserradas en una grosera operación de *bricolage*, sugiriendo Corti que originalmente hubieran podido pertenecer a dos retablos distintos.

Las tablas de la leyenda de San Miguel nos acercan a las escenas del milagro de la flecha en el Monte Gárgano, la procesión al mismo monte, San Miguel luchando contra los demonios (que nos recuerda similares escenas del "Maestro de Osma") y la construcción de un santuario (un pasaje escasamente representado por los artistas aludiendo a la erección del normando de Mont-Saint-Michel, alzado por el obispo Aubert de Avranches).

El ciclo de la Infancia de Cristo -cronológicamente alterado- presenta las escenas de la Anunciación, Presentación en el templo, Natividad y Epifanía.

Para el bancal se reservan escenas de un Santo Obispo (quizás San Cebrián), San Sebastián, San Antonio de Padua (apologista de la virginidad de María y afamado exorcista-milagrero, va ataviado con el hábito franciscano, y presenta el atributo del niño sentado, por haber sido privilegiado con la aparición de la Virgen María y de su fruto) [fig. 30]⁵⁹ y la archipresente Misa de San Gregorio -a modo de ventanuco- en una versión de lo más sintética [fig. 31].

58. Queremos hacer constar nuestro más sincero agradecimiento a don Restituto García Navarro, párroco encargado del templo de San Miguel de Haza, por facilitarnos el acceso hasta las tablas del retablo mayor.

59. Según relataba la *Leyenda Assidua*, el santo mendicante fue modelo ascético y penitencial, congregando multitudes de fieles vestidos de penitentes, tras su muerte, devotos enfermos y lisiados siguieron peregrinando hasta su sepulcro para expiar sus pecados y obtener así el milagro de su curación. Cf. Marta NUET BLANCH, "El salvamento de náufragos, metáfora de la penitencia en el gótico catalán", *Locvs Amoenvs*, n.º 5 (2000-2001), p. 65.

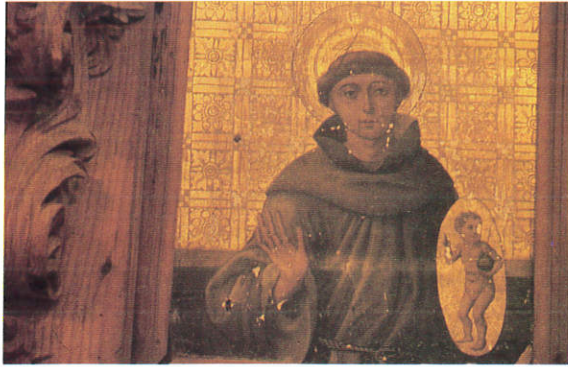


Fig. 30. San Antonio de Padua. Retablo mayor de la parroquial de San Miguel de Haza.



Fig. 31. Misa de San Gregorio. Retablo mayor de la parroquial de San Miguel de Haza.

RETABLO DE SAN ANDRÉS DEL "TALLER DE SAN ANDRÉS DE VENTOSILLA" (ca. 1480-90) Y TABLAS DEL "MAESTRO DE VENTOSILLA" (ca. 1510-20)⁶⁰

El conocido ahora por Pilar Silva como "Taller de San Andrés de Ventosilla" en virtud del magnífico retablo mayor de inicios del siglo XVI de la

pequeña localidad ribereña de La Ventosilla, aneja a Gumiel de Mercado, había sido originalmente bautizado como "Maestro de San Nicolás" por parte de Post en 1933, a partir del retablo conservado en la iglesia parroquial de San Nicolás de Bari de la capital burgalesa⁶¹.

Pero en 1966 el investigador norteamericano daba a conocer una nueva personalidad: la del "Maestro de Ventosilla", pintor castellano del renacimiento temprano que pintó cuatro tablas encajadas en sendos retablos laterales del siglo XVII (con escudos de los Medinaceli y Lerma en el ático) de la misma iglesia de San Andrés de Ventosilla y a las que Alfonso Tejada no había hecho ninguna referencia en 1930⁶². Estas pueden datarse ca. 1510-20 y formaron parte de un retablo dedicado a San Juan Bautista, acogiendo los temas de la Asunción de la Virgen, Nacimiento de Jesús, Bautismo de Cristo y Decapitación del Bautista.

Matías Díaz Padrón y Dolores Monereo publicaron en 1983 otras cuatro tablas que atribuyeron al "Maestro de Ventosilla" localizadas en el palacio escurialense de La Ventosilla y que Post tampoco alcanzó a ver (quizás restos de la predela del retablo que contuvo las cuatro tablas anteriores, con las imágenes de San Antonio Abad, San Sebastián, Santa Apolonia y Santa Lucía, populares santos terapéuticos). Quizás su autor (Días Padrón advirtió las iniciales "S R T" en las piedras de la escena del Nacimiento) procediera de Tierra de Campos, delatando influencias de Juan de Borgoña y Pedro Berruguete.

60. Alfonso TEJADA, "El retablo de la iglesia de Ventosilla", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXVIII (1930), pp. 49-53; Matías DÍAZ PADRÓN y M.^a Dolores MONEREO VELASCO, "El Maestro de Ventosilla: Nuevas obras", *Archivo Español de Arte*, LVI (1983), pp. 355-376; M.^a Pilar SILVA MAROTO, "Notas para un mejor conocimiento de la pintura burgalesa de fines del siglo XV y el primer tercio del XVI", en *La Ciudad de Burgos. Actas del Congreso de Historia de Burgos. MC Aniversario de la fundación de la ciudad 884-1984*, Madrid, 1985, pp. 886 y 889. Agradecemos igualmente a don Alfonso Velasco el habernos permitido acceder hasta la iglesia de la finca de La Ventosilla.

61. POST, *op. cit.*, IV, 1933, p. 260.

62. POST, *op. cit.*, XIV, 1966, p. 139. También lo cita José CAMÓN AZNAR, *La pintura española del siglo XVI*, Madrid, 1970, p. 267.

La Ventosilla fue afamado cazadero de corzos y venados donde Felipe III dio rienda suelta a su pasión cinegética, además de residencia del todopoderoso duque de Lerma que se construyó allí un sólido palacete encargado a Francisco de Mora.

Años atrás, en 1503, la finca de La Ventosilla había sido comprada por la reina Isabel la Católica a don Pedro de Villaleandro, conde de Ribadeo⁶³. Tras fallecer la reina en 1505, Felipe el Hermoso optó por vender nuevamente la finca a don Francisco de Zúñiga y Avellaneda, conde de Miranda y miembro del Consejo Real en 1506, pero al fallecer el borgoñón el mismo año, la venta quedó anulada, pasando a manos del regente don Fernando, que también la usó como sitio de caza. El emperador Carlos I la enajenó a su vez al primer conde de Lerma, don Bernardo de Sandoval y Rojas. Desconocemos la data exacta de esta venta aunque sabemos que el conde estuvo casado con doña Francisca Enríquez, prima carnal de Fernando el Católico, monarca que en 1504 le había nombrado mayordomo mayor de su casa y más tarde de la reina doña Juana, quien la custodió con el máximo celo en el palacio de Tordesillas hasta que don Bernardo murió en 1536.

Parece probable que el retablo de San Andrés sea anterior a 1503, de cuando la finca era propiedad del conde de Ribadeo, mientras que las ocho tablas sueltas del retablo renacentista de San Juan Bautista debieron ser pintadas una vez que la finca pasara a manos de don Bernardo, bisabuelo del gran duque. Con el tiempo, Luis de Rojas y Sandoval integraría esta posesión en el mayorazgo de Denia, terminando en manos

de su nieto, don Francisco de Sandoval y Rojas, cuarto duque de Lerma y prepotente valido de Felipe III.

Es interesante constatar cómo en 1505 doña Francisca Enríquez, esposa de don Bernardo de Sandoval y Rojas, propietario de la Ventosilla, había sido la compradora de diez de las tablas del célebre políptico de Isabel la Católica, obra maestra ejecutada por los pintores de corte Michel Sittow, Juan de Flandes y quizás Felipe Morras Picardo. ¿No sería la señora, aficionada sin duda al arte, la responsable del encargo del retablo de San Andrés de Ventosilla y quizás también del de San Juan Bautista del "Maestro de Ventosilla"? Es una verdadera lástima, pero quizás nunca lo lleguemos a saber⁶⁴.

En el siglo XIX el sitio de La Ventosilla pasó a los Medinaceli, quienes debieron acoplar unas tablas tardogóticas procedentes de dos retablos distintos en dos mazonerías del siglo XVII que portan blasones de los Medinaceli y fueron estudiadas por Matías Díaz Padrón en 1983. La finca pasó después a manos de los duques de Mandas, quienes terminaron vendiéndola a don Joaquín Velasco en 1921⁶⁵.

En la actualidad el retablo de San Andrés del "Taller de San Andrés de Ventosilla" se encuentra presidiendo la cabecera recta de un templo de moderna factura que sustituyó una vieja iglesita tardorrománica ya desaparecida construida con mampuesto y argamasa [figs. 32-33]. Aquella debió ser remodelada hacia el siglo XIII, pues su interior acogía formas ojivales, contando con una cabecera pentagonal, cuyas nervaduras remataban

63. Vid. Rafael DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, 1993. pp. 286-289.

64. DOMÍNGUEZ, *op. cit.*, p. 288 y nota n.º 221. Envía a Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÁN, "El Retablo de la Reina Católica", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VI (1930), pp. 97-119.

65. Cf. TEJADA, *op. cit.*, p. 50.



Fig. 32. Desaparecida iglesia de San Andrés de La Ventosilla (Gumiel de Mercado). Foto ca. 1950.



Fig. 33. Desaparecida iglesia de San Andrés de La Ventosilla (Gumiel de Mercado). Detalle del ábside tardorrománico. Gentileza de un antiguo residente en La Ventosilla.

en una clave con el escudo de los duques de Lerma que fue colocado en el siglo XVII.

Según una descripción efectuada por Alfonso Tejada, sabemos que el interior del ábside del templo tardorrománico, advocado a San Andrés, contó con pinturas murales que fueron encaladas. Del primitivo templo se ha conservado una sencilla pila románica custodiada en una capilla aneja del lado de la epístola.

El retablo mayor, presidido por una excelente talla de San Andrés depositado en una hornacina central coronada por un enorme dosel, cuenta con una predela de seis tablas. En las tablas de la predela fueron pintados cuatro profetas (Daniel y la filacteria "CUM VENERIT INQUIT SANCTUS SANCTORUM CESAUIT..."⁶⁶, Jeremías y la filacteria "HIC EST INQUIT DEUS NOSTER ET NON..."⁶⁷, Zacarías con la filacteria "ECCE RES TUUS VENIT TIBI MANSUETUS IN...", alusiva a la entrada de Cristo en Jerusalén e Isaías con la filacteria "FILIUS DATUS EST NOBIS..."⁶⁸ alusiva al nacimiento de Cristo), además de Santa Catalina [fig. 34] y Santa Bárbara. No olvidemos que Santa Bárbara (aparece aquí con el tradicional atributo del torreón en el que se abren tres dobles ventanales, alusivos a la Trinidad) fue una advocación antipestífera por autonomasia y protectora de sus devotos contra la muerte súbita. Por su parte Santa Catalina -con la rueda de martirio- era considerada como protectora de los moribundos.

66. "Cuando venga el santo entre los santos, dijo el profeta Daniel, terminará [vuestra unción]". Idénticos epígrafes aparecen en el retablo de Corrales de Duero obrado por el "Maestro de Osma" (cf. SILVA, *op. cit.*, II, p. 685) y en la tabla con la imagen del profeta Daniel de la Colección Wittert (Universidad de Lieja) que Martens atribuyó recientemente a Diego de la Cruz (cf. Dimier MARTENS, "Diego de la Cruz. Cuarenta años después de su redescubrimiento: balance de las investigaciones y nuevas propuestas", *Goya*, n.º 283-284 (2001), pp. 210-214). En realidad se trata de una cita apócrifa que ya aparece recogida en un sermón contra los judíos, arrianos y paganos que fué redactado por Qvodvultdeus, obispo de Cartago en el siglo V.

67. Texto igualmente atribuible al obispo cartaginés y que vuelve a aparecer en la filacteria del Jeremías de la predela de Grenville (que debió formar parte del mismo conjunto que las tablas de la Colección Wittert, cf. MARTENS, *op. cit.*, p. 214). Tanto aquí, en La Ventosilla, como en las tablas expatriadas estudiadas por Martens, el artista irá alternando las filacterias en letra gótica y en capital romana.

68. De Isaías, IX, 6: *Parvulus enim natus est nobis, et filius datus est nobis*: "Nos ha nacido un niño, un hijo nos ha sido dado".



Fig. 34. Isaías y Santa Bárbara.
Retablo de San Andrés de La Ventosilla (Gumiel de Mercado).
Cliché de José Luis Rojas García.

Las seis tablas de la predela aparecen encuadradas por una greca calada de asuntos zoomórficos y vegetales y cuatro calles a dos niveles que alojan otras ocho tablas coronadas por doseletes dedicadas a narrar escenas de la vida del santo. El retablo de Presencio, del "Maestro de los Balbases", está dedicado al mismo santo, sobre la vida de San Andrés se conservan otras tablas procedentes de la Vega de Saldaña y atrevidamente atribuidas al "Maestro de Palanquinos" en el *Museo Diocesano de Palencia*⁶⁹.

El mismo Tejada ya advertía que en los soldados del retablo de San Andrés se apreciaban varias iniciales indescifrables (AM, AA, VV).

Las ocho escenas del cuerpo superior del retablo fueron directamente extractadas de la *Leyenda Dorada*: la Vocación de San Andrés que,

junto a San Pedro, de oficio pescadores, son llamados por Cristo en el lago de Genezaret, abandonando la barca con las redes echadas para convertirse en discípulos del Mesías [fig. 35]; San Andrés viaja hasta Etiopía para liberar a San Mateo de presidio, en la escena los sayones, indignados por la liberación de Mateo, atarán por los pies a San Andrés, arrastrándolo por las calles de Mirmidonia [fig. 36]; la extinción milagrosa de un incendio en la casa donde Andrés y Exorus departían: el discípulo arroja sobre las llamas el contenido de un frasco y consigue sofocarlas, sus padres, considerando aquéllo como un acto de brujería, acodan una escalera para rescatarlo, pero son cegados (en la tabla sólo se aprecian cuatro personajes, supuestos pirómanos, más Exorus y San Andrés dispuestos sobre una galería superior); la Resurrección del joven muerto por los siete perros demoníacos (la escena se desarrolla

69. Cf. Angel SANCHO CAMPO, *Guía. El Museo Diocesano de Palencia. Origen, formación y estado actual*, Palencia, 1999, pp. 157-158 y 160. Para la descripción y valoración de las escenas del retablo ribereño vid. SILVA, *op. cit.*, II, pp. 676-687. El retablo de San Andrés de Ventosilla fue restaurado en 1951 en Burgos por don Valeriano Martínez y su hijo Andrés.



Fig. 35. Verdadera vocación de San Pedro y San Andrés en el lago de Genezaret. Retablo de San Andrés de La Ventosilla (Gumiel de Mercado).
Cliché de José Luis Rojas García.



Fig. 36. Martirio de San Andrés por las calles de Mirmidonia. Retablo de San Andrés de La Ventosilla (Gumiel de Mercado).
Cliché de José Luis Rojas García.

en un interior con ricos brocados): a la llegada de San Andrés a Nicea, hará llamar a siete demonios que en forma de perros rabiosos acosaban a los viajeros que atravesaban el camino para llegar a la ciudad y consigue expulsarlos, se presenta más tarde en el domicilio de un joven que había sido asesinado por los canes y lo resucita; el bautismo de Maximila: San Andrés vuelca el agua bautismal sobre la cabeza de Maximila, esposa del proconsul Egeo en el interior de una capilla cubierta con bóveda estrellada (adviértase la presencia de una pila semiesférica contemporánea de la pintura y una especie de madrugadora jarra de pico con

la que el apóstol bautiza a la recién convertida) [fig. 37]⁷⁰; San Andrés es conducido ante el proconsul Egeo (en forzada perspectiva axiológica) [fig. 38]; Crucifixión de San Andrés; Aparición póstuma del santo, salvando a un obispo tentado por el diablo en forma de mujer: Se trata de la curiosa historia -muy frecuente en el gótico hispano- de un piadoso obispo devoto de San Andrés que es tentado por el demonio, disfrazado ahora de hermosísima doncella, con quien desea confesarse [fig. 39]. La apetecible dama le cuenta la milonga que su padre, todo un señor rey, deseaba casarla con un poderoso príncipe a quien aborrecía,

70. Sobre el tema vid. M.^a Antonio ANTORANZ ONRUBIA, "La pintura gótica aragonesa, fuente de documentación para la época: los banquetes en el siglo XV", en *VIII Semana de Estudios Medievales. La vida cotidiana en la Edad Media*, Nájera, 1997. Logroño, 1998. pp. 369-386.



Fig. 37. San Andrés bautiza a Maximila, esposa del procónsul Egeo. Retablo de San Andrés de La Ventosilla (Gumiel de Mercado). Cliché de José Luis Rojas García.



Fig. 38. San Andrés ante el procónsul Egeo. Retablo de San Andrés de La Ventosilla (Gumiel de Mercado). Cliché de José Luis Rojas García.

se preciaba de haber hecho voto de castidad pues aspiraba consagrarse a la vida religiosa. A todo ésto, el obispo la invita a comer -en la escena de La Ventosilla aparecen tres criados sirviendo la mesa- y desarmado por el buen ver de la muchacha que degusta unas bermejas guindas, el mitrado empieza a abrigar malos pensamientos, tan intensos que estando a punto de arrojarse sobre los brazos de la doncella y sucumbir ante la tentación de la carne (en la pintura, el obispo con rostro embelesado, aparece dirigiendo sus ardorosas manos hacia la pechera de la joven mientras ella misma enarbola coquetos cuernecillos de muy mala pinta [fig. 39]), el mismísimo San Andrés llamó a su puerta, fastidiándole la apetecible siesta de sobremesa aunque librándole de un mal muchísimo mayor que le habría puesto de patitas en el infierno.

Para Pilar Silva en el retablo de San Andrés participaron dos manos: la más experta obró el bancal y participó en la tabla de San Andrés ante el procónsul Egeo y la del milagro póstumo de San Andrés liberando al obispo de la tentación demoníaca, dejando el resto a su taller.

El estilo del retablo delata que el obrador local allí activo prefería los fondos dorados al estilo del leonés "Maestro de Palanquinos" mientras que la tipologías de personajes delatan ciertas similitudes con Jorge Inglés. En suma, andamos tras las huellas de un maestro que pudo formarse en el foco leonés y más tarde desarrollar su oficio en el sur de la actual provincia de Burgos. El mismo aire familiar advertimos sin disimulo -en ello coincidimos con Post- en el retablo del "Maestro de San Nicolás de Bari" que se ha conservado en homónima



Fig. 39. Aparición póstuma de San Andrés ante un obispo tentado por el demonio disfrazado de mujer. Retablo de San Andrés de La Ventosilla (Gumiel de Mercado). Cliché de José Luis Rojas García.

iglesia burgalesa⁷¹, amén de un tríptico en el *Museo Diocesano* de la Catedral de Burgos (Epifanía flanqueada por la Anunciación y San Julián) y otras tablas de un desmembrado retablo procedente de algún lugar indeterminado de nuestra provincia (tres de ellas en la *Colección Tarazona* y otra más expatriada en Viena).

71. Vid. *Conservación y restauración en la iglesia de San Nicolás de Bari. Burgos*, Salamanca, 1990. p. 19. Las similitudes son notorias si comparamos la escena del joven Adeódatus en el banquete del rey pagano del retablo del "Maestro de San Nicolás de Bari" con la aparición de San Andrés al obispo tentado por el demonio disfrazado de mujer del retablo de La Ventosilla (además de los fondos de brocado, rostros, manos e indumentarias, no hay más que ver la posición del paje arrojado y las ricas vajillas metálicas que aprovisionan las mesas).

72. SILVA, *op. cit.*, II, pp. 670-671.

73. SILVA, *op. cit.*, II, pp. 687-695.

Para el autor del bancal, de mejor factura, Silva advertía relaciones con el "Maestro de Miraflores" y el "Maestro de Villalonquén", sin olvidar otros puntos de contacto respecto al "Maestro de Roa" y al "Maestro de Osma", activos por las mismas tierras del mediodía burgalés que entonces pertenecían al obispado oxomense⁷².

Al "Taller de San Andrés de Ventosilla" (ca. 1480-1490) le atribuye la misma autora una tabla con la imagen de San Lorenzo (sigue fielmente un grabado de Martin Schongauer) que se conservaba en la ermita del Cristo de Aranda (en la actualidad en paradero desconocido). A su círculo otras tablas de una predela con retratos de apóstoles y una Santa Ana con la Virgen y el Niño en el *Museo Parroquial de Gumiel de Hizán*, una Lamentación sobre Cristo Muerto en la *Fine Arts* de San Diego (California) y una Ascensión de Cristo en la *Costa Collection* de Plainfield (New Jersey)⁷³.

García Páramo publica otras cuatro tablas procedentes de una predela conservada en el *Museo Parroquial de Gumiel de Hizán*, dos de las cuales atribuye al "Maestro de Osma" (en esto sigue a Post y Gudiol): presentan las efigies de San Juan Bautista y San Pedro y de San Esteban y San Blas (con su atributo habitual: una carda para esponjar lana o un rastrillo) [figs. 40-41]. Recoge además otras dos tablas -sin precisar autoría, que forman parte de la misma predela- con las imágenes de San Benito y San Antonio de Padua (vestido con el habitual hábito franciscano, como en la predela del retablo de Haza, sostiene un libro cerrado sobre el



Fig. 40. Restos de retablo. Predela con imágenes de San Pablo, San Jerónimo penitente, San Esteban y San Blas. Museo Parroquial de Gumiel de Hizán.



Fig. 41. Restos de retablo. Predela con imágenes de San Benito, San Antonio de Padua, San Juan Bautista y San Pedro. Museo Parroquial de Gumiel de Hizán.

que apoya el Niño, en pie, desnudo y bendiciente) y San Jerónimo penitente (como en el retablo de

San Ildefonso de El Burgo de Osma, porta una gran piedra para golpearse el pecho) y San Pablo [figs. 40-41]⁷⁴. Las cuatro tablas tienen unas dimensiones de 70 x 57 cm. y según Pedro Ontoria formaron parte de algún altar instalado antaño en la iglesia del monasterio cisterciense de San Pedro de Gumiel⁷⁵.

Tras la visita *in situ* comprobamos que en el mismo museo se conserva otra tabla hispanoflamenco inédita con la imagen de San Benito⁷⁶ y una predela procedente de un pequeño retablo compuesta por seis tablas con parejas de apóstoles (cinco tablas de 30 x 29 cm. y una sexta con otro apóstol exento, tal vez Judas, de 14 x 30 cm.) que se corresponde con la publicada por Pilar Silva y que atribuye al círculo del "Taller de San Andrés de Ventosilla"⁷⁷.

Dentro de los mismos parámetros del gótico más tardío podríamos incluir además otro testimonio ribereño lo suficientemente conocido como el Entierro de Cristo del "Maestro de Manzanillo" (ca. 1500), en la parroquial de **Manzanillo** (Valladolid) y una curiosa versión que se conserva en el enciclopédico *Ermitage* de Leningrado⁷⁸.

Disponemos además de otras tablas hispanoflamicas con dataciones encuadrables también hacia 1500 en las iglesias parroquiales de **Terradillos de Esgueva** (un tríptico advocado por una talla de San Gregorio flanqueado por dos

74. Vid. GARCÍA PÁRAMO, *op.cit.*, pp. 55, 306, 473, 504 y 697.

75. Cf. Pedro ONTORIA OQUILLAS, "Notas histórico-artísticas del museo de Gumiel de Hizán", *BIFG*, n.º 199 (1982), p. 288.

76. Dimensiones de 106 x 65 cm., cf. ONTORIA, *op. cit.*, p. 289.

77. Vid. además ONTORIA, *op. cit.*, pp. 287-288, que considera también la predela como procedente del gomellano cenobio de San Pedro.

78. POST, *op. cit.*, IX-I, 1947, p. 475; Jesús M.ª CAAMAÑO MARTÍNEZ, "El Maestro de Manzanillo", *Goya*, n.º 63 (1964), p. 134; Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, "Sobre una obra del Maestro de Manzanillo", *BSSA*, XLIII (1977), pp. 431-434; Ludmila L. KAGANE, *The Ermitage. Catalogue of Western European Painting. Spanish Painting. Fifteenth to Nineteenth Centuries*, Florencia, 1997, p. 241.



Fig. 42. Anunciación. Capilla de los Burgos. Colegiata de Santa María de Roa.



Fig. 43. Llanto sobre Cristo muerto. Capilla de los Burgos. Colegiata de Santa María de Roa.

tablas con San Sebastián y la Virgen de la Leche)⁷⁹, **Valdeande** (retabillito advocado a San Pedro), **Roa** (restos de una predela descontextualizada en la capilla de los Burgos de la colegiata con tres tablas

representando una Ascensión, una Anunciación y una Piedad) [figs. 42-44]⁸⁰, amén de otras dos tablas con la Misa de San Martín (en la *Colección Simonsen*, Sao Paulo (Brasil) [fig. 45]⁸¹) y el

79. Agradezco la información amablemente suministrada por don José M.^a Cabañes, partidario de considerar al santo titular como Gregorio de Ostia, advocación agraria pareja con la de San Isidro, pues, como cardenal y legado apostólico del papa Benedicto IX en tierras navarro-riojanas, se ocupó de potenciar incesantes rogativas que apagarán la sed de los santos, amén de haber sido maestro y valedor de Santo Domingo de la Calzada, santo caminero -junto a San Juan de Ortega- por autonomasía. Un ensayo para explicar en clave hagiográfica, devocional y concejil la fachada de Santa María de Aranda en Gerardo BOTO VARELA y José Luis HERNANDO GARRIDO, "El amparo de las viñas. Devoción popular y orgullo cívico en la fachada de Santa María de Aranda de Duero", en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloé y la escultura de su época, Burgos, 1999*. Burgos, 2002. pp. 425-442.

80. Vid. ilustr. en Florentino ZAMORA LUCAS, *La Villa de Roa. Su historia, su colegiata, varones ilustres*, Madrid, 1965. pp. 192-193, sin que realice más comentario acerca de las tablas excepto la ambigua anotación: "a finales del siglo pasado quedaban todavía restos de un valioso retablo destrozado por la antigüedad y por los incendios, con restos de efigies y pinturas" (p. 279).

81. GARCÍA PÁRAMO, *op. cit.*, p. 446. La autora hace referencia al "Maestro de Roa", pintor activo en varias localidades al sur de la provincia de Burgos a fines del siglo XV e inicios del XVI, y que Pilar Silva sitúa en la órbita del "Maestro de Osma" (cf. SILVA, *op. cit.*, II, p. 671). Para Gudiol el "Maestro de Roa", autor de un retablo dedicado a San Martín procedente de la provincia de Valladolid, fue un colaborador del "Maestro de Osma" (vid. GUDIOL, *op. cit.*, p. 355). La tabla con el pasaje de la Misa de San Martín del "Maestro de Roa" fue publicada en Ana GALILEA ANTÓN, *La pintura gótica española en el Museo*



Fig. 44. Ascensión de la Virgen. Capilla de los Burgos.
Colegiata de Santa María de Roa.

entierro del mismo santo que en 1988 recalaba en el comercio barcelonés de antigüedades⁸² y **Sotillo de la Ribera** (una ennegrecida

Crucifixión próxima al "Maestro de Ventosilla" que parece pintada hacia el primer cuarto del siglo XVI).

de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1995. p. 243 y fig. 136. Durante la consagración, una pareja angélica coloca manguitos litúrgicos sobre un San Martín oferente (los *bonnets* de Saint-Martin, venerados como reliquias en la ciudad de Tours), en la tabla adviértase la presencia de un curioso retablo pintado que preside el altar. San Martín fue patrón de soldados y sastres, también de cantineros y posaderos, así como de bebedores y borrachos pues -imitando a Jesucristo en las bodas de Caná- obró el portentoso milagro de convertir el agua en vino, prodigio que debió ser especialmente valorado por nuestros antecesores ribereños y que nosotros suscribimos. Vid. además Louis REAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos. G-O*, tom. 2/vol. 4, Barcelona, 1997. pp. 360-361.

82. En la zona superior de la tabla, dedicada a glosar el entierro del santo, dos ángeles recogen sobre un paño el alma de San Martín mientras un pequeño diablo huye derrotado, abajo, yace el cuerpo del santo de Tours (sobre el tema de la muerte del santo en el tardogótico hispano, rodeado por peregrinos, excavativos, cojos, lisiados y disminuidos psíquicos, blanco de exorcismos, lamparillas, exvotos de toda índole y demonios en definitiva retirada vid. Gabriel LLOMPART, "Aspectos folklóricos en la pintura gótica de Jaume Huguet y los Vergós", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXIX (1973), pp. 391-408; A. TORRA, "Hagiografía y cultura popular", en *Miscel·lània en homenatge al Pare Agustí Altisent*, Tarragona, 1991. pp. 529-549; Joaquín YARZA LUACES, "El Santo después de la muerte en la Baja Edad Media Hispana", en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media (II)*, Santiago de Compostela, 1992. pp. 95-117, vid. además Joan MOLINA i FIGUERAS, "Caràcter i funció de les imatges en els retaules de Jaume Huguet", en *Jaume Huguet. 500 anys*, Barcelona, 1993. p. 78; Alfonso. PÉREZ SÁNCHEZ, y Benito NAVARRETE PRIETO, *Pintura española recuperada por el coleccionismo privado*, Sevilla, 1996, p. 36; Juan José USABIAGA URKOLA, "Iconografía de la representación



Fig. 45. "Maestro de Roa". Misa de San Martín de Tours. Colección Simonsen (Sao Paulo, Brasil). Extraído de GALILEA, *op. cit.*, fig. 136.

Respecto al pintor renacentista conocido como "Maestro de Ventosilla" que trabajaron Post, Díaz Padrón y Dolores Monereo⁸³, se le supone además activo en otros templos de la zona, especialmente en localidades de las riberas del Duero y Rianza: Torregalindo, Fuentemolinos, Tubilla del Lago (una tabla que actualmente se conserva en Llaranes de Avilés (Asturias), Rábano, Montuenga (Soria, dos tablas en el *Museo Cerralbo* de Madrid), Valdearcos de la Vega (Valladolid) y una tabla en el *Museo de Valladolid* (crucifixión)⁸⁴. Su estilo muestra deudas respecto al entorno toledano, quizás debido a la influencia de Juan de Borgoña y muy especialmente del espeso mundo nórdico (van Orley, Gossaert, los manieristas de Amberes e incluso Lucas de Leyden), que también alcanzó a otros pintores como León Picardo o el "Maestro de la Santa Cruz"⁸⁵.

Nos quedaremos aquí porque la cronología de todas estas tablas parece exceder la primera década del siglo XVI, participando plenamente de la estética del primer renacimiento y dejaremos aquí el relevo -o incómodo testigo, según se mire- a ojos más expertos que abordarán el tema durante el próximo curso.

de milagros "ad sepulcrum" en la pintura bajomedieval hispana", *Anales de Historia del Arte*, n.º 6 (1996), pp. 235-251). No deberíamos olvidar el valor profiláctico de las mismas tablas, apreciadas *per se* como objetos de culto y asimilables pues con las reliquias y los iconos orientales, de ahí que la piedad popular haya hecho evidencia supersticiosa en lo puramente matérico o haya descargado sus iras contra las imágenes diabólicas, descabaladas, melladas y arañadas hasta la saciedad con toda suerte de objetos punzantes.

83. DÍAZ PADRÓN y MONEREO, *op. cit.*, pp. 360-375.

84. Vid. WATTENBERG, "Maestro de Ventosilla. Calvario", en *Guía. Colecciones. Museo de Valladolid*, p. 186. La tabla ingresó en el museo en 1941 procedente del *Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional*.

85. Vid. SILVA, "Notas para un mejor conocimiento...", p. 886.