

ALGUNAS TABLAS ARAGONESAS RECUPERADAS POR EL ESTADO

POR Rosa DONOSO GUERRERO
Museo del Prado

Si numerosas veces los españoles nos hemos lamentado de nuestra dejadez ante la expatriación de nuestro patrimonio artístico, no hemos tenido las mismas ocasiones de alegría por la recuperación de parte del mismo. Cierto es que existieron causas normales en la salida de nuestro arte en el siglo XV; normal es que artistas españoles fueran llamados para pintar en Cerdeña o Nápoles, ya que, en fin de cuentas, se trataba de provincias del reino de Aragón; normal es que un pintor como Pedro Berruguete pasase a Italia y mereciese ser el artista favorito de la corte de Federico de Urbino, dejando allí su arte. Como en trueque, llegaban a España otros artistas, entre ellos un gantés, Juan de Flandes, quien consiguió semejante gloria en nuestra tierra ante la corte de los Reyes Católicos.

En los siglos XVI al XVIII, los cuadros salieron de España por vías lógicas, cual en el clarísimo caso de los envíos de retratos de personas reales a cortes extranjeras. En comparación con las escuelas italiana y flamenca, la pintura española se conoció tardíamente en el extranjero. Aun durante el siglo XVIII, y a pesar de las íntimas relaciones originadas en el Pacto de Familia, la escuela española pasó prácticamente ignorada en Francia. Pocos artistas españoles eran conocidos. En catálogos de ventas e incluso en libros especializados, aparecían casi únicamente los nombres de Murillo, Ribera, Zurbarán o Velázquez. No fue hasta principios del siglo XIX cuando la pintura española comenzó a circular en cierto grado de España y los nombres de sus maestros a representar algo más que meras designaciones.

El lento despertar del interés por las manifestaciones artísticas del genio español fue súbitamente sacudido por las campañas españolas de Napoleón, quien, durante la Guerra de la Independencia, sacó a la luz la rapacidad de unos cuantos mariscales de los ejércitos napoleónicos, cegados ante el brillo de los tesoros españoles, que sirvieron para agigantar en Europa la devoción por lo español.

Sin embargo, este interés no era siempre de índole puramente estética. El general Lejeune comenta en su *Diario* que sus hombres, acampados en las afueras de Zaragoza, hallaron valores insospechados en cuadros de maestros españoles, que utilizaron para fines prácticos:

"Se protegieron de las inclemencias del clima aragonés con pantallas formadas por cuadros que habían sacado de iglesias y conventos y terminaba"
'Une visite au camp était pour nous une véritable récréation'¹.

Pero no fue éste el uso principal que hicieron de los lienzos españoles. Estos fueron codiciados como envidiables posesiones; así, una de las primeras medidas que se tomaban al ocupar un lugar consistía en la requisita de obras maestras.

Algunos españoles, incluso los más patriotas (TORENO, por ejemplo, gran defensor de la libertad nacional), piensan que el arte español se benefició con estos "procedimientos", que sirvieron para difundir el conocimiento de la pintura española, hasta entonces muy poco conocida fuera de los límites de la Península:

"Ciertamente que mucho de tanta riqueza yacía como sepultada y desconocida, ignorando los extraños la perfección y muchedumbre de los pintores de nuestra escuela. El que se difundiesen ahora sus producciones por el extranjero los sacó de la oscuridad y les dio nuevo lustre y mayor admiración, resultando así un bien real y fructuoso de la misma ruina y escandaloso pillaje"².

Nos cuenta GAYA cómo durante el siglo XIX

"fueron las evasiones más espectaculares, pero acaso no las más crueles de nuestro patrimonio, porque nos quedaba por contemplar, en la primera mitad del siglo XX, otra en mayor escala, motivada por la aparición de dos nuevas

¹ HEMPEL LIPSCHUTZ, Ike, *El despojo de obras de arte en España durante la Guerra de la Independencia*, en "Arte Español", 1961, p. 216.

² QUEIPO DE LLANO, José M.ª, *Historia del Levantamiento, guerra y revolución de España*, 3 vol, 1835-1837.

dimensiones del fenómeno: el ensanchamiento de la mercancía, prolongado desde 1500 para arriba y desde 1800 para abajo, y la multiplicación del cliente al añadirse América al tradicional coleccionismo europeo"³.

Los norteamericanos, a diferencia de los europeos, no se han apropiado de las obras de arte español por la violencia, sino pagando sus buenos dólares; pero esta diferencia de carácter legal en nada afecta a la realidad lamentable del balance. O mejor dicho, lo empeora,

"que manu militari, Soult o Sebastiani, extrajesen obras consustanciales con el honor español, no era sino accidente desgraciado; que se malbaratasen por el brillo de unas pocas monedas, resulta de mayor bochorno y vergüenza, ocurra en los años de Mendizábal o en la segunda mitad del siglo XX"⁴.

Esta dispersión de las obras de arte, tanto en nuestro país como en el extranjero, hace que el estudioso se convierta en detective, a fin de rastrear y reconstruir las obras en su estado primitivo; estas dificultades se acentúan si las obras se encuentran en el mercado de antigüedades o forman parte del coleccionismo particular. Todo ello se acrecienta cuando tratamos de los primitivos aragoneses; por un lado, nos enfrentamos al interés de los anticuarios o compradores por borrar toda huella de la procedencia, que, a duras penas, se consigue averiguar, y, por otro, a la desidia cultural de nuestro pueblo, que en raras ocasiones ha sentido la necesidad de aferrarse y conservar nuestro pasado.

Por todo ello, cuando el Estado español, con sus exiguos presupuestos dedicados a las Bellas Artes, consigue repatriar o que no salga de nuestro territorio alguna obra de arte, nos llena de alegría, esperanza y estímulo, ya que el patrimonio artístico es una riqueza general, que pertenece a todos y de la que todos los ciudadanos debemos sentirnos custodios y amantes.

Con estas líneas queremos dar a conocer varias tablas aragonesas que han pasado a formar parte del inventario de algunos museos españoles.

³ GAYA NUÑO, José Antonio, *La pintura española fuera de España*, 1958.

⁴ GAYA NUÑO, J.A., *op. cit.*, p. 32.

Retablo de San Miguel y Santa Catalina, de Miguel Ximénez

Entre los fondos del Museo del Prado encontramos parte de un retablo dedicado a San Miguel y a Santa Catalina, procedente de la iglesia de Santa María de Egea de los Caballeros. Consta de una predella y dos grandes tablas. Las primeras noticias que tenemos de este retablo se remontan a 1927, fecha en que la Dra. Gertrudis RICHERT nos dice:

"la colección particular del señor Kuno Kocherthaler, de Madrid posee dos magníficas tablas que sin duda formarían parte de un gran retablo y en las que se han representando a San Miguel y Santa Catalina"⁵.

Estas tablas fueron adquiridas en el comercio de antigüedades como de procedencia navarra y, por lo tanto, supuestas obras de arte navarro.

Más adelante, la Dra. RICHERT comenta no saber nada del autor de estas tablas y apunta que el crítico alemán Von LOGA las atribuye a Miguel Ximénez, pintor aragonés de fin del siglo XV, "del cual la colección Kocherthaler posee una predella firmada, compuesta de cinco tablas que representan escenas de la vida de San Miguel y Santa Catalina", sin darse cuenta de que las dos tablas y la predella formaban un conjunto. Sin embargo, LLABRES, en 1901⁶, describiendo su visita a Egea de los Caballeros, declara que ha leído la firma de Miguel Ximénez en una predella de la iglesia de Santa María, coincidiendo su descripción con la del Prado, formada por cinco escenas; en la central, la Resurrección de Cristo, firmada en el sarcófago "Migel Ximenez /me pintó/"; a la izquierda, dos escenas de la leyenda de San Miguel (Gárgano, rodeado de sus ganados, dispara una flecha contra el toro huido al monte y la procesión y aparición de San Miguel en el castillo de Sant'Angelo a San Gregorio); a la derecha, dos escenas de la leyenda de Santa Catalina, animando con su palabra a la conversión de los sabios, y la decapitación de la Santa (Fig. 1).

⁵ RICHERT, Gertrudis, *Deus taules de la Collectió Kuno Kocherthaler*, en "Gazeta de las Arts", 1927, p. 1.

⁶ LLABRES, Gabriel, "Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana", IX (Tarragona, 1901-1902), p. 239.



Fig. 1: Miguel Ximenez. Predella

POST⁷ nos cuenta cómo D. Raimundo Ruiz le comunicó la procedencia de estas tablas una vez vendidas a Kocherthaler, así como el sacerdote de Santa María de Egea le confesó haber vendido una serie de tablas al Sr. Ruiz, quedando todavía una *Crucifixión* en la sacristía de la parroquia de San Salvador en Egea⁸.

La predella fue adquirida en 1930⁹ por la Comisión Valoradora de Objetos Artísticos, cuando iba a ser exportada, y fue adscrita al Museo del Prado¹⁰.

La tabla central de esta predella representa la Resurrección de Cristo triunfante, que aparece sobre un sarcófago en cuyo frente se lee: "Miguel Ximenez / me pinto /". La figura de Cristo es insípida y débil dentro de una anatomía descuidada y rígida; es la obra de un pintor provinciano en la que no se aprecia todavía ninguna influencia de Bermejo. Esta figura de Cristo la volvemos a encontrar en el *Juicio Final* del retablo de la Vera Cruz, de Blesa. Con algunas variantes, se ha basado en el grabado de la Resurrección de Dürero para la pequeña Pasión; el grabado que publicamos está realizado por Willem de Haen (sobre el sarcófago lleva sus iniciales, "W.D.H.") (Fig. 2).

La mejor escena de esta predella es la Aparición de San Miguel a San Gregorio en la procesión al castillo de Sant'Angelo; la gran cantidad de personajes que forman esta procesión le ha planteado al artista un duro problema de perspectiva. Los dos clérigos, cantando en primer término, derivan de los cantores de la tabla de la ordenación de S. Vicente en el retablo de Sarriá, de Huguet. Por esta razón, MAYER fecha esta predella después de la visita de Bernat y Ximénez a Barcelona en 1489. En las dos escenas de la leyenda de Santa Catalina, la rudeza aragonesa se halla ligeramente dulcificada. Es la pintura más linealista de Miguel Ximénez.

⁷ POST, Chandler R., *A History of spanish painting*, 1941, vol. VIII (1), p. 69.

⁸ POST, *op. cit.*, p. 76.

⁹ Se compró por 25.000 pts.

¹⁰ Catálogo n.º 2519. T. 70 x 40 cm. cada tabla; tiene cinco.



Fig. 2: Willem de Haen. Grabado de la Resurrección

Las tablas de San Miguel y Santa Catalina pasaron de la colección Kocherthaler a una colección barcelonesa, donde han permanecido hasta 1982¹¹.

San Miguel está vestido de caballero con armadura; en sus manos lleva la lanza que clava en la cabeza del demonio, dominado bajo sus pies; se cubre con manto rojo orlado de oro. Los plegados del manto, un tanto violentos e irreales. El nimbo en oro, relievado al modo catalano-aragonés. Al fondo, un rico brocado rojo y oro¹². El tema está tomado del *Apocalipsis* 12.7: "Hubo en el cielo una gran contienda, Miguel y sus ángeles combatieron contra el dragón..." (REAU, *Iconographie de l'art Chrétien*).

El tipo iconográfico de San Miguel suele variar; aquí está representado como caballero con malla, coraza y manto, y como armas lleva una lanza. El demonio tiene los cabellos erizados en forma de llamas, la boca rasgada casi hasta las orejas, patas de macho cabrío, en parte recubiertas de escamas, al igual que el cuerpo, cuernos de fauno (como emblema de la lujuria), las uñas afiladas, alas membranosas como los murciélagos, ya que Satán es el Príncipe de las tinieblas, y una serpiente en la cabeza que representa la tentación (Fig. 3). La cabecita del Arcángel le sirvió a Miguel Ximénez como modelo para otras muchas obras, como el ángel de la Anunciación de Tamarite de Litera o los de la Virgen del Rosario del Museo de Huesca.

Santa Catalina, de pie, lleva en las manos un libro y la palma del martirio; con su brazo izquierdo sujeta la espada y, a derecha e izquierda, la rueda partida, ambos símbolos de su martirio. Viste túnica brocada y amplio manto rojo orlado de oro en relieve, así como la corona y el nimbo que rodea la cabeza¹³. La Santa está representada como hija de rey, por lo que lleva la corona; el libro que lleva en su mano hace alusión a su ciencia; las ruedas dentadas, a su suplicio fallido, y la espada y palma, a su degollación y martirio (Fig.4).

Tuvo que pasar más de medio siglo para que volvieran a unirse las tres tablas (que nunca debieron separarse) que formaban parte del retablo de

¹¹ Adquiridas por la Dirección General de Bellas Artes a D.Juan Baldrich en 6.500.000 pts.

¹² Cat. n.º 6895. T. 123 x 60 cm.

¹³ Cat. n.º 6894. T. 123 x 60 cm.



Fig. 3: Miguel Ximenez. San Miguel



Fig. 4: Miguel Ximenez. Santa Catalina

Egea, del que aún faltan la tabla central, que se guarda en la colección Ena de Erla, y el Calvario, en la casa parroquial de Egea¹⁴.

Santísima Trinidad, de Miguel Ximénez

La primera noticia sobre la existencia de esta tabla nos la proporciona GAYA, que recoge en la colección Lanckronsky de Viena dos tablas de Miguel Ximénez; una Piedad¹⁵, quizá tabla central de una predella, firmada y fechada en 1470, y una Trinidad¹⁶.

Esta *Santísima Trinidad*, que de la colección Lanckronsky pasó a colección particular de Nueva York, es la que en 1982 fue adquirida por el Estado y en la actualidad forma parte de los fondos del Museo del Prado¹⁷. Representa a Cristo muerto sostenido por el Padre Eterno y el Espíritu Santo, materializado en ángel con el rostro de Jesús y, a ambos lados, dos ángeles, que pueden ser Miguel y Rafael, de acuerdo con sus símbolos respectivos; la espada y los lirios. El tema se ha extraído, con variantes, de un grabado de Israel van Meckenem el Viejo, también conocido como Maestro de la Pasión de Berlín (1450–65), con algunas diferencias¹⁸; Ximénez, a fin de ganar monumentalidad y horizontalidad, baja los ángeles que, volando, sujetan las cortinas del dosel y los sitúa en los laterales con los símbolos (espada y lirios), haciendo la composición más reposada; hace desaparecer dos pequeños ángeles con sus filacterias a fin de obtener más espacio para que las figuras principales resulten más monumentales y, por último, adapta al gusto aragonés la manera de vestir de Dios Padre, al que coloca una pesada casulla en vez de la ligera capa que lleva en el grabado, así como del Espíritu Santo, que viste en la tabla de Ximénez una opulenta capa sobre la sencilla alba que porta en el grabado germano (Fig. 5).

Iconográficamente, existen otras diferencias entre el grabado y nuestra tabla; mientras que en el grabado, Dios Padre está representado como un anciano con larga barba, en el cuadro está concebido más joven y en ambos

¹⁴ MAÑAS BALLESTIN, Fabián, *Pintura gótica aragonesa*, 1979, p. 171.

¹⁵ GAYA, op. cit., p. 214, n.º 1514.

¹⁶ GAYA, op. cit., p. 214, n.º 1515.

¹⁷ Cat. n.º 6893. T. 90 x 98 cm.

¹⁸ LEHR'S, Max, *Late Gothic engravings of Germany. The Netherlands*, 1969, fig. 255.



Fig. 5: Miguel Ximenez. Santísima Trinidad

lleva la tiara; la figura del Hijo, tanto en el grabado como en la tabla, se reconoce por la corona de espinas y las llagas del costado, manos y pies; el Espíritu Santo aparece alado en ambos casos. Es una variante muy rara del tipo trinitario denominado "Compassio Patris", en la que el Espíritu Santo, en figura de ángel y con barba, es asociado al dolor del Padre en la escena de la Piedad¹⁹ (Fig. 6):

Aunque la pintura no está firmada, parece con seguridad obra de Ximénez y debió de realizarse en la misma fecha que la *Piedad*, 1470. El rostro de Dios Hijo y del Espíritu Santo son variantes del tipo de Cristo en la *Piedad*; los dos ángeles son similares al de la Anunciación de Tamarite de Litera y de otras muchas obras de Miguel Ximénez.

Miguel Ximénez, natural de Pareja (Guadalajara), está documentado en Zaragoza desde 1462 a 1505. Como pintor del Rey Católico, debió de gozar de gran renombre en todo el Reino. Esto justificaría la existencia de numerosos colaboradores para realizar todos los encargos, lo que dificulta el análisis de todas las obras que se le atribuyen, que en sus mejores momentos se acercan al estilo de Bermejo y en los peores a sus propios seguidores. Los rasgos más característicos de Miguel Ximénez son el modelado del volumen, los pasajes continuos; prefiere lo narrativo y lírico, aun cuando en algunas obras profundiza en lo patético.

Don Fernando I de Castilla saliendo a recibir a Sto. Domingo de Silos

Las primeras noticias sobre esta tabla las conocemos a través de la Exposición retrospectiva de Arte de Zaragoza, celebrada en 1908²⁰. Pocos años más tarde, en 1911, volvemos a saber de ella²¹, siendo ésta la última noticia que poseemos hasta que en 1979 la hallamos en el catálogo de

¹⁹ SCHILLER, Gertrud. *Iconography of Christian Art.*, vol. 2, fig. 797.

²⁰ BERTAUX, Emile, *Exposición retrospectiva de Arte 1908*, Zaragoza, 1910, p. 65; TORMO Y MONZO, E., *La Pintura aragonesa cuatrocentista*, "Bol. Soc. Esp. Exc.", 1909, p. 128.

²¹ TORMO, en el catálogo de las tablas de primitivos españoles de la colección de la Excma. Sra. D.^a Trinidad Scholtz-Hermensdorff, viuda de Iturbe. Exposición en la Real Academia de San Fernando. Mayo 1911, p. 13, n.^o 23. La colección es más conocida por el nombre de *Parcent*.

ventas de El Quexigal²², de donde fue adquirida por la Dirección General de Bellas Artes y adscrita al Museo del Prado²³.

La escena representa al Santo con el manto negro de viaje y el báculo de abad; es recibido y abrazado por un monarca, que ha salido de la ciudad a recibirle, acompañado de toda su corte, entre la que se distingue al paje, que lleva la espada; al montero, con un halcón para la caza de cetrería, y otras personas del estado secular y eclesiástico, con el alguacil, portando maza de armas al hombro.

El suceso ocurre ante la puerta (con el rastrillo de peine levantado) del amurallado recinto de una ciudad del siglo XV. La escena parece estar tomada de la vida contemporánea del pintor. El tema es un enigma; en la Exposición de Zaragoza de 1908 fue catalogado como San Bruno recibido por el duque de Borgoña, pero –según TORMO– esta interpretación no es posible, inclinándose, si el manto no se entiende como un simple traje de viaje, por la idea de que se trata de un personaje dominico. Quizá represente a Fernando I de Castilla saliendo de Burgos a recibir a Sto. Domingo de Silos, que llegaba del reino de Navarra, emigrado, por negarse a las demandas del rey don García (Fig. 7).

La tabla –para POST– es obra del llamado Maestro de Alfajarín²⁴; sin embargo, GUDIOL²⁵ la atribuye a Martín Bernat, adscribiendo a éste todas las obras que hasta entonces se conocían como del Maestro de Alfajarín.

Si comparamos esta tabla con la *Consagración de un Santo Obispo*, del Museo de Dijon, encontramos numerosas afinidades estéticas y estilísticas entre ambas. La cara del Santo de la tabla del Prado recuerda el obispo arrodillado de la izquierda; el grueso cortesano de cara ancha, sito detrás del Rey, y su compañero de cara larga tienen sus dobles en Dijon, en la parte superior izquierda de la tabla; la cabeza del diácono del lado izquierdo de la pintura de Dijon tiene una réplica en el monje de la del Prado. No sólo son idénticos los perfiles de algunos personajes de las dos tablas, sino que

²² *El Quexigal*. La casa y su contenido, propiedad de la familia Hohenlohe, que será subastada..., 1979, n.º 54.

²³ N.º cat. 6709. T. 145 x 94 cm.

²⁴ POST, op. cit., vol. VIII (1), p. 167, fig. 72.

²⁵ GUDIOL RICART, José, *Pintura Gótica*, "Ars Hispaniae", vol. IX, p. 306.

es curioso observar cómo la semejanza llega a veces hasta el detalle; en ambas, el cabello del diácono de la izquierda, que crece alrededor de la tonsura, se interrumpe sobre la ceja derecha, dejando un espacio libre de pelo (Fig. 8).

De Martín Bernat sabemos que su actividad abarca desde 1469 hasta 1497. Trabaja en colaboración con Bermejo o con Miguel Ximénez y, a veces, solo. Entre 1482 y 1489 permanece asociado a Ximénez, pintando al menos tres retablos juntos; de ellos, sólo el de la *Santa Cruz*, de Blesa, realizado en 1486, ha llegado hasta nosotros (ha sido objeto de un detallado estudio por M.^a Carmen LACARRA²⁶).

En 1490 entra en contacto con Hernando del Rincón. En 1493 realiza su principal obra conservada, el retablo de la capilla de Talavera en la catedral de Tarazona²⁷.

Su estilo, influenciado por Bermejo, posee reminiscencias florentinas, sobre todo de Piero della Francesca, en contraste con el bizantinismo convencional. El modelado es duro, las formas se destacan con sequedad. La composición de las escenas es correcta, aunque a veces resultan muy desiguales. Tal vez nuevas investigaciones de archivo puedan aclararnos numerosos puntos oscuros que todavía existen en la escuela aragonesa.

Para terminar, quisiera aclarar lo que en 1970 afirmaba CAMÓN AZNAR²⁸ al estudiar al Maestro de Sigena y su *Retablo Mayor*, del monasterio de Villanueva de Sigena, dedicado a la Virgen, encargado y costado por D.^a María Jiménez de Urrea hacia 1519. Señalaba CAMÓN, acerca de las tablas que lo formaban: "y las dos que recientemente han pasado del Museo de Toledo al de Huesca".

Las dos tablas a que hace referencia son la *Presentación de la Virgen en el Templo* y la *Ascensión*, que en 1955 se hallaban en el mercado

²⁶ LACARRA, M.^a Carmen, *Primitivos aragoneses en el Museo Provincial de Zaragoza*, pp. 101-138.

²⁷ SERRANO SANZ, Manuel, *Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV*, "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", 1914-1917.

²⁸ CAMÓN AZNAR, *Pintura española del s. XVI*, "Summa Artis", vol. XXIV (Madrid, 1970), p. 287.



Fig.7: Martín Bernat. Fernando I recibiendo a Santo Domingo

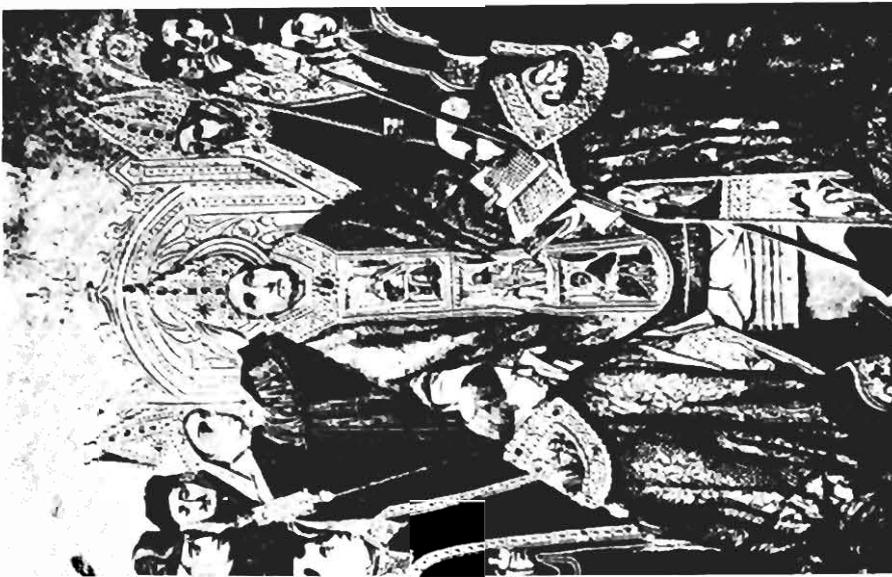


Fig. 8: Martín Bernat. Consagración de un Santo Obispo. Museo de Bellas Artes. Dijon.

londinense procedentes de colección particular²⁹ y que en 1959 fueron adquiridas por el Estado español y adscritas al Museo de Santa Cruz de Toledo, recién inaugurado con la gran Exposición del IV Centenario de la muerte del Emperador ("Carlos V y su ambiente") (Fig. 9 y 10).

Tanto la *Presentación de la Virgen en el Templo* como la *Ascensión*³⁰ del Maestro de Sigena continúan en el Museo de Santa Cruz de Toledo y no en el de Huesca; debo reconocer que en 1968 se realizaron numerosas gestiones ante la Dirección General de Bellas Artes (aunque no debieron de ser suficientemente convincentes) para que estas tablas de Sigena pasaran a integrarse junto a las cuatro que ya posee el Museo de Huesca.

²⁹ La adquisición se realizó por O.M. de 18 de mayo de 1959, a Lord-Robert Crichton Stuart por el precio de 175.200 pts.

³⁰ Las tablas miden 150 x 113 cm.



Fig. 9: Maestro de Sigüenza. *Presentación*



Fig. 10: Maestro de Sigüenza. Ascensión